

PASAVENTO

Revista de Estudios Hispánicos

VOL. VIII, Nº 1

Invierno 2020

Este número de *Pasavento. Revista de estudios hispánicos* se ha publicado con retraso debido a la situación de emergencia sanitaria provocada por la pandemia del COVID-19.

DIRECTORA

Ana Casas (Universidad de Alcalá)

JEFA DE REDACCIÓN Y COORDINADORA DE LA SECCIÓN DE RESEÑAS

Natalia Vara Ferrero (Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea)

COORDINADORA DE LA SECCIÓN MONOGRÁFICA

Aina Pérez Fontdevila (Universidad de Alcalá)

COORDINADOR DE LA SECCIÓN MISCELÁNEA

Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca)

COORDINADOR DE LA SECCIÓN DE ENTREVISTAS

David Conte (Universidad Carlos III de Madrid)

REDACCIÓN

Fernando Larraz (Universidad de Alcalá), Teresa López-Pellisa (Universitat de les Illes Balears) y Raquel Velázquez Velázquez (Universitat de Barcelona)

SECRETARIA EDITORIAL

Ana Rodríguez Callealta (Universidad de Alcalá)

COMITÉ CIENTÍFICO

José Arroyo (University of Warwick), Julia Barella (Universidad de Alcalá), Eduardo Becerra (Universidad Autónoma de Madrid), Héctor Brioso (Universidad de Alcalá), Zoraida Carandell (Université Sorbonne, Nouvelle-Paris 3), Geneviève Champeau (Université Bordeaux Montaigne), Julio Checa (Universidad Carlos III de Madrid), José F. Colmeiro (University of Auckland), Wilfrido Corral (Investigador y ensayista), Matteo de Beni (Università degli Studi di Verona), José Luis de Diego (Universidad Nacional de la Plata), Fernando de Felipe (Universitat Ramon Llull, Barcelona), Ángeles Encinar (Saint Louis University, Madrid), Pura Fernández (CSIC, Madrid), Antonio Fernández Ferrer (Universidad de Alcalá), José Luis García Barrientos (CSIC, Madrid), Iván Gómez (Universitat Ramon Llull, Barcelona), Fernando Gómez Redondo (Universidad de Alcalá), Jordi Gracia (Universitat de Barcelona), Roxana G. Herrera Álvarez (Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto), Jon Juaristi (Universidad de Alcalá), Juan José Lanz (Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea), Ana Merino (University of Iowa), Catherine Orsini-Saillet (Université de Bourgogne), Xavier Pérez (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona), José Antonio Pérez Bowie (Universidad de Salamanca), Manuel Pérez Jiménez (Universidad de Alcalá), Elide Pittarello (Università Ca'Foscari Venezia), Jaume Pont (Universitat de Lleida), Catalina Quesada (University of Miami), Paul P. Quinn (Universidad de Alcalá), Luis Rebaza Soraluz (King's College, Londres), Mar Rebollo (Universidad de Alcalá), Susana Reisz (Pontificia Universidad Católica del Perú), David Roas (Universitat Autònoma de Barcelona), Domingo Ródenas de Moya (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona), Marie-Soledad Rodríguez (Université Sorbonne, Nouvelle-Paris 3), Ana Rueda (University of Kentucky), Domingo Sánchez-Mesa (Universidad de Granada), Mario Santana (University of Chicago), Sabine Schlickers (Universität Bremen), Guadalupe Soria Tomás (Universidad Carlos III de Madrid), Mary Vásquez (Davidson College)

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Esther Correa

redaccion@pasavento.com
<http://www.pasavento.com>

Universidad de Alcalá

Departamento de Filología, Comunicación y Documentación

Colegio San José de Caracciolo

Trinidad, 5

28801 Alcalá de Henares (Madrid)



SUMARIO

MONOGRÁFICO: TEORÍA Y TRANSVERSALIDAD EN EL ÁMBITO HISPÁNICO

Coord. Guillermo Sánchez Ungidos

- Introducción. La Teoría literaria, hoy: hacia la porosidad de las
fronteras
Guillermo Sánchez Ungidos..... 9
- Las fronteras invisibles de *Magical girl*. Narración aleatoria y
mitologías incomprendidas en la representación de una identidad
nacional
Laro del Río Castañeda..... 19
- La construcción del sujeto femenino a través del espacio narrativo
en dos novelas contemporáneas
Rosa M^a Calero Jurado..... 47
- Contra la “verdad”: 4.48 *Psychosis* y *Clavícula* como narraciones
femeninas del dolor, la locura y el suicio
Juan Pedro Martín Villarreal..... 59

Hacia una teoría literaria post-secular: repensar la crítica liberal de la religión a través de Flora Tristán, Paul Gauguin y Vargas Llosa en <i>El paraíso en la otra esquina</i> Alfredo Ignacio Poggi.....	75
Teoría utópica y espacio urbano. El sueño de la ciudad ideal en la narrativa española Noelia S. García.....	95
Trazas y trizas del viaje: <i>Poste restante</i> , de Cynthia Rimsky, modelo textovisual Sheila Pastor.....	119
Amar de verdad los textos: hibridaciones fílmicas en la escritura de Javier Marías Carmen María López López.....	135
Metapoesía y publicidad: el poeta en la sociedad de consumo José Ángel Baños Saldaña.....	157
 MISCELÁNEA 	
El papel de la biopolítica en <i>Sangre en el ojo</i> , de Lina Meruane Javier Adrada de la Torre.....	179
La identidad como problema en <i>las Españas</i> de Manuel Vilas Ken Benson y Juan Carlos Cruz Suárez.....	193
El tránsito de la literatura al cómic: <i>Ajuar funerario</i> , de Fernando Iwasaki Álvaro Pina Arrabal.....	208
El engaño de la piel: la transmutación alquímica del sujeto transexual en <i>La piel que habito</i> Antonia L. Delgado-Poust.....	237
 ENTREVISTA 	
Aurora Luque, gavieta y nómada Josefa Álvarez.....	261

RESEÑAS

- Alejandra M. Aventín Fontana y David Conte (eds.): *El bosque de los símbolos. Corporeidad y analogía en la poesía hispánica contemporánea*
Miguel Ángel Muro..... 271
- Luis Bagué Quílez: *La poesía española desde el siglo XXI. Una genealogía estética*
Giuliana Calabrese..... 277
- Jaume Peris Blanes (ed.): *Cultura e imaginación política*
Enrique Andrade-Martínez..... 281
- Laura Scarano: *A favor del sentido: poesía y discurso crítico*
Mario Mateo..... 287
- Claudia Gidi: *Muerte y risa en la literatura. Trazos de un enigma*
Pablo Aína Maurel..... 291
- Martha Elena Munguía Zatarain: *Locura e imaginación. Grotresco en la literatura hispanoamericana*
Javier Feijoo Morote..... 293
- Jon Kortazar (ed.): *Bridge/Zubia*
Javier Rojo Cobos..... 297
- Marion Le Corre-Carrasco, Philippe Merlo-Morat y José Luis Sánchez Noriega (eds.): *Manuel Gutiérrez Aragón. Mitos, religiones y héroes*
Sergio Toledo..... 301

MONOGRÁFICO

MONOGRÁFICO: TEORÍA Y TRANSVERSALIDAD EN EL ÁMBITO HISPÁNICO

Coord. Guillermo Sánchez Ungidos

INTRODUCCIÓN. LA TEORÍA LITERARIA, HOY:
HACIA LA POROSIDAD DE LAS FRONTERASINTRODUCTION. LITERARY THEORY TODAY:
TOWARDS THE POROSITY OF BORDERS

GUILLERMO SÁNCHEZ UNGIDOS
Universidad de Oviedo
sanchezguillermo@uniovi.es

Lo que intento hacer aquí es ilustrar el modo en que la teoría –o, mejor dicho, reforjar constantemente el pasadizo entre la teoría y la práctica– me proporciona subidones similares a los que se describen como pelotazos de heroína.

Stewart Home, *Memphis Underground*

“Durante todo el día mientras estoy trabajando soy increíblemente consciente [...] de lo frágil que es todo, el mecanismo de la visión humana y la capacidad de ver las cosas, de lo fácil que puede perderse” (Foster Wallace 2015: 51-52). Estas lúcidas palabras escritas por David Foster Wallace pueden servirnos de introducción a la “esencia teórica” (Gadamer 2000: 28) que jalona este monográfico, que nace de la predisposición a explorar el espacio teórico entre sujeto y objeto que permite experimentar lo otro no como lo otro, un límite del ser consigo mismo, sino como una ampliación de las posibilidades de lectura de nuestro mundo, como una ruptura de la obstinación a través de la cual reconocemos lo que nos rodea y, por ende, a nosotros mismos. Esta es la “esencia” de lo que deberíamos llamar “teoría”: es *ver lo que es*, en el sentido originario de la *contemplación*, es estar presente. Así lo entiende Gadamer: “Prescindiendo de sí, mirando lo que es: esta es la forma de una conciencia ilustrada [...]. No debe ser una conciencia educada a través de la ciencia y para la ciencia; debe ser solo una conciencia humana educada que ha aprendido a pensar el punto de vista del otro y a buscar la comprensión sobre lo colectivo y lo común” (2000: 43).

En este sentido, no se trata tan solo de reconocer el interés por realizar aproximaciones parciales basadas en este modo de ver, sino de hacerlo dialogando con las numerosas lecturas transversales que se están dando en el panorama de la teoría literaria. De entrada, estas páginas responden a ello con una doble función: la de recoger ocho propuestas teóricas de actualidad basadas en

esa premisa y la de satisfacer la necesidad de sintetizar un camino común –una forma de resistencia frente a aquellas consignas que entienden el pensamiento con impotencia– que amplía y reformula nuestra condición hermenéutica.



La extensión de un modelo total, único y compartido de interpretación y valoración de los productos artísticos es totalmente fallida; es en este terreno en el que lo teórico es una “ilusión vanidosa”, por decirlo con palabras de Steiner: “Invocar y desarrollar una ‘teoría de la crítica’, una hermenéutica y una poética teórica en relación con las formas significantes de lo textual y lo estético, solo en el sentido metafórico o mimético más escrupulosamente reconocido, es ‘traducir’, ‘ser traducido’” (1991: 93-94). “[E]l simple apelativo de ‘teoría’”, señala Jonathan Culler (2000a: 13), “ha pasado a designar aquellas obras que han supuesto un reto a la forma de pensar más común en campos de estudio diferentes a los que en apariencia le son más propios”, que se atreven a indagar más allá proporcionando un análisis del sujeto, el lenguaje, la historia, el medio o el espacio para ofrecer nuevas explicaciones a los problemas textuales y culturales: “Esta es la explicación más sencilla de qué convierte a un texto en teoría; las obras que se consideran teoría *producen* efectos más allá de su ámbito original” (2000a: 13). Esta mirada legítima ciertas prácticas que la literatura en sí misma despierta, dotándolas de entidad teórica y ontológica: la eliminación de la exigencia de inteligibilidad directa, la reflexión sobre qué suscitan esos medios de expresión y la atención a cómo se producen significados y consecuencias afectivas (Culler 2000a: 55); “la llave ‘original’ hará que descubramos algo más acerca de la obra, algo más que la mera copia de la llave no nos aportaría jamás: la teoría hace que podamos entender el ejemplo (la obra), pero la obra hará que podamos también entender algo nuevo acerca de la teoría y sus contextos” (Fernández Mallo 2018: 296).

Ante la sucesión fragmentaria de distintas encrucijadas que ha tratado de abrir nuevas vías epistemológicas y nuevos diálogos (Casas 2014: 17), el efecto de la intervención teórica en y desde esos “otros espacios” describe un panorama de agotamiento en los límites de nuevas hipótesis y metadiscursos, atravesándolos y dotándolos de otro tipo de exigencias. La teoría, consciente de que habita un “espacio cultural muy polémico en el que lo que ha importado para la continuidad y transmisión de conocimientos ha sido el significante, entendido como un acontecimiento que ha dejado rastros perdurables sobre el sujeto humano” (Said 2004: 301), se construye también, en esencia, “como confluencia y armonización de disciplinas diversas” (Núñez Ramos 2008: 339), integrando de manera crítica herramientas, métodos y puntos de vista procedentes de otros campos del saber sin perder su identidad y ampliando su actuación hacia estos mismos dominios, dando lugar a “conceptos viajeros” (Bal 2009) que, al desplazarse, enriquecen tanto su propio significado como aquellas disciplinas entre las que transitan.

La investigación específica y la producción del propio sistema mediático y cultural han demostrado también que la literatura ha cambiado su posición y su función en el saber humanístico, dando paso a una "continuidad epistemológica" (Mora 2012: 101) que amplía su horizonte, cuya constitución como artefacto cultural no se reduce al texto escrito, sino que atañe a todas las dimensiones de la persona que lo materializa, de ahí que se proyecte sobre cualquier ámbito de la experiencia y lo incorpore como ingrediente de sus creaciones.

Si, como señala Culler, el objeto de la teoría lo han de constituir las "prácticas significativas" (2000a: 59), la producción y representación de la experiencia y la constitución de los sujetos humanos, estas tentativas (literarias) son necesariamente transversales, "textos presentados como fenómenos" (Fernández Porta 2010: 10), ofrecidos por el artista como una invitación a la hibridación activa de los saberes: el estado natural del conocimiento humano. Es preciso, por tanto, cartografiar esas prácticas de escritura transversal, que responden a una sensibilidad "provocativamente pluralista" (Sontag 2019: 386) que, además de ir más allá de los géneros, busca una unidad entre experiencia y conocimiento, a través del diálogo sereno entre estética e ideología, literatura y sociedad. Pero lo más decisivo es que cualquier ejercicio hermenéutico con el que afrontarlas requiere cierta "solidaridad", entendida, según Rorty (1991: 207-211), como la identificación imaginativa con la alteridad constituyente de nuestro ser.

Por tanto, la consolidación de la teoría en el ámbito académico pasa por "explorar nuevos dominios de estudio, elaborar nuevos objetos de conocimiento y responder así al incesante movimiento de lo real literario y sus márgenes en el mundo presente, donde alcanza su sentido el proceso de mundialización vivido y el ciberespacio" (Chicharro Chamorro 2017: 37). Todo ello parece demandar un enfoque consciente de las estrategias que explican la generación de un campo teórico y cultural propio, la actualización del aparato crítico para realizar la correspondiente ligazón con esa "nueva teoría" que surgiría de las "nuevas prácticas". Y es que, como afirma Javier García Rodríguez, "[l]a crítica, garante de un discurso que tiene en su médula el gen de la transformación (también la transformación social), está obligada a renovarse para ser capaz de inscribir en el campo literario un discurso que se mueve siempre en el riesgo de no ser, en la posibilidad de no decir" (2017: 119-120). Revivimos, así, a través de perspectivas polifónicas y divergentes, dos cuestiones fundamentales del trabajo teórico: la inevitabilidad y la utilidad de la teoría, por un lado; y, por otro, su lugar y su función social, una relación entre sujeto y objeto "que no se conforma en función de una oposición vertical y binaria entre los dos, sino que tiene como modelo la interacción, en el sentido que tiene el término 'interactividad'" (Bal 2009: 37), en un contexto en el que además conviven asentados en sociedad distintos tipos de lenguajes y sistemas simbólico-discursivos, verbales y no verbales.

Este monográfico pretende abarcar, dentro del dominio hispánico, todos los aspectos en que la teoría y la literatura se constituyen y definen como espacios de confluencia con otros ámbitos del saber y de la vida. Teniendo en cuenta que la producción, el desarrollo y la atención a estas prácticas han adquirido cierta importancia y han aumentado notablemente en nuestro entorno cultural, no

se trata únicamente de establecer relaciones entre disciplinas o formas artísticas, sino de estudiar cómo la teoría y la literatura están atravesadas por elementos y categorías de otros medios que los unifican y, viceversa, cómo la literatura y su teoría ocupan y enriquecen esos otros ámbitos, con el convencimiento de que "if the literary can function as exemplary representation of agency for theory it can also be a source of agency in theory, as literary works provide leverage for theoretical argument" (Culler 2000b: 284). Los textos que presentamos aquí exploran y cuestionan críticamente las relaciones entre las dinámicas culturales y los compartimentos del saber, el funcionamiento de las categorías a través de las cuales el sujeto intenta entender los productos culturales, allí donde se asienta un inconsciente ideológico de interpretación, a través del análisis de textos o artefactos emergentes en diferentes territorios, medios y espacios *fronterizos*.

En esta zona de encrucijada teórica se sitúa Laro del Río Castañeda en el artículo "Las fronteras invisibles de *Magical Girl*. Narración aleatoria y mitologías incomprendidas en la representación de una identidad nacional". Partiendo de un enfoque rizomático, con el convencimiento de que la ambigüedad necesita pluralizar y aunar diferentes posturas teóricas, se abordan aquí aquellos espacios "rugosos" del filme de Carlos Vermut que constituyen narrativamente una identidad española "agujereada", más allá de lo local. Las premisas de Michel de Certeau acerca de lo cotidiano, la *hospitalidad* derrideana o el *materialismo aleatorio* de Althusser le sirven al autor para explorar, a pie de pantalla, las "fronteras invisibles" (estatales, de género, médicas, económicas y generacionales) que apuntalan el engranaje narrativo en un Madrid heterotópico, que constatan el tránsito de las diferentes mitologías deformadas hacia una identidad nacional forjada en la tensión entre lo público y lo privado, entre el pacto social y lo individual, pues es en estas fronteras donde los personajes, al entrar en conflicto, fabulan la realidad, desarrollan la otredad y desacralizan el mito. En este constante encuentro con los otros, se dibuja, según el autor, una línea de incomprendiones y "oquedades" entrecruzadas por las que los personajes, sin saber que están siendo constituidos por ellas, transitan aleatoriamente, creando una irreparable tensión que apuntala una idea abstracta de la identidad nacional, "agujereada", invisible y, por supuesto, incomprensible para los personajes del filme.

Las diferentes mitologías y su contraste con el espacio y los objetos materiales que lo conforman son un desencadenante de la acción de muchos relatos; y esbozan un retrato de los personajes, y de los lectores, que (des)mitifica una realidad que no pueden aprehender en su totalidad. La intimidad se subjetiviza y se concreta en un tejido social que permite la reconstrucción de las individualidades y que determina las interrelaciones con otros códigos ideológicos y culturales. Sobre ello, y más en concreto sobre la realización de una "escritura femenina" en el espacio narrativo, nos ilustra Rosa M.^a Calero Jurado en "La construcción del sujeto femenino a través del espacio narrativo en dos novelas contemporáneas". En este trabajo, la autora centra su análisis en la configuración del discurso espacial como localización y ecosistema propicio a la construcción del sujeto femenino, un orden simbólico alternativo amparado en la deconstrucción del orden hegemónico establecido en el propio acto de narrar, que de

por sí implica una toma de posición y una responsabilidad. La autora realiza una aproximación teórica a *La plaza del diamante*, de Mercè Rodoreda, e *Irse de casa*, de Carmen Martín Gaité, para constatar que la ciudad penetra por los poros de la narración y ayuda a las protagonistas a tejer y destejer su psicogeografía para construir su identidad como contrapunto. Tanto los espacios privados como los espacios públicos son traídos a colación en este artículo para explorar cómo se constituye ese proceso de deconstrucción que favorece una dialéctica entre pasado y presente, necesaria para la (re)construcción de una identidad femenina que reconquista el espacio que le fue privado.

Estas premisas teóricas acerca de la deconstrucción del modelo hegemónico impuesto y la posterior reconstrucción de una identidad propia por parte del sujeto femenino aparecen también en "Contra la 'verdad': 4.48 *Psychosis* y *Clavícula* como narraciones femeninas del dolor, la locura y el suicidio". Juan Pedro Martín Villarreal teoriza aquí sobre las experiencias femeninas del dolor, la locura y el suicidio representadas en la literatura, que han desarrollado una postura contra el régimen de verdad establecido por el discurso médico desde el siglo XIX. Perspectivas teóricas como la de Michel Foucault sirven de piedra de toque en este estudio para analizar cómo la escritura femenina constituye un espacio contestatario y crítico con respecto a las verdades monolíticas de la medicina, la psicología y la psiquiatría, que esconden la cara oculta, ideológica, de las diferentes patologías; una forma de resistencia frente al ejercicio del "biopoder" y la construcción de este régimen único de verdad. El artículo explora las oportunidades que a este respecto ofrecen la obra teatral de Sarah Kane, *4.48 Psychosis*, y la novela de Marta Sanz, *Clavícula*, dos alternativas artísticas que reivindican la mujer como sujeto doliente que intenta aprehender un dolor no hegemónico, convivir con él, "espectacularizarlo" y evidenciarlo con la muerte, negando un origen o una razón directa. El autor, consciente de la estructura híbrida de las obras, se detiene así en unas escrituras del yo que comparten algunos elementos de los discursos que propician la patologización del suicidio, el dolor o la locura como enfermedades (la fragmentación de la identidad femenina, la causalidad amorosa como origen, su propia feminización, el intento de darle una forma concreta, etc.) para revertirlos, para ironizarlos y protestar –políticamente– contra la autoridad del "biopoder", la vigilancia y el control de los cuerpos, extendiendo las sensaciones del sujeto femenino, desenmascarando las intenciones ideológicas, apelando al lector, desde la narración y la representación de otros discursos como el clínico.

La experiencia narrativa puede devenir, entonces, en pensamiento, una formulación teórica contra las prácticas organizadas, sistemáticas y recurrentes, que reacciona a las maneras de decir y hacer en las que un sujeto se exhibe y obra en tanto sujeto de conocimiento, sujeto social, sujeto crítico y sujeto ético, estableciendo modelos en los que puede reconocerse como sujeto de esa experiencia, regulando la relación consigo mismo y con los otros. En este contexto, en que toda experiencia es históricamente singular y actúa performativamente en tanto que instaura una racionalidad, Alfredo Poggi plantea en "Hacia una teoría literaria post-secular: repensando la crítica liberal de la religión a través de

Flora Tristán, Paul Gauguin y Vargas Llosa en *El paraíso en la otra esquina* una aproximación a la obra del autor peruano basada en una crítica de la religión que unifica la narrativa y cuestiona la oposición entre lo religioso y lo secular. A partir de una revisión a los estudios de la (post-)secularización de Habermas, Casanova y Taylor, se aborda teóricamente la unificación de las historias de Flora Tristán y Paul Gauguin, en cuyo desarrollo narrativo encontramos dos formas de afrontar la religiosidad. El autor propone una postura crítica que nos invita a leer la obra desde una perspectiva "post-secular" que muestra la ambigüedad y la complejidad de una realidad religiosa que nos lleva a traspasar las fronteras de las oposiciones binarias esencialistas, transhistóricas y transculturales del liberalismo. Su interés reside, precisamente, en el acercamiento teórico a la narración fundamentado en las formas de interacción entre lo secular y lo religioso, del que resulta una nueva configuración en red del saber y del poder y, en consecuencia, una nueva forma de experiencia también fronteriza.

El intento de topografiar superficies tan ásperas como estas supone una provocación amistosa a mostrar las fallas, grietas y resquebrajamiento en un sistema necesariamente abierto que se ha de nutrir de todo aquello con lo que convive, un punto de fuga que evidencia así la imposibilidad de establecer un único contexto seguro y saturado que determine un sentido preciso al texto. Consciente de ello es Noelia S. García, que propone en su artículo "Teoría utópica y espacio urbano. El sueño de la ciudad ideal en la narrativa española" una lectura teórica de la utopía literaria como "género fronterizo", que necesariamente –porque así se configura– se ha de entender en relación con otras disciplinas, como manifestación, además, de ruptura con el orden establecido mediante la desestructuración de la jerarquía entre lo real y lo imaginario. La autora realiza un recorrido pormenorizado por la representación utópica en la narrativa española para llegar a casos contemporáneos como los de *El Dorado*, de Robert Juan-Cantavella, cuyo modelo utópico, codificado en el "no lugar" de Marc Augé, el de la ciudad de vacaciones, se estudia en relación con las políticas neoliberales y el sueño al que aspirar. Constatando la vigencia de las nociones tanto de "lugar" como de "no lugar", abre así una nueva vía de exploración de la ciudad literaria como utopía, ese espacio de ensoñación que permite lograr más movimiento y mayor libertad en la representación, que en el texto el mundo esté al margen de cualquier voz narrativa, pero a la vez que la pluralidad se vea reflejada en él como una forma de vida en un espacio de interferencia de tradiciones y estilos derivados de una época, como un paseo por materialidades textuales híbridadas.

Y es que hay obras que nos exigen mirar no solo al presente, sino también al pasado y al futuro, entrar en ellas con una atención crítica que resista a la constante interpelación de unos provocativos ofrecimientos a caballo entre diversos códigos, necesariamente interrelacionados, que exigen (re)pensar teóricamente determinadas obras móviles que realizan un camino entre las ruinas de la realidad social y la memoria. A ello nos encomienda Sheila Pastor en su trabajo "Trazas y trizas del viaje: *Poste restante*, de Cynthia Rimsky, modelo texto-visual", donde propone una lectura fronteriza de la obra polimórfica de la autora

chilena, cuya configuración, basada en el uso de la imagen y el fragmento, en la unión entre montaje, diseño y palabra escrita, propone una poética del tránsito de naturaleza textovisual, en cuyo proceso de creación se va desplegando, a su vez, una particular relación entre sujeto, mundo y arte. En primer lugar, el estudio de las tres ediciones chilenas de *Poste restante* sirve para acentuar la configuración miscelánea, híbrida e intermedial del texto viajero en cuya voluntad autorial también intuimos una intención de repensar en el devenir el propio género. Esta premisa, en la que se da constancia de que las distintas hibridaciones textuales se relacionan simbióticamente, desencadena una reflexión acerca del desplazamiento como búsqueda de la individualidad y como ejercicio de creación artística al mismo tiempo, que pone en jaque al lector. Esta actitud artística “radicante”, como sugiere la autora, no agota la respuesta sobre las posibilidades de un texto intermedial, sino que se enfrenta como núcleo del hecho literario, como una variación de la experiencia humana en su representación artística que simboliza la comunicación con el pasado y el presente.

Los modos de narrar, resistir y desviar parten de la convivencia de distintas formas discursivas relacionadas con los lenguajes, las mitologías y la cultura que nos rodean y que actualizan de manera continua los relatos de nuestro tiempo. Los escritores, agentes de producción simbólica, actúan desde un entendimiento de los procesos mediáticos entonando su propia melodía y estableciendo un pacto de lectura basado en la exploración y la reflexión de las posibilidades hermenéuticas del texto literario como punto de encuentro. Lo constatan narrativas plurales como la de Javier Marías, en la órbita de una fenomenología visual, como apunta Carmen María López López en “Amar de verdad los textos: hibridaciones fílmicas en la escritura de Javier Marías”. Partiendo de la “traducción intersemiótica” de Roman Jakobson, aborda las posibilidades sígnicas y la confluencia entre el sistema literario y el sistema cinematográfico en la escritura del autor de *Todas las almas*, *Corazón tan blanco* o *Mañana en la batalla piensa en mí*. López López, en contraste con otros documentos visuales incluidos en sus novelas y en busca de una poética fílmica como punto clave en la obra de Marías, estudia uno de los aspectos menos trabajados en torno a su escritura: el modo en que el texto cinematográfico se transfiere hermenéuticamente al medio de la palabra escrita, a partir de la verbalización, la pluralidad y la superposición. Como propone la autora, la riqueza del modelo textovisual desarrollado por Marías reside en una mirada fenomenológica que no le dé importancia a la jerarquía entre palabra e imagen, sino que se superpongan en la narrativa para acoger el diálogo intersemiótico y el pensamiento teórico sobre el mismo.

Palabra, imagen, percepción, creación y técnica se entrecruzan así para responder a un mismo propósito: interpretar el mundo. En la literatura, se recogen estímulos de naturaleza semiótica diversa para teorizar sobre lo que nos rodea, ofreciendo un arco de posibilidades estimulante y sugestivo. Repensar los discursos desde esta perspectiva implica entendernos a nosotros mismos en un ensamblaje en el que nuestros deseos y habilidades, nuestras técnicas y nuestras ideas, están en perpetua movilidad y recombinación, formando textos que nos arman y nos desarman simultáneamente. Es el caso también de la poesía, a la

que se dedica José Ángel Baños Saldaña en su texto "Metapoesía y publicidad: el poeta en la sociedad de consumo". Bajo el paraguas de las reflexiones metapoéticas y metaliterarias, enclave poético a partir del siglo xx, el autor aborda las relaciones entre poesía y publicidad en el contexto mediático. Se atiende aquí a ejemplos concretos de la lírica contemporánea que insertan el eslogan en una propuesta de poética personal, que utilizan el texto publicitario para realizar una sátira social, que se sirven de la publicidad de a pie y que reelaboran el lenguaje de la compraventa para construir un modelo interpretativo que tenga en cuenta que la construcción del poema no se reduce a la intertextualidad, sino que se revela –y se rebela– en la interferencia entre diferentes discursos. Los poemas de Juan Bonilla, Ángel González, Roger Wolfe, José Alcaraz, Jorge Riechmann o Aurora Luque refuerzan los vínculos entre lector y autor y traen a colación, en la transversalidad genérica, los debates ontológicos y epistemológicos acerca del lenguaje literario y su función en la sociedad.

Como vemos, los artículos de este monográfico atienden a la disolución de las fronteras tradicionales y a la evidencia de un discurso estético en intersección que estructura su propia problemática artística como un "espacio de complejidad hermenéutica donde las diferencias son no solo reconocidas y comprendidas sino asimismo intercambiadas y discutidas" (Pozuelo Yvancos 2009: 96). El componente que surge de ellas tiene que ver con la complejidad de las situaciones histórico-éticas a las que creadores y lectores responden, con el convencimiento de que "no puede haber divorcio entre el arte y las formas de la vida social. Obras de arte, formas psicológicas y formas sociales se reflejan mutuamente, y cada una cambia cuando cambian las otras" (Sontag 2019: 280). Por tanto, es esencial para el valor estético actualizarse en una dialéctica que reúna la particularidad de su constitución heterogénea y una universalidad radicada en los sustratos más profundos de la existencia humana.

En el doble dilema ontológico y epistemológico que plantean estos productos, no se renuncia a la experiencia estética, sino que se incide en el propio acto creativo, en su dimensión productiva y en su dimensión hermenéutica, a través de su condición transversal, pues solo con este recurso "se puede alcanzar una explicación unitaria e integrada de las distintas propiedades y funciones que comúnmente se atribuyen a la literatura", así como "a las destrezas, recursos y capacidades que el ser humano emplea para hacer frente a los textos literarios, las mismas que utiliza en otros muchos aspectos de la vida, pero en ese caso potenciadas por las propiedades estructurales del estímulo" (Núñez Ramos 2008: 339).

Las aproximaciones teóricas que en estas páginas acontecen no nacen únicamente con el propósito de llevar a cabo una auténtica recuperación del significado y de la función de la teoría, sino que además tratan de "combatir la banalidad y los excesos estéticos de una hermenéutica de la cultura infinita y autocomplaciente, sin por ello perder el sentido del sentido, la capacidad para discernir y apreciar los valores cognitivos y afectivos, éticos y estéticos" (González de Ávila 2010: 13). Se intuye, a través de los artículos aquí publicados, la implicación de los saberes científicos en la construcción de una "crítica ética" (Booth

2005) capaz de superar también cualquier espacio insondable entre el trabajo de la teoría y el trabajo de la creación; en suma, entre el pensamiento y el sujeto.

Con este monográfico emplazamos a los lectores a visitar un bazar que “acerca violentamente unas a otras las cosas más dispares, lo más exótico y lo más familiar, lo gigantesco y lo minúsculo, la naturaleza y los productos de la civilización humana” (Spitzer 1961: 258), donde el paradigma de moda no puede legitimar tan fácil discursos o acercamientos críticos totales al arte, pues este se codifica en una solución dialéctica basada en la complejidad que asedia las nociones más tradicionales a fin de rellenar el hueco entre teoría y experiencia: solo de esa forma se puede afirmar la operatividad, *usando* la teoría en la convivencia de tradiciones y estilos para abordar la aparición de caminos estéticos contruidos en mayor o menor grado al costado de las vicisitudes sociales y populares derivadas de esta época. Abrimos una línea intelectual manifestada a través de distintos lenguajes, discursos y sujetos, que responde a las sensibilidades contemporáneas y que trata de mostrar y establecer una nueva forma de leerlas e interpretarlas basada en una explotación fructífera y responsable de la multiplicidad para fomentar una comprensión auténtica y así enriquecer y transformar el proyecto teórico, seguros de que con ello “every perspective expressed in a symbolic language becomes a ‘terministic screen’ which both reveals some truths –obviously ‘demonstrated’ to anyone employing the language– and conceals others” (Booth 1979: 107).

Presentamos el resultado de un movimiento nómada entre disciplinas, espacios, referentes, discursos y textualidades, como consecuencia de un acto creativo en paralelo a todas esas cuestiones, atravesado por voces teóricas singulares y por las propias experiencias estéticas que surgen al afrontar una valiente *postura* intelectual que nos predispone a aceptar la inevitable y necesaria *porosidad de las fronteras*.

OBRAS CITADAS

- Bal, Mieke (2009): *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia, CEN-DEAC.
- Booth, Wayne C. (1979): *Critical Understanding. The Powers and Limits of Pluralism*. Chicago, University of Chicago Press.
- (2005): *Las compañías que elegimos. Una ética para la ficción*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Casas, Arturo (2014): “Efectos (pos-)teoría y reflexividad epistemológica”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 22, pp. 17-32.
- Chicharro Chamorro, Antonio (2017): “Aspectos del ordenamiento jurídico en España de la institución área de conocimiento de teoría de la literatura y literatura comparada”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, número extraordinario 2, pp. 21-38.
- Culler, Jonathan (2000a): *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona, Crítica.
- (2000b): “The literary in theory”. En J. Butler, J. Guillory y K. Thomas (eds.): *What’s Left*

- of Theory? New Work on the Politics of Literary Theory*. Londres / NuevaYork, Routledge, pp. 273-292.
- Fernández Mallo, Agustín (2018): *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Fernández Porta, Eloy (2010): *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Barcelona, Anagrama.
- Foster Wallace, David (2015): "Otro ejemplo más de la porosidad de ciertas fronteras (XI)". En: *Entrevistas breves con hombres repulsivos*. Barcelona, Debolsillo, pp. 51-52.
- Gadamer, Hans-Georg (2000): "Elogio de la teoría". En: *Elogio de la teoría. Discurso y artículos*. Barcelona, Península, pp. 23-43.
- García Rodríguez, Javier (2017): "Cultura del post y sociedad Thermomix™: géneros literarios y consumo". En: *Literatura con paradiña. Hacia una crítica de la razón crítica*. Salamanca, Delirio, pp. 115-126.
- González de Ávila, Manuel (2010): *Cultura y razón. Antropología de la literatura y de la imagen*. Barcelona, Anthropos.
- Mora, Vicente Luis (2012): *El lectoespectador*. Barcelona, Seix Barral.
- Núñez Ramos, Rafael (2008): "La teoría de la literatura, encrucijada interdisciplinar". En J. A. Calzón García et al. (eds.): *Actas del I Congreso Internacional de filología hispánica: Jóvenes investigadores*. Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 329-340.
- Pozuelo Yvancos, José María (2009): "Razones para un canon hispánico", *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º 18, pp. 87-97.
- Rorty, Richard (1991): *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona, Paidós.
- Said, Edward W. (2004): *El mundo, el texto y el crítico*. Barcelona, Debate.
- Sontag, Susan (2019): "Una cultura y una nueva sensibilidad". En: *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona, Debolsillo, pp. 373-386.
- Spitzer, Leo (1961): "La enumeración caótica en la poesía moderna". En: *Lingüística e historia literaria*. Madrid, Gredos, pp. 247-290.
- Steiner, George (1991): *Presencias reales*. Barcelona, Destino.

LAS FRONTERAS INVISIBLES DE *MAGICAL GIRL*.
NARRACIÓN ALEATORIA Y MITOLOGÍAS INCOMPRENDIDAS
EN LA REPRESENTACIÓN DE UNA IDENTIDAD NACIONAL

THE INVISIBLE BORDERS OF *MAGICAL GIRL*. ALEATORY NARRATIVITY
AND MISUNDERSTOOD MYTHOLOGIES IN THE REPRESENTATION OF A NATION-
AL IDENTITY

LARO DEL RÍO CASTAÑEDA
Universidad de Oviedo
uo241251@uniovi.es

¡La realidad! ¡Bastante realidad tenemos cada una en nuestra casa! La realidad es para los periódicos y la televisión, y mira el resultado: por culpa de tanta realidad el país está a punto de explotar. ¡La realidad debería estar prohibida!

Alicia en *La flor de mi secreto*, de Pedro Almodóvar

That is the theory; hold to the theory and to the comforts of theory. [...] That is how one must see life in this country: in its schematic aspect. Otherwise one could go mad.

J. M. Coetzee, *Disgrace*

RESUMEN: Las estrategias narrativas que *Magical girl* (2014) emplea para construir una representación de la españolidad sugieren una manera poco habitual de pensar lo local. El cruce de los cuatro protagonistas se ve mediado por elementos azarosos, irrelevantes o inexplicables. Y el argumento se articula a partir de malentendidos: los personajes se valen de mitologías deformadas, que no les permiten comprender siquiera al otro más cercano. Un estudio que parta de las premisas del materialismo aleatorio de Althusser, la concepción del extranjero de Derrida y los usos de la cultura de De Certeau podrá esbozar las oquedades y las fronteras por las que transitan –inconscientes de estar siendo determinados por ellas– los personajes del filme.

PALABRAS CLAVE: *Magical girl*, identidad nacional, narratología audiovisual, mitologías, frontera

ABSTRACT: The narrative strategies that *Magical girl* (2014) uses to construct a Spanishness representation suggest an unusual way to consider the local sphere. Meetings of the four protagonists are interceded by random, irrelevant or inexplicable elements. The plot is articulated through misinterpretations: the characters make use of deformed mythologies which do not even allow them to understand the others who are close to them. A study based in Althusser's aleatory materialism premises, Derrida's conception of the foreigner and De Certeau's uses of culture would outline the gaps and borders through which the characters of the film go –even though unconscious of being determined by them.

KEYWORDS: *Magical girl*, National Identity, Audiovisual Narratology, Mythologies, Border



Los debates sobre lo nacional, lo local y lo global todavía tienen vigencia. Pocas cosas parecen más problemáticas, en un momento como este, que definir qué es una comunidad, cuáles son sus rasgos de identidad y qué relaciones establece con la cultura hegemónica a nivel mundial. En el discurso acerca de una posible cultura “de calidad” que sobrepase las fronteras del lugar de creación, autores como Pascale Casanova o David Damrosch continúan promulgando los valores mundiales de la literatura desde un enfoque optimista, en deuda con los paradigmas ilustrados. Esta postura tiende a opacar la realidad económica de las sociedades; las naciones dominantes en lo político acaban imponiendo de modo subrepticio determinados criterios estéticos, más “modernos” y, en consecuencia, supuestamente mejores.

Sin embargo, las propuestas materialistas críticas con la idea decimonónica de progreso desconfían, por un lado, de que el contexto material y cultural en el que se produce una obra –en diálogo con unos contextos materiales y culturales en los que será recibida– tenga tan poco peso; y sospechan, por otro, de los procesos de mediación y difusión de las obras de arte, pues en gran parte se ven determinados por el sistema político–económico imperante. Aceptar la existencia de una literatura universal implicaría admitir (1) que la universalidad no puede basarse en la idea de traducción perfecta –idea utópica–, sino que ha de partir de la existencia de unos rasgos inexpresables fuera de la lengua de cada obra artística, unas oquedades textuales inherentes al contexto de creación; y (2) que lo más probable es que esa supuesta literatura universal no será la traducida al inglés, aquella con premios prestigiosos y que es leída en la mayor parte de los países del mundo, que se vende más por cuestiones de orden político que estético. Una obra universal tendría que ser no-completamente-transparente y no juzgable según los factores de mercado.

Pero, además de tener en cuenta las particularidades de los contextos de creación y recepción por contraste entre uno y otro, también es necesario poner sobre la mesa toda una problemática en torno a ellos individualmente: cada

lugar es también una tradición, una identidad, una imagen proyectada al resto de lugares... En otras palabras: esos contextos tampoco son sencillos y lisos, sino rugosos, y es en su rugosidad donde tal vez se encuentre un punto común entre distintos lugares locales. Para mostrar lo intraducible y permitir una lectura lo más –honesto y verdaderamente– universal, habrá que reconocer la incapacidad de captar la totalidad y la coherencia de lo local, e indagar, con la misma obra literaria, en su realidad inefable y contradictoria. A partir de estos “agujeros” será posible superar (‘avanzar sobre’) los folclorismos. La búsqueda de la universalidad conlleva –y esto no es negativo, solo un poco paradójico– que el texto nunca pueda entenderse del todo en ningún lugar del mundo. Tampoco allí donde fue escrito.

En 2014 Carlos Vermut estrenó el largometraje *Magical girl*: un título en inglés, en referencia a la cultura japonesa, para hablar de Madrid. Desde las primeras secuencias, la cinta mantiene un diálogo con *La colmena* de Camilo José Cela, estableciendo un discurso acerca de la españolidad: apela a sus tópicos, emplea simbología asociada a ella (toros, fútbol, cañas, corrupción...) e incluye, en boca de uno de los personajes, una teoría sobre la identidad hispánica. Pero la película, si bien en algunos momentos pueda recordar a la novela de Cela, no presenta exactamente una sociedad-colmena: los protagonistas no tienen una función social clara, no se relacionan con el resto de los ciudadanos por instinto, no nacen en receptáculos de perfecta geometría hexagonal. Todo es más confuso, asimétrico e individualista; estamos, más bien, ante una España agujereada.¹

El planteamiento de este artículo, por tanto, se aleja de otros trabajos que piensan lo español en relación al tipo de representación y su correspondencia con las tradiciones literarias hispánicas (Zunzunegui 2002), ya que parece que en *Magical girl* hay tanta o más tradición nipona que almodovariana. Tampoco sigue el enfoque profundamente político de autores como Fanon y su “literatura de combate” de las minorías colonizadas, para quien el folclorismo no conforma cultura nacional (2006: 61-62), aunque cada día esté presente en nuestras realidades y condicione el proceso de formación y mutación del imaginario popular y académico. En vez de eso, se ha optado por aplicar la propuesta descriptiva de Anderson (eco de las geografías imaginarias de Said 1990: 74-100), cuya idea de que las comunidades “no deben distinguirse por su falsedad o legitimidad, sino por el estilo con el que son imaginadas” (Anderson 1993: 24) casa con las principales tesis de este trabajo. No se buscan tendencias literarias propias de nuestro “arte nacional” ni hallar aquel “arte nacionalmente puro” y políticamente comprometido: solo entender el modo en el que *Magical girl* imagina España.

Para ello será necesario acudir a conceptos de autores muy variados en su manera de pensar. Es importante aclarar que no se busca la unidad metodológi-

¹ El largometraje es una rara avis que, en contra de la tendencia post 1975 a pensar en términos europeos o latinos y a poner el foco de interés en los diversos otros que habitan España (Jolivet 2007: 42-47), se plantea cómo funciona una comunidad más o menos típica del centro de Madrid. No abundaremos, pues, en las múltiples líneas teóricas posibles en que se entraría a describir la representación de “España como conjunto de autonomías, como parte de Europa o como ‘hermanada’ con América Latina”, o a cuestionar aspectos relativos al cine denominado nacional, el cine que habla de lo nacional, la nación representada en el cine, etcétera (Berthier y Seguín 2007: XVII).

ca ni una falsa coherencia simplista en el enfoque teórico. Uno de los objetivos de este artículo es demostrar que todo análisis de identidad requiere asumir perspectivas diferentes, tratar de aunar posiciones filosóficas que no tienen por qué casar bien la una con las otras en sus premisas nucleares. En contra del tópico de que las teorías más simples suelen ser las más acertadas, proponemos un estudio rizomático, capaz de dar salida a los muchos matices del filme y de la representación satisfactoria de una identidad nacional. Si, como veremos, las ambigüedades, las contradicciones y los absurdos son una constante del largometraje, cómo no encontrarlos en las teorías críticas que intentan dialogar con él.

1. NARRACIÓN ALEATORIA. VÓMITOS, PUZLES Y TRUCOS DE MAGIA

¿Cómo se conoce una ciudad? ¿Cómo conoce uno su ciudad?

Método: habría que renunciar a hablar de la ciudad, a hablar sobre la ciudad, o bien obligarse a hablar de ella de forma evidente, familiar. Abandonar toda idea preconcebida. Dejar de pensar en términos muy elaborados, olvidar lo que han dicho los urbanistas y los sociólogos.

George Perec, *Especies de espacios*

La identidad suele definirse como un punto de sutura o encuentro, la articulación entre una subjetividad y un discurso social en la que, de algún modo, esta encaja (Hall 2011: 20). Ahora bien, ¿cómo acomodamos esta idea en una teoría más amplia y estable? ¿Resulta imposible definir una identidad colectiva?

Magical girl se caracteriza por una narrativa que, en referencia a Althusser, podríamos denominar "aleatoria". El filósofo argelino relee los textos clásicos del marxismo, evitando dogmatismos e idealismos impracticables, y desacraliza su metarrelato. No es un sistema perfecto, capaz de explicar cualquier realidad; tiene fisuras: en la subjetividad de las organizaciones económicas y políticas humanas surgen pequeños desencuentros que una teoría fija puede no saber explicar si no incluye en sí misma el factor de lo aleatorio. "¿Acaso esto no significa pensar no solamente la contingencia de la necesidad, sino también la necesidad de la contingencia que está en su raíz?" (Althusser 2002: 53).

Esta revaloración del azar entreverada en la dialéctica de la historia apunta un aspecto interesante y que explica muy bien la narración de *Magical girl*. El dinero es un motor clave en la acción (Luis no lo tiene, Luis lo quiere para su hija, Luis extorsiona a Bárbara para conseguirlo, Bárbara necesita prostituirse para obtenerlo...), pero un análisis que únicamente explique las influencias de la infraestructura de la España contemporánea en su superestructura se quedaría demasiado corto: obviaría las oquedades, "ese vacío necesario para todo encuentro aleatorio" (2002: 70) en el que cada sujeto toma sus decisiones personales. Y, por otra parte, si bien cada una de las historias de los personajes parece que tiene un fin concreto, explicaciones independientes, un camino propio..., también es cierto que todas terminan contentándose con "adaptarse a otras historias, la historia que forma un todo que *reproduce* sin hacer sus propios elementos (propios de un engranaje)" (2002: 68): quieran o no, hagan lo que hagan,

el factor económico continúa influyendo en su manera de actuar. Dos tendencias opuestas chocan: el discurso social y el azar que influye en cada acontecimiento de los personajes, intensamente ligado a sus subjetividades. Y la teoría no puede obviar ninguna de ellas.

El ejemplo más claro de cómo la narración se traba mediante aleatoriedades concretas en un tejido cultural común es la escena del vómito. El cruce entre las historias de Luis y de Bárbara surge de un encuentro fortuito: él, desesperado, va a atracar una joyería; ella, engañada por su pareja, intenta suicidarse y termina vomitando por el balcón. Y el vómito cae sobre Luis, piedra en mano frente al escaparate. A partir de entonces, la estructura “clase baja (Luis) roba clase alta (joyeros/Bárbara)” se sigue manteniendo, pero sus narrativas toman un cauce distinto al esperado.

De ahí la carga simbólica del puzle, que incluso aparece en uno de los posters del filme [Fig. 1]. Damián recibe un puzle como regalo de su psiquiatra al salir de la cárcel, signo de que está rehabilitado. Sin embargo, el viejo maestro es incapaz de terminarlo: le falta una pieza, que –solo el espectador lo sabe– ya apareció al inicio del metraje, encontrada por Luis en la calle. Ese hallazgo condensa la aleatoriedad del argumento de *Magical girl*. Los personajes, siempre dependientes de factores sociales (económicos, farmacopolíticos, de género...), se van entrecruzando en un único espacio, Madrid, pero no son capaces de ver la “gran narrativa” que da coherencia al relato completo; en parte porque esa gran narrativa no es totalmente razonable, no es explicable sin tener en cuenta las subjetividades de esos mismos personajes, y buscar un sentido detrás de la misma sería, aunque tranquilizador, simplista.

Desde la posición de los protagonistas, interpretar la sociedad en la que conviven resulta, por ende, insatisfactorio. Hay demasiados detalles individuales que pasan inadvertidos para el resto, porque son privados o íntimos o porque, al no entrar dentro de las expectativas, se invisibilizan. Ningún personaje entiende su sociedad; solo puede pensarla de manera plana, en dos dimensiones, como una mera yuxtaposición de fragmentos. Y a esa imagen, como al puzle de Damián, siempre le faltarán piezas. De hecho, desde el primer momento, la película propone una relación de trabazón inexacta entre personajes e historias, saltándose el *racord* entre dos planos [Fig. 2, 3, 4]. Y, pese a todo, el montaje se entiende: el significado no se ha perdido, la narración ha podido seguirse a la perfección. La cinta simplemente no ha necesitado fingir una sensación de totalidad que no se cumple en el mundo empírico.²

Otras secuencias que rompen con lo predecible, ahora en términos de mundos posibles, son las de los juegos de magia de Bárbara y Damián, que hacen desaparecer una nota y un teléfono, al comienzo y al final de la película, en la

² Algo similar sucede cuando en la radio se escucha una carta que Alicia le ha escrito a su padre, puente entre la historia de Luis y la de Bárbara. En esa transición parecería que se borran sutilmente las fronteras entre las tramas; los caminos inciertos de todos los personajes avanzan a través de un mismo contexto, con situaciones vitales distintas (separadas por planos) pero conectadas por el sonido de una radio, la situación sociopolítica general o la existencia de elementos culturales comunes.

única acción de la cinta que podríamos considerar fantástica, si no fuera porque resultaría inverosímil dentro del universo construido durante el resto del metraje. Al igual que para los personajes, la comprensión del Madrid representado será incompleta, parcial y agujereada también para el espectador.

La película subraya, en fin, las “imprecisiones” de la vida cotidiana. La “manera de utilizar los sistemas impuestos” (De Certeau 1996: 22), las mil formas distintas de actuar y vivir en una sociedad determinada –y determinante–, desemboca en un constante juego entre lo utópico y las múltiples realidades factuales posibles, dos categorías que se modifican, modulan e interfieren entre sí en la *everyday life*. Esto se constata con claridad en contextos de mezcla de culturas (inmigración, por ejemplo), pero también sucede en un espacio más o menos homogéneo como en principio es Madrid para un madrileño. La significación mítica de los espacios, los objetos, las personas... nunca es percibida con total precisión; cada ciudadano se “vale de” (1996: 33) la cultura que cree poseer y la deforma inevitable e inconscientemente. Pues la cultura no es la información en sí, “sino su tratamiento mediante una serie de operaciones en función de objetivos y de relaciones sociales” (De Certeau y Giard 1999: 263), incluso aunque estas maneras-de-hacer-valer parezcan ir en contradicción con el mito, ya que este “puede alcanzar todo, corromper todo, hasta el mismo movimiento que se niega a él” (Barthes 2009: 189). Esta es la razón por la que la comunicación no se pierde ni con el uso ni con la transgresión de estereotipos gastados, como se demuestra en las conversaciones de barra de bar incluidas en el filme: todo acto en sociedad incluye un poco de las dos acciones. Los fragmentos y esbozos comunicativos, conocidos o inesperados, se mantienen en tensión y “equilibrio simbólico” (De Certeau 1999: 19) con las mitologías utópicas asociadas a la sociedad española.

Solo a través de las subjetividades concretas de los personajes que habitan Madrid es posible mostrar la realidad de una manera no panorámica, externa o autoritaria, atendiendo tanto a las relaciones con el otro (con el resto de lugares otros) como a las luchas internas que se forman en él y que lo conforman (Khatib 2009: 33-34, 208). También es por eso por lo que la narración de *Magical girl* tiene “cabos sueltos”, escenas que no llevan a nada ni tienen otro sentido que la recreación de la aleatoriedad de la vida cotidiana: Alicia y Damián disfrutan de una piruleta idéntica, que recuerda en forma a la varita del anime que ella ve, una analogía que destaca por la intrascendencia de su contenido.

El equilibrio entre la unidad y la fragmentariedad de *Magical girl* está delicada y meticulosamente medido. La cohesión del filme se consigue gracias a determinados puntos de encuentro –algunos azarosos, íntimos o irrelevantes– y no a una coherencia formal cerrada, regular, explicable y plenamente significativa. Es el solapamiento de realidades en un mapa de varios niveles y dimensiones, demasiadas para ser comprendidas desde una sola perspectiva:

Las revoluciones de la historia, las mutaciones económicas, las mezclas demográficas son estratificadas y allí permanecen, agazapadas dentro de las costumbres, los ritos y las prácticas espaciales. Los discursos legibles que los articulaban no hace mucho han desaparecido, o no han dejado más que frag-

mentos en el lenguaje. Este lugar, en su superficie, parece un *collage*. En realidad, se trata de una ubicuidad en la densidad. Un amontonamiento de capas heterogéneas. Cada una, como la página de un libro deteriorado, remite a un modo diferente de unidad territorial, de repartición socioeconómica, de conflictos políticos y de simbolización identificadora. (De Certeau 1996: 221)

En definitiva, no solo existen oquedades escondidas entre el sujeto y la materialidad que este mitifica, sino también entre los propios sujetos, pese a que todos ellos participen en una sociedad en apariencia homogénea, designada en el día a día con términos falsamente unificadores: los españoles, España, la nación española, etcétera. La otredad y la especularidad intrínseca a cada utopía generan la gran variedad de maneras de hacerla valer, maneras que cada individuo se apropia. La aleatoriedad abre un espacio de posibilidades a la hora de deformar esos lugares comunes, de mezclarlos, afianzarlos o simplemente tratar de acabar con ellos. Tanto para el personaje –que los transita, vive y utiliza– como para el espectador –que trata de entenderlos–. Cualquier propuesta de interpretar una sociedad, una ciudad, un barrio... habrá de incluir en su método la renuncia parcial a entender y sistematizar todas las variantes de su objeto de estudio:

... eliminar lo imprevisto o expulsarlo del cálculo como un accidente ilegítimo y destructor de racionalidad [...] es impedir la posibilidad de una práctica viva y "mítica" de la ciudad. Sería no dejar a sus habitantes más que los pedazos de una programación hecha por el poder del otro y alterada por el acontecimiento. (De Certeau 1996: 223)

Las premisas teóricas de las que paramos no podrán ser cerradas ni totalizadas. La parcialidad de tal planteamiento es, así, la garantía necesaria para acercarse a una verdadera percepción de la identidad española: la que se representa, mediante forma y contenido, en *Magical girl*. Esta será o no homologable al resto de percepciones existentes (poco tendrá que ver, posiblemente, con la imagen que pueda ofrecer un coruñés, un soriano o un barcelonés), pero nos ofrece una serie de pautas teóricas –categorías abstractas: planos, fronteras, interconexiones– con las que poder inferir y aproximar una realidad social identitaria en toda su complejidad.

2. LA INCOMPRENSIÓN. ASESINATOS, PROSTITUCIÓN Y CANCIONES INFANTILES

Pasarai chaman kumpa ko ñi peuma flor
si por cielito runrún del riñai aguacero
[...]

"América", según Raúl Zurita, en *Las ciudades de agua*

Cabe pensar, entonces, cómo se relacionan los habitantes de una sociedad, cómo se relacionan entre sí los personajes de *Magical girl*. Para ello, han de tenerse en cuenta algunas nociones propuestas por Jacques Derrida en *La hospitalidad*. Y es que los personajes del filme son, en cierto sentido, extranjeros conviviendo en

lo que cada uno cree su tierra: utilizan torpemente la lengua, desconocen ciertos códigos culturales y, aun así, juzgan y son juzgados en un pacto recíproco que supera lo individual (Derrida 2010a: 21-29). Actúan y admiten (o niegan) la hospitalidad al resto de individuos de su sociedad como si su gesto fuera completamente altruista, sin ser conscientes de que el otro son muchos otros, de que el otro es un otro tan solo desde los prejuicios de quien condena, de que hay otros otros inimaginables, pero que existen en algún lugar. No se dan cuenta de que ni siquiera ellos dejan de ser potenciales otros para consigo mismos. La cultura que les fue impuesta ni es estrictamente suya ni es de nadie. Y, sin embargo, ante el encuentro de un extranjero (término que, por tanto, incluye al resto de usuarios de la cultura aparentemente compartida), parecen querer privatizar ese sentimiento de propiedad (2010a: 57).

Resulta ilustrativa la conversación que mantienen los amigos de Bárbara y su pareja, en una secuencia ajena a la trama principal. Ella le canta a su hijo una canción infantil popular; él no la reconoce, encuentra diferencias con la letra que se sabía:

ELLA – “Cinco lobitos tiene la loba, blancos y negros detrás de una escoba. Cinco tenía y cinco criaba, y a todos los cinco tetita les daba”.

ÉL – Eso de “blancos y negros” te lo has inventado, ¿no?

ELLA – No. Mi madre lo cantaba así.

ÉL – ¿“Blancos y negros”? Era: “Cinco lobitos tiene la loba, cinco lobitos detrás de la escoba”. No “blancos y negros”.

ELLA – [Ríe.] No sé, Javi. Es una canción para bebés.

Y ambos se encuentran repitiendo unas palabras cuyo significado literal desconocen, que solo emplean por lo que connotan socialmente, por el uso que se ha ido transmitiendo de generación en generación a través de una cultura que no es de nadie. En el guion de rodaje se añade una aclaración final de él, que concluye: “Pero tampoco me queda claro por qué los tiene detrás de la escoba” (Vermut 2016: 38).

Aquí el extranjero no es el completo otro, el otro radical (a ese no se le conoce en persona, no le dejamos habitar nuestra sociedad), sino una suerte de salvaje precultural: una persona que conoce nuestras costumbres, pero que no termina de dominarlas y a la que es posible juzgar con cierta condescendencia (Derrida 2010a: 75). De este modo se rompen dualidades del tipo yo/otro: lo cercano se opone a lo lejano y a las otras cercanías posibles. Luis conoce y no conoce a Bárbara: se siente superior y no le preocupa chantajearla por dinero, pues, desde su perspectiva “pobre”, es justificable y hasta justo repartir el dinero de los ricos entre la gente no pudiente; sin embargo, no es consciente de la realidad monetaria de ella, regulada por su marido-carcelero. Las fronteras que dividen las clases sociales existen en nuestra sociedad (Luis las sufre cada día), pero las fronteras entre géneros también están ahí (invisibles para Luis, hombre y que no habita una realidad en la que estas le afecten negativamente de manera directa). Es decir, el personaje asume su paradigma cultural como el más válido, imponiéndoselo al resto sin siquiera tener mala intención. Esa cultura que le ha

determinado desde su nacimiento acaba volviéndose hegemónica, poderosa, lo que influye en los demás individuos de la sociedad. ¿Podemos considerarla “cultura española”, “españolidad”? En cierto sentido lo es, pero hay que tener en cuenta que estos términos solo simplifican una realidad siempre compleja, un tanto aleatoria y cambiante según los actos particulares de cada ciudadano. Lo no hegemónico también ha de incluirse en la españolidad, así como los huecos, múltiples y diferentes, entre lo dominante y lo dominado. Y esto se debe a que España y sus símbolos, como bien muestra el cortometraje *Rojo Amarillo Rojo* (Bellón y Calvillo 2018), son según el contexto, según la historia, según los tópicos, según la imagen de quien lo mente, defina, defienda o ataque. Al final, vale más saber el sentido de esa mención, el *uso*, que el referente estricto al que alude. El tránsito entre mitologías antes que el mito que, en un momento determinado, parece definirnos.

La Nación se forma, así, en tensión entre lo público y lo privado, el pacto social y la individualidad. En esas oquedades fluyen los derechos y la Ley, la moral de cada sujeto y la Moral descrita por las instituciones (Derrida 2010a: 71). Aquel que se cree perteneciente a él, con el poder de elegir ser o no hospitalario, no es consciente de que la hospitalidad no existe, de que es contradictoria *per se*: la hospitalidad en realidad es un pacto, donde el anfitrión impone unas normas a un huésped previamente aceptado. La sociedad y la cultura parecen inmóviles desde el punto de vista del individuo porque estas se desplazan con él (Derrida 2010b: 93-95). El sujeto las va corrigiendo, modificando en su uso cotidiano y determinado a causa de los azares del día a día. Y es en el cruce de distintas “culturas individuales” donde los personajes entran en conflicto, donde aparece la otredad y se desacraliza el mito.

Por todo ello, aunque Alicia únicamente pretenda que su padre sepa que le quiere y corresponda sus necesidades afectivas, Luis está obsesionado con conseguirle regalos físicos y caros para que sea más feliz; aunque Luis no ve problemas en pedirle dinero a una mujer de clase media-alta, Bárbara tendrá que recurrir a la prostitución para conseguir la cifra exigida; aunque Bárbara piensa en su antiguo maestro como una ayuda segura y paternal, la figura razonable y madura que parece faltarle en su vida, Damián resuelve el conflicto a base de balazos; y aunque Damián se considera a sí mismo como un héroe salvador que rescata a una joven en apuros, Luis finalmente no es el violador (en sentido estricto) de Bárbara y ni él ni mucho menos su hija Alicia tienen la responsabilidad que Damián les carga. Todo parece una conspiración jamesoniana, donde la realidad representada es tan compleja que oscila entre la propuesta de un esquizofrénico y la de un genio capaz de comprender un sistema casi indescifrable (Jameson 1995).

En otras palabras: *Magical girl* no solo incluye un constante encuentro con los otros en una narración más o menos azarosa, sino que dibuja una línea de incomprendiones, un cúmulo de malentendidos entre los personajes principales (cada uno causado por un fallo de perspectiva distinto) que termina por explotar. Regidos de manera inconsciente por criterios aprendidos, *fronteras invisibles* entre los sujetos, no saben que su cultura los ha hecho ser, pero también los ha hecho no-ser otras cosas; los ha hecho entender, pero también los ha hecho

no-entender incluso al otro más cercano, a su vecino, a su amiga, a su alumna o a su hija.

3. LAS FRONTERAS INVISIBLES COMO ENGRANAJE NARRATIVO

La frontera no es aquello en lo que termina algo, sino, como sabían ya los griegos, aquello a partir de donde algo comienza a ser lo que es.

Martin Heidegger, "Construir, habitar, pensar"

3.1. La frontera estatal

Una de las primeras fronteras que enfrenta a dos personajes en la trama –Luis y Alicia– es la que separa lo nacional y lo internacional. En la primera parte de la película, titulada elocuentemente "Mundo", se bosqueja la relación que Luis mantiene con su hija cuando se entera de que ella, enferma de leucemia, morirá pronto. Ambos se caracterizan por medio de elementos opuestos. Él fue maestro de Lengua Castellana y Literatura, pero se ha visto obligado a malvender al peso la mayoría de sus libros (el *Quijote* y su queridísima *La colmena* entre ellos) por problemas económicos ligados a estar en el paro. Se presenta, pues, con cierto aire castizo o, al menos, como alguien educado en una tradición nacional por la que siente apego, aprecio e identificación personal; pero que está caducándose. A ella, en cambio, le encantan los animes y el ramen y, desde su primera escena –en la que baila la sintonía de una teleserie *magical girl*–, queda asociada a la cultura oriental.

Cuando Luis y Alicia almuerzan juntos en el comedor de su piso, el padre se sienta a la izquierda en el plano (origen, pasado, en nuestra cultura), al lado de sus libros, y la hija a la derecha (destino, futuro), delante de un mapamundi [Fig. 5]. Además, los personajes no están sentados contiguamente, tampoco opuestos de manera simétrica, sino en una posición incómoda en la que, sin entrar en un enfrentamiento total, quedan separados por varias sillas. Da la sensación de que los dos personajes no terminan de habitar el mismo espacio.

Estas dificultades en la relación también se reflejan en el diálogo. Durante la cena, Alicia expresa su deseo de dormir el sábado en casa de Makoto. "¿Makoto? ¿Tienes una amiga japonesa?" "No, es el *nickname* de Vanesa". Pero Alicia tiene que terminar el ejercicio de los terápsidos para clase; solo le queda pasarlo a limpio, algo que para Luis –un padre tradicional– es parte del trabajo:

ALICIA – Es que... van a ir todas.

LUIS – ¿Quiénes son todas?

ALICIA – Makoto, Sakura y yo.

LUIS – ¿Sakura?

ALICIA – Paloma.

LUIS – Ah, entonces vais a ir Paloma y tú.

ALICIA – Y Makoto.

LUIS – Vanesa no cuenta, está en su casa. [Pausa.] ¿Qué vais a hacer?

ALICIA – Pues ver anime y comer ramen.

Más adelante, tras otras incomodidades, Alicia comenta su deseo de poder convertirse en quien ella quisiera. “Había pensado convertirme en el rey y dar un discurso en plan: queridos españoles, me llena de orgullo que matéis al resto de españoles”. A Luis no le gusta nada la idea; la huella de la Guerra Civil se mantiene en su generación. Incluso se aturulla un poco y le dice que no diga tacos, pese a que –ella lo subraya– no ha dicho ninguno.

Se comprueba así la distancia entre padre e hija, potenciada por la diferencia de edad y por las culturas (en) que han vivido. Sus diálogos son confusos, tensos, plagados de reformulaciones e incomprendimientos. Parece que hablan idiomas distintos. Con todo, no habría que caer en una dicotomía fácil asociando Luis-español y Alicia-japonés: ambos están comiendo una hamburguesa con patatas, Luis sabe leer y escribir en inglés, etcétera. Y Alicia no abandona lo occidental: pide a Luis fumar un cigarro y beber un *gin-tonic* para probarlo antes de morir, como si fuera una de las metas de todo ciudadano del llamado primer mundo. Pero sí es evidente que las referencias, el tipo de humor, los intereses y el léxico tienen parte de su origen en tradiciones diferentes.

A partir de este hueco cultural que existe entre ellos, Luis considera que Alicia valora más lo japonés que lo español. Tal vez su deseo de ser otra persona y el cambio de nombre (su apodo, como lo denomina él en lugar de emplear el barbarismo *nickname*, es “Yukiko”) le llevan a pensar que Alicia no se siente identificada con sus gustos castizos. Así que emprende la búsqueda de dos regalos muy caros que, a ojos de Luis, encantarán a la niña: un traje y una varita únicos, diseñados por Meiko Saori para una cantante japonesa. Hasta cierto punto, la aspiración de conseguir estos objetos es comprensible, ya que los otros dos deseos que sabremos que Alicia tiene –poder ser otra persona y llegar a tener trece años– no los va a poder cumplir. Pero con el avance de la trama se descubre la falta de perspectiva del maestro en paro. Robo, extorsión, amenaza... son posibilidades que se le pasan por la cabeza y que, en algunos casos, efectúa, solo para satisfacer a su hija.

A todo esto, lo que Alicia quiere es simple cariño. Cuando están en el hospital, escribe una carta para la radio; pero, en el momento en el que van a leerla en directo, Luis no espera y se marcha a la tienda, a vender más libros al peso, conseguir más dinero y poder comprarle el vestido. Ni siquiera le da un beso de despedida: el contacto físico entre padre e hija es, a lo largo de todo el metraje, mínimo.

Esta frontera también se hace visible en otros momentos, como cuando Damián le pregunta a una dependienta de una tienda –joven, de evidente ascendencia asiática, pero con un castellano sin rastro de acento– cómo se dice “gracias” en chino:

DEPENDIENTA – *Xièxiè*.
 DAMIÁN – ¿*Siesie*?
 DEPENDIENTA – *Xièxiè*.
 DAMIÁN – ¿*Sí... siesie*?
 DEPENDIENTA – *Xièxiè*.
 DAMIÁN – [*Muy lentamente*.] ¿*Sié-sié*?

DEPENDIENTA – Sí.

DAMIÁN – Bueno, pues *siesie*.

De nuevo, la interacción no es del todo fructífera. La integración que Damián busca nunca puede ser total, termina fracasando en algún punto; nace de la idea incorrecta de que es posible entender algo al cien por cien cuando este es ajeno en su origen, ya fijado y determinando como distinto del receptor.

Ni Luis ni Damián entienden que no se trata de sumar *orientalidad a españolidad*, que en cada sujeto hay múltiples matices, usos folclóricos y asunciones exóticas, tanto en lo nacional como en lo internacional. Empezando porque uno intenta convivir con lo japonés y el otro con lo chino, distintos *per se*, pero integran sin darse cuenta cierta cultura asociada a los Estados Unidos de América: las hamburguesas y las patatas fritas ocupan toda la mesa, detrás de las sillas que simulan barrotes, desde el extremo de Luis al de Alicia. Como alisando y un espacio rugoso y problemático. Como si colonizaran al resto de culturas. Aunque esta idea la retomaremos con la frontera económica.

3.2. La frontera de género

La frontera que divide hombres y mujeres permite entender la segunda pareja de *Magical girl*: Bárbara y su marido. La representación fotográfica y de montaje de esta pareja tradicional (heterosexual, burguesa, en torno a los treintaipico) a lo largo del segundo capítulo del filme, "Demonio", pretende empequeñecer la figura de ella en contraposición a la de él [Fig. 6, 7, 8, 9]. Primer plano: las manos de Bárbara le atan meticulosamente los zapatos a su marido. Segundo: el rostro de él, en contrapicado, en posición de superioridad. Tercero: contraplano de Bárbara arrodillada, casi humillada; apenas se le distinguen los rasgos de la cara. Bárbara es "acariciada" por su pareja, que juega a estirarle y encogerle la piel ante una total sumisión, evocando, por un lado, a una figura monjil, vestida de gris y sin escote, *esposa de*; y, por otro, a una niña dominada por su padre, que le hace carantoñas, le da regalos, juega con ella:

PAREJA – Bárbara, Bárbara, cierra los ojos. [*Ella los cierra.*] No los abras hasta que yo te diga. [*Saca un paquete.*] Ya.

BÁRBARA – [*Abre los ojos y sonrío.*] ¿Y esto por qué?

PAREJA – Porque sí.

BÁRBARA – ¿Porque sí? [*Lo abre y encuentra un colgante.*] Gracias... ¿Me lo pones?

PAREJA – Sí.

BÁRBARA – Gracias. [*Le besa las rodillas; apoya su cabeza en ellas.*] Gracias... Hoy quiero quedarme sola contigo.

PAREJA – Ya, pero hemos quedado con Javier y Laura.

BÁRBARA – Bueno, pues les decimos que estamos enfermos.

PAREJA – Están a punto de llegar, Bar.

BÁRBARA – Pues no abrimos la puerta. Nos inventamos una excusa.

PAREJA – ¿De verdad que te da igual quedar mal con ellos? Eres una niña caprichosa y tonta. Así, eres una niña caprichosa y tonta.

BÁRBARA – [*Susurra, mientras se deja modelar la cara.*] Sí...

Él apela e impera; ella pregunta, da las gracias, obedece y propone juegos que sabe que no van a funcionar, pero que resultan aduladores. Al final, él se enfada y, severo, se pone de pie: está sin camisa y el plano le corta la cabeza; ella queda de espaldas, todavía arrodillada, apenas visible entre tanto gris. “No puedo estar siempre detrás de ti como si fueras una niña de siete años”. Ella agacha la cabeza. “Bárbara, ¿me miras cuando te hablo?”. Se vuelve al plano picado, donde él, por su cambio de postura ha crecido todavía más, y ella alza los ojos como suplicante, como una mártir. “¿Tengo que estar siempre detrás de ti como si fueras una niña de siete años?” “No”. “¿No? Pues yo creo que sí”. “No”, reitera Bárbara, enfurruñada, como desafiaría un hijo a su padre. “Sí. Si algún día me entero de que me mientes, te juro que me voy y no vuelvo”, amenaza con afán manipulador.

Bárbara no tardará en tragar la pastilla que su pareja le ha ido a buscar. “Abre la boca”, exige él para comprobar que se la ha tragado [Fig. 10]. Solo entonces vuelve al encuadre y aparece de nuevo el padre bondadoso: “Bárbara todo esto es por tu bien”. “Ya, ya lo sé... Perdón. Perdona, soy imbécil. No quiero que te preocupes por mí”. La conversación avanza hasta que ella concluye admitiendo que él se enfada porque la quiere. Y la secuencia se termina con la canción infantil de “Cinco lobitos” cantada por su amiga a su hijo recién nacido, que suena antes de que la imagen corte para subrayar la relación paternal(ista) que caracteriza a Bárbara y su marido.

Esta representación tampoco varía en la escena con sus colegas [Fig. 11, 12]. Plano del hombre con los amigos; contraplano de Bárbara, sola, dependiente, subyugada, encarcelada, rodeada por fragmentos desenfocados del resto de personajes que, por cuestiones de perspectiva, abundan más en el cuadro, parecen más grandes que la mujer empequeñecida. Finalmente, la protagonista acaba de espaldas a la cámara sosteniendo al hijo de sus amigos, en una posición realmente incómoda para el espectador. Bárbara se ríe, pero no se le ve la cara; no sabemos para qué eran las pastillas, cómo de infantil es ella, qué ha hecho antes para ser considerada enferma, si la risa es histérica, si la risa es tonta... Tras la insistencia tópica de sus amigos (“cuéntanoslo a todos y así nos reímos”: de nuevo es tratada como una niña en el aula), explicita la causa de las carcajadas contenidas: “Es que no puedo dejar de pensar en la cara que pondríais si lanzase al bebé por la ventana”. Y el ambiente incómodo y absurdo llega a su clímax. Bárbara no es comprendida –acaso los otros asumen como natural, sin ser conscientes, la predisposición de la mujer a la maternidad– y queda como una loca peligrosa.

Esta frontera de género, sin embargo, no existirá para Luis, subsumido por la económica (él es pobre, Bárbara es burguesa), con lo que justifica su extorsión bajo la premisa irreal de que ella tiene el mismo poder que su marido. Pero sí será pertinente para Damián en la tercera parte de la película, “Carne”, al verse como salvador de una dama cuyo marido no cumple con las supuestas labores que de él se esperan. En principio esta acción debería ser positiva: Damián es, efectivamente, el héroe que salva a Bárbara de un criminal que no deja de llamarla pidiéndole –siempre– el último fajo de billetes. Pero su cruzada se descontrola. Ni ha entendido la verdadera relación farmacopolítica que Bárbara

mantiene con su pareja, ni conoce las motivaciones (fundadas o infundadas) de Luis. Y tampoco es plenamente consciente de que sus acciones se guían por una frontera invisible y cultural, la de la distinción hombre/mujer, que guarda un trasfondo un tanto enfermizo: él mismo olisquea la Constitución que tenía Bárbara, se vuelve loco por ella (como posiblemente sucedió en el pasado) y decide encarnar un arquetipo masculino libresco, quijotesco, asesinando al supuesto antagonista de la historia.

Podría interpretarse que Bárbara finalmente consigue darse cuenta de su situación personal. Al no corresponder los roles culturalmente asociados a la mujer –la esposa sumisa y feliz y la madre atenta–, los hombres la han drogado, extorsionado y violado; pero, durante el desenlace del filme, Bárbara utiliza sus marcas de género y utiliza a Damián, en sustitución de su marido, para terminar con su sufrimiento. Esto no le proporcionaría exactamente una posición equitativa con el género masculino, pero sí, en cierto sentido, la empoderaría. O tal vez Bárbara se ha rendido y se ha permitido ceder. En cualquier caso, la frontera hombre/mujer ha determinado su situación.

3.3. La frontera médica

La frontera que separa lo sano de lo enfermo está íntimamente relacionada con la anterior. Traza una dicotomía invisible no solo para los personajes que no viven en (contacto con) ella, sino también para la que habita y deambula por su difuso límite, Bárbara. Distinguir entre ciudadanos sanos y enfermos, así como la normatividad de cierto tipo de cuerpo o comportamiento psicológico, también es una cuestión cultural, según han estudiado Foucault (2007) o Deleuze (1996). Y, al igual que sucede en el resto de fronteras, en esta también hay una relación desigual entre los dos espacios socialmente opuestos. Los criterios aparentemente científicos –objetivos, fiables: conocimiento puro– esconden y difuminan un profundo desequilibrio. La mayoría de la población, sana o enferma, la acepta y naturaliza.

En este caso, Bárbara parece sincera cuando le dice a su marido que confiaba en sus cuidados médicos; lo hace porque la quiere, piensa. La enfermedad de Alicia también se solapa con la frontera de mujer y de hija, pero sus efectos *a priori* no son tan nefastos. Quizá porque la leucemia causa un malestar más evidente, físico, y es motivo de muerte. Bárbara es criticada e incomprendida; da la sensación de que la gente –tal vez incluso ella misma– la culpa de su estado.

Después de la escena del bebé, vemos un plano con Bárbara tumbada en la cama. Llega su pareja y le ofrece otra pastilla y un vaso de agua. "Toma". "Esta no es la pastilla de siempre". "Eso es. No es la pastilla de siempre". "¿Qué es?" "Un somnífero". "¿Un somnífero?" Él lo confirma. "Pero ¿para qué me lo das?" "Quiero que te duermas". "Me iba a dormir la siesta de todas maneras". "Quiero que te duermas profundamente". Bárbara, sin dejar de mirarlo, recostada todavía, se toma la pastilla. Y saca la lengua a modo de prueba. Él, no contento con eso, añade: "Enjuágate y traga el agua". "¿Cómo?" "Enjuágate a conciencia y traga el agua, por favor". Ella, de nuevo, obedece. Él le quita el vaso y vuelve a exigir: "Abre la boca". Y cuando Bárbara accede, su pareja le mete los dedos ostentadamente,

le deforma la cara, le busca por los mofletes y las encías, debajo de la lengua, en el paladar, en el dorso de la lengua, en un gesto obsceno, apropiándose de su corporalidad, imponiéndole su política farmacológica [Fig. 13]. Así le dosifica la medicación que cree (o eso dice) necesaria para que se cure. "Gracias". "Pero ¿qué pasa?" "No pasa nada, mi amor. Confía en mí".

Cuando Bárbara se despierta, descubre la casa vacía, oscura, sin ropa en los armarios, sin apenas objetos en las habitaciones: la casa transformada en una verdadera cárcel donde ella está sola. Intenta atravesar un espejo, suavemente, como la Alicia de Lewis Carroll. No lo logra y opta por el suicidio.

Bárbara sufre por encontrarse en el espacio no apoderado de la frontera. Su localización la encadena a los deseos de su pareja, sano y hombre, hasta el punto de no tener poder monetario y de verse obligada a maltratar su cuerpo, prostituirse, perder la libertad de su físico y llamar a un antiguo maestro para pedir ayuda. Todo ello derivará en un malestar empírico: el personaje termina encamado en un hospital, completamente cubierto de vendas. Pero, eso sí, sin escaparse del control de su pareja, y ahora contando con la figura "protectora" de Damián.

3.4. La frontera económica

Como ya se dijo, el conflicto entre clases es uno de los principales motores de la trama: A Luis (y Alicia) y Bárbara (y su esposo) les diferencia el dinero. Para Luis, de hecho, la frontera económica es la más importante. El dinero contamina su manera de entender el trabajo, los libros, la paternidad, la amistad; y lo hace siempre en un sentido negativo: está en paro, chantajea a una joven para comprarle regalos a Alicia, deja de ir al bar de su "amiga" tras la negativa de un préstamo... Casi podría decirse que Luis tiene complejo de pobre, que es consciente y está excesivamente preocupado por ello. Su primera escena es la de la frustrante venta de libros. En la segunda, Luis se encuentra con la pieza de puzle en la calle. Ese momento azaroso le obliga a pararse y se da cuenta de que la tienda delante de la que está es una joyería. Todo brillo, lujo, piedras preciosas...

El montaje juega entonces con un plano dentro de la tienda y otro fuera [Fig. 14, 15]. En el primero, se oye un hilo musical suave, casi imperceptible; en el segundo, un molesto ruido de coches, viandantes, sirenas. En el primero, Luis curioseosa y mira los colgantes y los pendientes (tal vez piensa en regalarle uno a su hija), pero un cristal se interpone entre ellos; en el segundo, un dependiente encorbatado y con cara de pocos amigos lo mira con severidad. El plano-contraplano se repite, creando tensión, hasta que las miradas se cruzan (así se entiende por récord: los personajes, de distinta clase social, no aparecen juntos en ningún cuadro). La situación se vuelve aún más incómoda y Luis se va.

Pero está desesperado. Una noche, sale de casa, coge un autobús –recordemos que va a un "barrio rico":  l habita otro espacio–, se acerca a la joyería, busca una piedra, la alza en frente del escaparate... y le cae una vomitona encima.

Por cuestiones fortuitas, el crimen pasa así de ser un robo a una extorsión, pero el efecto (para Luis) es similar.  l no conoce a las personas dueñas de la jo-

yería ni a las que trabajan allí, ni tampoco conoce los detalles íntimos de Bárbara y su pareja. Su preocupación económica sitúa la frontera de clases por encima de las otras, como se comprueba con el diálogo que establecen Luis y Bárbara antes de tener sexo:

LUIS – Tienes una casa impresionante. Es muy bonita.

BÁRBARA – Gracias.

LUIS – ¿A qué te dedicas?

BÁRBARA – A nada; veo la tele. Me mantiene mi marido.

LUIS – ¿Qué has visto en la tele últimamente?

BÁRBARA – Vi un reportaje de dos vecinas que estaban enfadadas porque una decía que la otra le lanzaba pis cada vez que entraba y salía de la casa. Así que la señora se ponía un chubasquero y una bolsa de basura en la cabeza para pasar por el rellano. Era muy graciosa.

LUIS – ¿Por qué te hacía tanta gracia?

BÁRBARA – ¿Por qué no?

LUIS – No sé. No me gustan esos programas que van por las casas con una cámara grabando las miserias de los demás. Parece que nos estuvieran diciendo: “no te quejes, porque en el fondo no estás tan mal”.

BÁRBARA – [*Manteniendo su actitud sumisa, como se vio en las escenas con su pareja.*] Tampoco estamos tan mal.

LUIS – ¿Que no estamos tan mal? [*Mediosonríe y alza las cejas.*] Supongo que viviendo aquí es fácil decir eso. [*Ella baja los ojos.*]

La frontera de clases predomina en la manera de ver la sociedad de Luis, lo mismo que la de hombre/mujer –contaminada por la de sano/enfermo– domina en la de Bárbara, que hasta le pide un abrazo. Cuando Luis se lo da y la besa, ella lo rechaza con brusquedad. Pero al cabo de unos segundos pide perdón, continúa sus costumbres y busca la aceptación del varón.

En la sociedad representada en *Magical girl*, el dinero es el elemento más importante. A petición de Luis, Bárbara esconde siete mil euros en un ejemplar de la Constitución Española de una biblioteca pública: los billetes (ocultos, robados) habitan en los cientos legales, éticos y sociales de la nación. Como en la mansión a la que recurre Bárbara, se diría que el dinero da acceso a todo. En esas escenas, que evocan irónicamente a *The Wizard of Oz*, se comprueba cómo la frontera económica hace perder importancia a, por ejemplo, la médica. Solo Bárbara, que por sus circunstancias personales la tiene presente, mira la situación desde el lado opuesto: es más importante seguir pareciendo sumisa, mujer, enferma... ante su pareja que la integridad de su propio cuerpo.

Deleuze y Guattari han reflexionado acerca del poder de alisamiento que tiene el capital en la sociedad actual. Nos movemos en espacios lisos –que son heterogéneos, amorfos, informales y permiten el movimiento en cualquier dirección– y estriados –homogéneos y organizados–, que interfieren entre sí: “nada coincide exactamente, y además todo se combina, o pasa del uno al otro” (2015: 490). El régimen capitalista que impera en la mayor parte del mundo contemporáneo tiende a alisar (falsamente) incluso las urbes más estriadas, como Madrid (2015: 498-499).

Para Luis, el dinero es el eje central de su sociedad, al que se supeditan el resto de criterios culturales. El dinero se mueve como si no hubiera fronteras, sobre la legalidad, sobre la moralidad, sobre las relaciones de pareja, sobre la enfermedad o la locura... Pero detrás de todas esas realidades el espacio no es tan liso como aparentaba; las otras fronteras que estamos analizando se hacen visibles. Recordemos las hamburguesas con patatas que comen Luis y Alicia, signo capitalista y globalizador que parece que consigue –pero en verdad no consigue– alisar la frontera nacional e internacional que los separa. De este modo, *Magical girl* pone en cuestión la hegemonía económica: sobrepone asimétricamente esquemas en parte estriados y en parte lisos, sin opacar por ello la importancia nuclear del capital y de las clases sociales.

3.5. La frontera generacional

El abismo generacional dibuja la quinta y última frontera, aquella que separa esa España que podríamos llamar “franquista” de la “democrática” o “de la Transición”. Hemos entendido la frontera como diálogo entre mito y realidad, heterotopía (Foucault 2010), prejuicio entreverado en lo material, espacio de acción en la cotidianidad. Esto obliga a dejar de pensar el tiempo como algo lineal, progresivo, constituido por etapas que se sobreponen a otras etapas. En la España del siglo XXI continúan existiendo fronteras construidas a lo largo de momentos del siglo pasado –quizá también de siglos anteriores–, que la cultura ha mantenido porque se han preservado invisibles, hegemónicas o no problemáticas ni problematizadas. El Madrid de *Magical girl* superpone varias formas de entender la realidad que responden a condiciones culturales de distintos momentos de la historia.

El lado “franquista” incluye las fronteras que funcionaban en tiempo de la Dictadura, en las que han habitado y en las que han crecido miles de personas. A las generaciones de ese tiempo se las supone determinadas por una manera de entender, verbalizar y pensar la realidad que está condicionada por las fronteras económica, médica, de género, estatal, etcétera, que primaban en los años cincuenta y sesenta. En sentido opuesto, las generaciones asociadas al lado “democrático” están parcialmente supeditadas a la manera de entender, verbalizar y pensar la realidad que se desprende de las fronteras predominantes desde 1975 hasta la actualidad. Cada vertiente arrastra, además, una serie de mitos complejos, por lo que no todas esas fronteras tienen el mismo valor; solo aquellas que han trascendido, que se han hecho más pertinentes, más identificativas, más identitarias... son las que definen a una generación en la imaginaria popular de las siguientes.

La primera escena de la película es la única que está ambientada en los años setenta u ochenta. En ella, Damián está dando clase. Mientras los créditos terminan, suena su voz:

DAMIÁN – Antes de nada, quiero daros la bienvenida a mi clase. Si Federico García Lorca no hubiese nacido y no hubiese escrito un solo verso, dos más dos seguirían siendo cuatro. Si Napoleón no hubiese invadido España hace dos-

cientos años y ahora estuviésemos aquí dando esta clase en francés, dos más dos, por supuesto, seguirían siendo cuatro. Quiero que entendáis esto. Quiero que entendáis que la única verdad absoluta, lo único que seguirá siempre igual es que dos más dos son cuatro. [Se oyen risas, terminan los créditos. Un Damián en sus cincuenta y de perfil mira a los alumnos.] Bárbara, ¿quieres acercarte, por favor? [Se acerca.] ¿Qué tienes ahí?

BÁRBARA – Nada.

DAMIÁN – Vamos, Bárbara. No pasa nada. ¿Qué tienes ahí?

ALUMNO – Es solo una nota.

DAMIÁN – ¿Qué has dicho, Marcos?

ALUMNO – Que es... solo una nota.

DAMIÁN – [A Bárbara.] O sea, que tienes una nota. [Al alumno.] Marcos, vete al despacho de la directora y le explicas por qué me interrumpes cuando estoy hablando con una compañera tuya. ¿Hm? [Vuelve a hablar con Bárbara.] Vamos, Bárbara, lo mejor es que me enseñes la nota y acabemos de una vez con esta tontería. [Bárbara se la ofrece.] Léela en voz alta. Para que tus compañeros sepan que es eso tan importante que no puede esperar al final de la clase.

BÁRBARA – ¿Quiere que la lea?

DAMIÁN – Sí, quiero que la leas.

BÁRBARA – ¿Está seguro?

DAMIÁN – Estoy seguro. Léela, por favor.

BÁRBARA – “El cara de cerdo me da mucha pena”.

DAMIÁN – [Los alumnos ríen.] Silencio. ¡Silencio! [A Bárbara.] ¿Es eso lo que piensas de mí? Te he hecho una pregunta, Bárbara: ¿es eso lo que piensas de mí?

BÁRBARA – Sí.

DAMIÁN – [Tras unos segundos de silencio total.] Dame esa nota. [Severo.] Dame esa nota, Bárbara. [Más severo.] ¡Dame esa nota!

BÁRBARA – No puedo.

DAMIÁN – ¿Por qué no puedes?

BÁRBARA – Porque no la tengo. [Bárbara abre el puño y la nota ha desaparecido.]

Lo primero que llama la atención de este diálogo, estudiadas otras fronteras, es la cantidad de analogías que hay con las escenas de la Bárbara contemporánea: el hombre mandándole cosas a la mujer niña (más pequeña, aunque ya con chulería); el adulto imperándole que diga algo en alto, como sucedió en la escena del bebé y la risa. Además, podría suponerse cierta conexión entre la trayectoria de Damián y la de Bárbara: él acaba en la cárcel por algún tema relacionado con ella, y ella sufre problemas psicológicos tratados por un psiquiatra y medicada. ¿Es una fruto de la otra?, ¿explicaría ese pasado oscuro la realidad enfermizamente sumisa y atemorizada de Bárbara? ¿Se insinúa, tal vez, que una generación hija de la franquista no puede ser del todo cuerda?, ¿o al menos que no puede evitar mantener las fronteras hombre/mujer, aunque sea en un grado menos pertinente? ¿Acaso la generación franquista ha “jodido” (permítaseme el registro bajo en pos del doble sentido) a su hija mimada?

La férrea disciplina que intenta imponer Damián, el autoritarismo construido desde la Verdad objetiva, puede asociarse a una época pasada en la que las imposiciones políticas y de todo tipo estaban a la orden del día. Lorca –símbolo de lo que *no* fue España en el siglo xx– se queda en nada, en mentiras, en falacias, ante el rigor de las matemáticas.

Al otro lado de la frontera están la rebeldía de Bárbara, un intento de ayudar (fuera de lo normativo, lo que tiene sus consecuencias) por parte del alumno Marcos, algunos insultos, gracietas y un sentimiento de pena generalizado. Además, la nota no está, pero todos saben lo que decía: las matemáticas, demasiado cuadrículadas y simplificadoras, no podrán explicar su desaparición.

Cerca del final de la película, el solapamiento de generaciones se torna inevitable. Damián se topa con una Bárbara malherida y opta por ayudarla: matar al extorsionador y no hacer pública la situación de su exalumna. Se viste de traje, corbata y americana, se peina y se perfuma. "Se prepara como un torero antes de salir al ruedo" dice el guion (Vermut 2016: 111). Mientras, suena "La niña de fuego", cantada por Manolo Caracol, tema que ya había unido a Damián y Bárbara sin ellos saberlo en la noche del vómito. El estilo y la manera de actuar son "a la antigua usanza", con una elegancia de viejo maestro acentuada por la copla española. Se está planteando, pues, la pervivencia de lo franquista en una sociedad que, en su mayor parte, le es ajena: las anteriores generaciones aún viven, están activas e interaccionan con las nuevas, con unos ideales y tradiciones que subsisten como cicatrices sobre la piel de la España contemporánea, al igual que las heridas han quedado marcadas en la piel de Bárbara. *Magical girl* no solo actualiza un pasado y cuestiona la simplicidad con que *a posteriori* suelen pensarse los momentos históricos, sino que desvela el cruce de temporalidades que se mantienen en la sociedad actual, donde existe el problema de qué hacer con el franquismo una vez que ya no hay Franquismo.

La película se posiciona así en contra de cierto cine setentero, por lo general ligado al destape, que quiso mostrar la España democrática como algo lejano a la Dictadura. *Madrid al desnudo* (Naschy 1979) es un ejemplo muy claro: en el prólogo se busca oponer el Madrid Franquista, el de los chulapos y las postales en dos colores, y el Madrid de la Transición, el del destape, la modernidad, etcétera, idea que se desarrolla a lo largo de la narración de un modo un tanto simplista. Y *Madrid, Costa Fleming* (Forqué 1976), si bien en cierta medida problematiza el sistema económico e inmobiliario de la época, también cae en la misma generalización. Por ejemplo, distingue entre mujeres que viven en la cocina y mujeres que viven en la cama, aludiendo a las dos ideologías que, en un temprano 1976 (o 1973, si atendemos al libro en que se basa), tal vez se creía ver enfrentadas. Sin embargo, como demuestra Vermut, banalizar la situación de la mujer con una frontera temporal que alise el resto solo esconde e invisibiliza las verdaderas y múltiples complejidades de la sociedad.

Por otra parte, hay que señalar que sí existen películas españolas que han sabido acercarse con mayor atino a una representación social que podría denominarse completa, atendiendo a varias de sus oquedades. El humor, la inclusión de lo minoritario o no hegemónico y la irreverencia de las películas de Pedro Almodóvar, ya desde *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), son buena prueba de ello. Y, no obstante, nada puede evitar terminar siendo objeto de mitificación. El primer cine de Almodóvar, "profundamente 'hispanico' y totalmente 'impuro', mezclando estrechamente el Mismo y el Otro" (Murcia 2007: 273), ha perdido parte de su capacidad de sorprender y se ha asentado en el centro del

canon. La imagen social que un espectador actual puede interpretar quizá empiece a parecerse, *mutatis mutandis*, a la de una cinta del destape, en tanto que un receptor superficial se puede limitar a reconocer rasgos típicos de la España post 1975 y a considerar el resto de la obra un añadido gracioso o vacuo. Por eso, considero que *Magical girl* funciona muy bien a la hora de continuar representando una sociedad irrepresentable, al no ceder a los tópicos, pero sí apelarlos, utilizarlos, deformarlos y darles la vuelta. Vermut no cesa de buscar la escritura fronteriza, superando parcialmente la utopía de la Guerra Civil como "referente colectivo" que operaba "como un horizonte de expectativas identitarias" unificador en las novelas y películas españolas de mediados y finales de siglo xx (Navajas 2008: 37-38).

De este modo, *Magical girl* sigue y mejora la propuesta del comentario "meta-" de *Madrid* (Martín Patino 1987), donde se narra la historia de un documentalista alemán que viaja a Madrid para rodar un largometraje sobre la Guerra Civil y se encuentra con las protestas por la entrada de España en la OTAN. Las alusiones constantes a la incapacidad de captar la realidad, mezcladas con *Las meninas*, Lorca, alguna que otra zarzuela, documentos de la Guerra, etcétera, también sirven para dar relieve a lo que era España: algo distinto pero parecido, similar pero ajeno a lo que fue. Una mezcla inefable, según la propia película recalca una y otra vez. Vermut parece asumir la "moraleja" del filme de Martín Patino: al final, ante la incapacidad de rodar ese documental total, los protagonistas se plantean montar una productora... pero solo de películas de ficción. "Hay que contar la realidad fabulándola", asevera uno de ellos.

4. AMBIGÜEDAD Y VIOLENCIA: LA NIÑA DE FUEGO Y THE MAGICAL GIRL

Most of the time we coexist peacefully, but when we do touch there's
cataclysm.

J. Arrabal en *The Crying of Lot 49*, de Thomas Pynchon

Se ha comprobado que la sociedad madrileña representada en *Magical girl* está formada por un conjunto de oquedades y de fronteras que se entrecruzan. Algunas son relevantes (la incomprensión de Luis para con Alicia), otras irrelevantes (no saber decir *gracias* en chino), pero siempre hay varias funcionando simultáneamente. Cuando son visibilizadas, es posible controlarlas y disminuir su influencia (Bárbara usando a Damián), si bien, demasiado atadas a lo individual y subjetivo, tener conciencia de todas ellas resulta imposible. Son fronteras que se interrelacionan, por lo general, en beneficio del más poderoso (los fármacos suministrados por el marido); y estipulan una jerarquía solo parcialmente real (el dinero, por encima de todo para Luis, opaca otros problemas). Aquellas más cercanas a cada individuo determinan sus gustos, juicios, intereses y límites éticos: pero alisan al resto, simplifican la percepción del sujeto. Y todas han de convivir en un único espacio, entre los azares de la cotidianeidad, en un tejido mutable y rizomático.

La complejidad de estos cruces y juegos especulares, la apertura y falta de dogmatismo de la teoría a partir de la que los estamos poniendo de relieve, conlleva una hermenéutica basada en la ambigüedad. Ya comentamos la paradoja: subrayar la falsedad del mito fomenta que este perdure, aunque deformado. El truco de magia, reto de una niña a un viejo maestro, rebeldía de las nuevas generaciones ante las caducas formas franquistas, se vuelve un signo de la permanencia de la frontera de género al final del metraje: el jubilado cuida a una adulta aniñada por culpa de las pastillas, sin que el espectador sepa cómo de consciente es Bárbara, hasta qué punto está siendo utilizada o si es ella quien utiliza a Damián.

Los casos de profunda ambigüedad se enriquecen de relaciones difíciles de interpretar. Tal vez las más interesantes son las que unen a las dos mujeres protagonistas, una de la primera parte, otra de la segunda (en un cambio de focalización que favorece el contraste entre ambas narrativas individuales). Alicia ve series del subgénero *magical girl* y baila las canciones de sus entradillas; Bárbara bebe de una botella de ginebra con el nombre de una de ellas, *Sailor Moon*, la noche del intento de suicidio y escucha la copla "La niña de fuego", que la relaciona con Damián y esa España arcaizante y machista que todavía pervive; Alicia también decide probar la ginebra antes de morir. Se sugiere así la asociación de ambas mujeres, expresada desde el alcohol y el contraste entre la canción tradicional y el anime.

Puede señalarse, además, la intertextualidad con *Embrujo* (Serrano de Osma 1947), película donde Lola Flores y Manolo Caracol mantienen una relación conflictiva y él le canta "La niña de fuego". Según dice la letra, ella es una mujer que se quema, que se está muriendo de sed por su propia naturaleza. La propuesta de Caracol es darle el agua de la fuente que está dentro de su alma "para que [su] culpa se incline a beber". En sus palabras, le ofrece "la salvación", pero parece que más bien quiere ahogarla, apagarla, controlarla.

Tampoco hay que olvidar el largometraje *La niña de fuego* (Torres Ríos 1952), una cinta con actores argentinos, director argentino y productora argentina que utilizaba todos los tópicos de la españolidad. Casi al inicio de la película, por ejemplo, se ve cómo atrapan a una niña pobre que se ha colado en un gran barco rumbo a Argentina. Ella y su acompañante, que sí tiene un camarote pagado, hablan con el capitán:

CAPITÁN – Ajá. Con que usted es su cómplice, ¿no?

NIÑA – No es mi cómplice. Es un hombre de buen corazón, de buenos sentimientos; es un andaluz.

CAPITÁN – Yo también soy un andaluz.

NIÑA – Entonces no puede dejar de comprender esta situación. No tenía plata para el pasaje, pero sí tengo todos los papeles en regla. Y si he hecho esto ha sido por mi madrecita, a quien llevo en mi corazón como usted llevará a la suya.

CAPITÁN – Bueno, ¿y cómo te vas a ganar la vida aquí, en este país?

NIÑA – Ah, pues de eso no se preocupe usted, señor capitán: cantando y bailando. Soy andaluza. Y dele usted a un andaluz una guitarra, y el mundo es suyo. *Ajagüei...* Mi tierra es Andalucía. [*Todos dan palmas y gritan "¡ole, ole!"*]

ACOMPañANTE – ¡Mi tierra es la mejor del mundo!

La actriz principal, esa joven, en realidad es argentina de nacimiento. Y no puede evitar cierto acento del Cono Sur, así como americanismos poco habituales en la Andalucía de la década de los cincuenta. La incongruencia máxima llega cuando, al final de la película (después de unos bailes montañeses con gaiteros muy poco verosímiles), la protagonista canta la composición del argentino Osvaldo Sosa Cordero *Anahí*, cuya letra se basa en una leyenda anticolonialista. Las contradicciones al respecto de qué es ser español, qué visión tienen los extranjeros de esa identidad o incluso qué visión tienen de su propia identidad en relación a la hispánica resuenan en la intertextualidad con el filme de Vermut.

En *Magical girl*, "La niña de fuego" une el "franquismo" tradicional de Damián con la sumisión de Bárbara. Suena cuando ella no ha conseguido escapar a través del espejo, cuando se emborracha con ginebra, cuando se toma las pastillas; y cuando él habita en su casa ochentera, cuando se viste y peina como un torero para salvar a la damisela. Su versión más moderna, la sintonía del anime *magical girl* que ve Alicia, no deja de ser una continuación de la copla española: también responde a la mujer bailando, a la mujer fogosa y sobrenatural, a la mujer de color rosa y tan libre como aniñada, a la mujer enferma, a la mujer que se desmaya, a la mujer sin salvación.

Todo esto es, en definitiva, españolidad: la copla "franquista" anacrónica, la imagen que los otros tienen de lo español, las nuevas realidades que vienen de fuera y que se asientan sobre la tradición local, las continuidades difusas de una frontera en el tiempo. El hueco que existe entre lo que creemos que algo es y lo que es afecta más en nosotros que la realidad misma. Habitamos, *realizamos* simulacros (De Azúa 2004: 183). La identidad no se construye desde un estereotipo único; ya Bauman señaló cómo los modelos preposmodernos no encajan en la contemporaneidad occidental, sino que se contaminan y "cantan, a veces en armonía, aunque con mayor frecuencia el resultado sea la cacofonía" (2011: 53).

Si entendemos que "[l]as estructuras y actitudes culturales debieran imaginarse, en principio, como respuestas vitales a las realidades infraestructurales (económicas y geográficas, por ejemplo), como tentativas para resolver contradicciones más fundamentales, intentos que sobreviven a las situaciones para las cuales fueron desarrollados y que perviven, de manera reificada, como "patrones culturales"" (Jameson 2011: 182), cabe interpretar la violencia con que se cierra *Magical girl* como contestación a todas las tensiones que se han señalado a lo largo de este artículo: en el universo de la película, las fronteras invisibles y entrecruzadas y las distintas facetas de lo que es la españolidad, matizadas por el azar de la vida cotidiana, crean una tensión irrefrenable. Se percibe en el contacto con los espacios, los objetos, la idea abstracta de su identidad y, por supuesto, con los personajes, que no se entienden entre sí y no se entienden a sí mismos.

El único final coherente para esta representación del Madrid contemporáneo es el de un tiroteo gratuito y sinsentido. Primero en el bar y luego en casa de Luis. Allí, en un espacio privado, se topan unos desconocidos Alicia y Damián, que no son capaces de hallar una relación lógica entre ese encuentro azaroso y sus narrativas personales [Fig. 16, 17]. Pero el antiguo maestro, angustiado y

cada vez más consciente de lo absurdo de la situación, solo puede hacer una cosa: matarla.

ALGUNAS CONCLUSIONES

Es preciso, ante estas ciudades, suspender el juicio hasta un día, hasta que repentinamente –o quizá poco a poco aunque esto apenas es creíble– tome forma una cosa que adivinamos que está presente y que no vemos, hasta que esa sustancia que se arrastra ahora por el suelo se solidifique, hasta que los que ahora ríen tristemente aprendan a mirar cara a cara a un destino mediocre y dejen vacías las grandes construcciones redondas o elípticas de cemento armado para recogerse en la intimidad estrecha de sus casas.

Luis Martín-Santos, *Tiempo de silencio*

Homi K. Bhabha ha puesto el foco de sus estudios en el multiculturalismo y en las culturas minoritarias, con la idea de que la cultura que se desarrolla en el suelo de otra:

... es el tejido contaminado pero conectivo entre culturas: a la vez imposibilidad de la inclusividad de la cultura y límite entre ellas. Se trata de algo así como el "entre-medio" [*in-between*] de la cultura, desconcertantemente parecido y diferente. [...] La singularidad de la presencia parcial y hasta metonímica de las culturas radica en la articulación de las divisiones sociales y desarrollos desiguales que perturban el autorreconocimiento de la cultura nacional, sus horizontes ungidos de territorio y tradición. (Bhabha 2011: 96)

Considero que aquí también se ha indagado en ese entre-medio, donde hemos encontrado el mismo "sujeto social constituido mediante la hibridación cultural, la sobredeterminación de las diferencias comunitarias o grupales y la articulación de la semejanza desconcertante y la divergencia trivial" (2011: 96). Se ha analizado la identidad de una nación parcialmente opresora, parcialmente oprimida, céntrica y periférica.

Magical girl, compleja, local e indescifrable, representa un Madrid heterotópico incluso para los espectadores autóctonos. Los mitos culturales y su contraste con el espacio y los objetos materiales de la capital son un motor de la acción y un espejo para los personajes y los receptores, que mitifican y desmitifican una realidad que no pueden aprehender ni interpretar del todo. La cultura –mediada por lo aleatorio y la cotidianeidad– no puede ser explicada por ningún método totalizante ni generalizador, pues es una cuestión práctica y móvil, una oquedad llena de posibilidades, una serie de "valerse de". Las irrelevancias, las intimidades y los golpes de azar subjetivizan a la vez que particularizan y concretan un tejido social demasiado inestable como para poder ser resumido desde abstracciones sistemáticas.

De ahí que el teórico necesite recurrir a planteamientos que, en términos absolutos, no podrían mezclarse: las ideas de Derrida no siempre encontrarán acomodo en los esquemas foucaultianos o en las propuestas de Althusser; la filosofía de De Certeau tampoco tendrá por qué encajar a la perfección con Bha-

bha o Deleuze y Guattari (como, de hecho, no lo hace). Y, no obstante, solo acudiendo a distintos conceptos de cada uno de ellos ha sido posible aproximarnos a una representación más completa de la españolidad en *Magical girl*. Al igual que el personaje de la película, que no es capaz de comprender su realidad si se cierra a su perspectiva única; y que el espectador medio, que no podrá entender el argumento y las motivaciones de los protagonistas a no ser que adecúe su punto de vista a la de cada narrativa subjetiva, el teórico habrá de pluralizar sus herramientas para aproximarse –siquiera un poco: han quedado muchos detalles en el tintero– a la representación identitaria aquí estudiada.

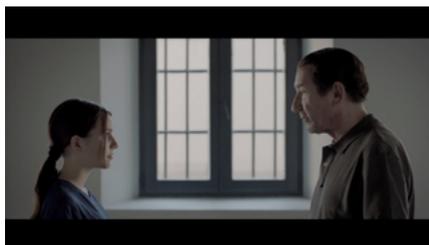
Pero quedan algunas preguntas por responder. ¿Esta realidad local madrileña no guarda semejanzas con el resto de localismos mundiales? ¿Acaso, del mismo modo que un español no puede captar todos los sentidos –internacionales, enfermizos, de la Transición, y todo lo contrario– de la sociedad dibujada a contraluz en *Magical girl*, no sucede algo semejante (en otro nivel) con todos los sentidos de otra sociedad dibujada en otra película de otro lugar? ¿No es la de-transcendentalización de la cultura nacional la posibilidad que ofrecen muchas obras de arte (Spivak 2015): obras que construyen oquedades, que oscilan entre el costumbrismo tópico y la vanguardia, que desmitifican y que desautomatizan? ¿No hay acaso cierta universalidad en la incomprensión de la cultura que se supone propia, recordando a la vez que olvidando que las comunidades en que esta surge son imaginarias?

Y es que, en el fondo, aquello de que trata la representación es siempre la propia totalidad social y nunca lo ha sido tanto como en la actual época, con una red colectiva multinacional global. Es, en efecto, como si la imaginación incluyera una barrera del sonido, indetectable salvo en aquellos momentos en que una tarea o programa representativo se colapsa de súbito. (Jameson 1995: 25)

RELACIÓN DE FIGURAS



[Figura 1]



[Figura 2]



[Figura 3]



[Figura 4]



[Figura 5]



[Figura 6]



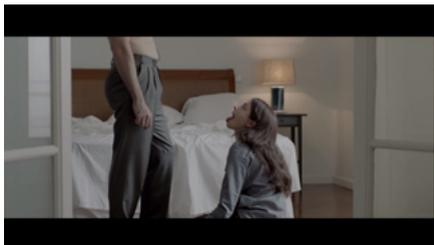
[Figura 7]



[Figura 8]



[Figura 9]



[Figura 10]



[Figura 11]



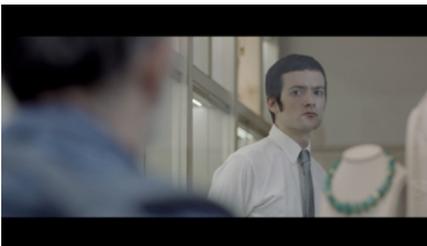
[Figura 12]



[Figura 13]



[Figura 14]



[Figura 15]



[Figura 16]



[Figura 16]

FILMOGRAFÍA

- Almodóvar, Pedro (1980): *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. Figaró Films.
- Bellón, Teresa y Calvillo, César F. (2018): *Rojo Amarillo Rojo*. Saúl Bernabé (prod.).
- Forqué, José María (1976): *Madrid, Costa Fleming*. Orfeo Producciones Cinematográficas.
- Martín Patino, Basilio (1987): *Madrid*. La linterna Mágica.
- Naschy, Paul (1979): *Madrid al desnudo*. Horus Films.
- Serrano de Osma, Carlos (1947): *Embrujo*. Producciones Boga.
- Torres Ríos, Carlos (1952): *La niña de fuego*. Cinematográfica General Belgrano.
- Vermut, Carlos (2014): *Magical girl*. Aquí y Allí Films, Tve, Canal+ España, Sabre Producciones, Lovemonk.

OBRAS CITADAS

- Althusser, Louis (2002): "La corriente subterránea del materialismo del encuentro". En: *Para una materialismo aleatorio*. Madrid, Arena Libros, pp. 31-71.
- Anderson, Benedict (1993): *Comunidades imaginarias. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland (2009): *Mitologías*. México D. F. / Madrid, Siglo XXI.
- Bauman, Zygmunt (2011): "De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad". En S. Hall y P. De Gay (comps.): *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires / Madrid, Amorrortu, pp. 13-39.
- Berthier, Nancy y Seguin, Jean-Claude (2007): "Introducción". En N. Berthier y J. C. Seguin (dirs.): *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid, Casa de Velázquez, pp. xv-xviii.
- Bhabha, Homi K. (2011): "El entre-medio de la cultura". S. Hall y P. De Gay (comps.): *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires / Madrid, Amorrortu, pp. 94-106.
- De Azúa, Félix (2004): "La necesidad y el deseo". En: *La arquitectura de la no-ciudad*. Pamplona, Universidad Pública de Navarra y Cátedra Jorge Oteiza, pp. 171-195.
- De Certeau, Michel (1996): *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. México D. F., Universidad Iberoamericana.
- (1999): "Entrada". En M. De Certeau, L. Giard y P. Mayol: *La invención de lo cotidiano. 2. Habitar, cocinar*. México D. F., Universidad Iberoamericana, pp. xi-xxiv y 1-132.
- De Certeau, Michel y Giard, Luce (1999): "Envío". En M. De Certeau, L. Giard y P. Mayol: *La invención de lo cotidiano. 2. Habitar, cocinar*. México D. F., Universidad Iberoamericana, pp. 241-265.
- Deleuze, Gilles (1996): *Crítica y clínica*. Barcelona, Anagrama.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2015): "Lo liso y lo estriado". En: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos, pp. 483-509.
- Derrida, Jacques (2010a): "Pregunta de extranjero: venida del extranjero". En J. Derrida, y A. Dufourmantelle: *La hospitalidad*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, pp. 11-77.
- (2010b): "No existe hospitalidad". En J. Derrida, y A. Dufourmantelle: *La hospitalidad*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, pp. 79-155.

- Fanon, Frantz (2006): "La cultura nacional". En D. Romero López (ed.): *Naciones literarias*. Barcelona, Anthropos, pp. 59-65.
- Foucault, Michel (2007): *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. Madrid, Siglo xxi.
- (2010): *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Hall, Stuart (2011): "Introducción: ¿quién necesita 'identidad'?". En S. Hall y P. De Gay (comps.): *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires, Madrid, Amorrortu, pp. 13-39.
- Jameson, Fredric (1995): *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona, Paidós.
- (2011): "La literatura del tercer mundo en la era del capitalismo multinacional", *Revista de Humanidades*, n.º 23, pp. 163-193.
- Jolivet, Anne-Marie (2007): "El 'otro' y su representación fílmica. Hacia nuevos planteamientos nacionales". En N. Berthier y J. C. Seguin (dirs.): *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid, Casa de Velázquez, pp. 37-48.
- Khatib, Lina (2009): *Filming the Modern Middle East. Politics in the Cinemas of Hollywood and the Arab World*. Londres / Nueva York, I. B. Tauris.
- Murcia, Claude (2007): "Cine e identidad nacional. El caso de Almodóvar". En N. Berthier y J. C. Seguin (dirs.): *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid, Casa de Velázquez, pp. 271-278.
- Navajas, Gonzalo (2008): *La utopía en las narrativas contemporáneas. Novela/Cine/Arquitectura*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Said, Edward W. (1990): *Orientalismo*. Madrid, Libertarias.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2015): *Nationalism and the imagination*. Calcutta, Seagull Books.
- Vermut, Carlos (2016). *Magical girl*. México D. F., Los Cuadernos de Cinema 23.
- Zunzunegui, Santos (2002). *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Valencia, Ediciones de la Filmoteca.

LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO FEMENINO A TRAVÉS DEL ESPACIO NARRATIVO EN DOS NOVELAS CONTEMPORÁNEAS

THE CONSTRUCTION OF THE FEMININE SUBJECT IN NARRATIVE SPACE

ROSA M^a CALERO JURADO
Universidad de Córdoba
rcalerojurdo@gmail.com

RESUMEN: El espacio narrativo es un elemento muy complejo y con gran trascendencia en el análisis narratológico, ya que determina importantes interacciones con otros códigos ideoculturales y extratextuales. El objetivo de este estudio es analizar la configuración del discurso espacial, en tanto que localización y ámbito de actuación, siguiendo los estudios de Valles Calatrava, y cómo este revela una imbricación manifiesta en la construcción del sujeto. Concretamente, la investigación se centra en la construcción del sujeto femenino desde la perspectiva de la *différance* francesa con el objetivo de comprobar que ciertos escenarios serán determinantes para romper con el discurso patriarcal hegemónico y contribuir en la formación de nuevo orden simbólico a través de diversos sujetos femeninos.

PALABRAS CLAVE: Novela, espacio, identidad, sujeto, femenino

ABSTRACT: The narrative space is a complex and significative element within narratological analysis since it may determine key interactions among Ideo-cultural and extratextual codes. The main aim of this research is to analyse how spatial discourse is drafted. According to what Valles Calatrava states, it should be taken into account not only the position or the course of action but also, as he reveals, a manifest imbrication in the subject structure. Specifically, this research focuses in the construction of the feminine subject from the French perspective of *différance* in order to both verify the importance of certain contexts to break hegemonic patriarchal discourse as well as to contribute to the formation of a new symbolic structure by including several feminine subjects.

KEYWORDS: Novel, Space, Identity, Subjet, Feminine



INTRODUCCIÓN

Las investigaciones sobre género propuestas por el feminismo académico son material indispensable en los Estudios Culturales. Uno de los objetivos principales de dichas investigaciones es mostrar un concepto claro del androcentrismo patriarcal para su consecuente deconstrucción. Esta forma de discriminación ha sido fielmente reflejada por las investigaciones sobre la teoría literaria feminista, cuyo objetivo es estudiar las conexiones entre texto, género e identidad.

De este modo, a través del análisis literario podemos ver cómo las identidades de género se forman mediante un proceso de socialización esencialmente masculinizado y que responde al modelo patriarcal, por lo que la identidad de la mujer queda definida no como sujeto, sino como objeto de uso masculino. La imposibilidad para las mujeres de construir una identidad propia nos muestra la dominación masculina evidente, por la que lo femenino queda construido en función de las necesidades masculinas, pero no como sujeto independiente.¹

1. ASPECTOS TEÓRICOS

Dentro de los enfoques feministas de los Estudios Culturales, el feminismo de la diferencia trata de mostrarnos cómo se construyen los discursos de poder en la construcción de la identidad masculina. Para ello, autoras como Julia Kristeva (2003) o Luce Irigaray (1982) utilizan herramientas del psicoanálisis para acercarse a los textos literarios² y mostrar el proceso de construcción de las identidades patriarcales en los diversos modelos de mujer. Esto permite al análisis de la diferencia abandonar los "sujetos genéricos y universales" hegemónicos del androcentrismo. Gracias al distanciamiento de los sistemas estructurales machistas, las mujeres pueden reconstruir un relato propio y en primera persona de su identidad.

Para poder reconstruir ese sujeto o construir una identidad propia de mujer, estas autoras apuestan por la creación de orden simbólico, y una de las herramientas que utilizan para ello es lo que denominan la "escritura femenina" (o "écriture féminine"), que puede ser adoptada tanto por hombres como por mujeres y es capaz de analizar ese estado cambiante del sujeto hasta lograr su propia construcción e identidad.

En esta investigación, el objetivo es analizar la creación de ese orden simbólico a través del discurso con el que se construye el espacio narrativo, en tanto que la mujer ha sido capaz de reflejar su situación en el mundo gracias a la escri-

¹ Simone de Beauvoir expone en su afamada obra *El segundo sexo* (Beauvoir, 1949) cómo la dominación masculina atribuye a los hombres la libertad, el poder de la producción y la trascendencia, mientras que la mujer aparece encadenada a un esencialismo naturalista cuyo fin es sostener esa idea del hombre hacedor. Esta construcción dominante se sistematiza con el rol de género asociado "naturalmente" a las mujeres, que históricamente han sido relegadas a lo íntimo o lo privado.

² El feminismo de la diferencia parte de una base lacaniana rectificadora para dar cabida a un imaginario femenino más independiente, construyéndose así los diferentes "modelos" o sujetos de mujer.

tura literaria. En ella, el lenguaje es una herramienta fundamental para deconstruir el orden impuesto y crear una alternativa simbólica diferente. La narrativa es un modo de expresión idóneo para esta tarea, pues no hay que olvidar que el acto de narrar implica el desarrollo de una posición y una responsabilidad del sujeto, entendiéndolo como la escritura del yo o nosotros. Dentro de esta narración, el espacio ayuda a la comprensión de los mecanismos que determinan el funcionamiento de la realidad circundante y su constitución precisa de un sujeto que lo ocupe. De este modo, la relación resultante del sujeto con el medio será la base de su identidad.

Autores como Zoran (1984), Bachelard (1957) o Ricardo Gullón (1980) han realizado estudios acerca de los espacios simbólicos, metafóricos o han establecido oposiciones binarias que permiten evidenciar las imbricaciones existentes entre estos espacios y su influencia en el plano ideológico o psicológico. Weisgerberg (1978) ya mostró cómo el espacio afecta, sobre todo, a los acontecimientos y a los personajes, configurando la identidad de estos. De esta manera, no solo se trata de un discurso de información situacional, sino que establece una serie de funciones distribucionales o sintácticas que se corresponden con los hechos y con los actos de los personajes. Por tanto, el espacio tiene una relación metonímica con los personajes pues puede proyectar su situación emocional.

Para realizar este análisis, se ha tenido en cuenta el estudio pormenorizado del espacio narrativo que Valles Calatrava (2008) lleva a cabo basándose en las aportaciones de Zoran. Así, el acercamiento al espacio lo realiza a través de tres dimensiones: la primera enmarca los hechos relacionados en una localización, ya sea real o imaginaria, atendiendo al nivel situacional, es decir, se trata del emplazamiento de los hechos o los seres; la segunda está relacionada con la dimensión escénica o ámbito de actuación y supone una ordenación narrativa de los acontecimientos, pues distribuye los hechos y a los personajes en escenarios; finalmente, hay que atender a la configuración espacial en el discurso, en otras palabras, cuáles son las operaciones verbales y codificaciones que producen el texto del espacio.

Así, la relación entre espacio e identidad femenina ha sido recalcada tradicionalmente. Entre otros estudiosos, destaca Doreen Masey (1994) quien afirma, en su teoría de las esferas separadas, que lo público (la calle o el exterior) ha sido el lugar ocupado por los hombres, mientras que la mujer ha sido relegada a lo privado (el hogar). Por tanto, el discurso narrativo también ha mantenido a la mujer en ese espacio interior del que pretende salir para construir orden simbólico. En este sentido, la propia Julia Kristeva (2004) entiende el texto narrativo como la práctica que pone en juego la situación del sujeto en la lengua, esto es, la manera de verbalizar la realidad de las mujeres, sometidas todavía a una interpretación privada del espacio y cuya creación discursiva también obedece a ese androcentrismo hegemónico impuesto.

Esta construcción de la identidad femenina a través de los espacios narrativos se ejemplificará, a continuación, con el análisis de dos novelas contemporáneas: *La plaza del diamante*, de Mercè Rodoreda e *Irse de casa*, de Carmen Martín Gaité. Estas obras literarias han sido elegidas por sus protagonistas y escritoras

mujeres, en primer lugar; pero también por la diversidad de modelos de mujer que configuran en el devenir de la de/reconstrucción de sus identidades. Por otro lado, se trata de dos novelas contextualizadas en dos momentos históricos muy diferentes y muy decisivos para la historia de España, ya que Colometa desarrolla su historia en los aledaños de la Guerra Civil, mientras que Amparo lo hace una vez pasada la transición.

2. LA METAMORFOSIS ÍNTIMA DE "COLOMETA" (*LA PLAZA DEL DIAMANTE*, DE MERCÈ RODOREDA)

Siguiendo la idea de los múltiples sujetos de mujer que se construyen desde el análisis feminista de la diferencia, uno de estos ejemplos de identidad puede ser más intimista como sucede en *La plaza del diamante* (1986), de Mercè Rodoreda. Se trata de una novela en la que los espacios que constituyen el ámbito de actuación juegan un papel fundamental en el proceso de deconstrucción-construcción de la protagonista, lo que se analizará a continuación. Sin embargo, también hay que atender a la localización: Barcelona, un espacio real que se descubre ya desde el título, pues alude a una plaza real que existe en el trazado urbano de la ciudad, pero también a otros lugares muy conocidos como el Parque Güell, la catedral de la Sagrada Familia o la casa "La Pedrera". El más importante y significativo es la propia "plaza del diamante", el lugar donde conoce a "el Quimet", quien, allí mismo, le arrebató su nombre (Natalia) para imponerle el de "Colometa" ("palomita" en catalán). Esta primera aparición del espacio público evidencia la dominación masculina en la que el constructo mujer supone el objeto del hombre (su "palomita") y, además, la condiciona en la forma de entrar en el apartamento que el Quimet compra para que convivan, casi una imposición oculta. Aquí comienza el proceso de metamorfosis que su identidad va a experimentar, pues no solo transforma su nombre, sino que además ve cómo el apartamento se llena poco a poco de palomas, ocupando también todo el espacio privado que sí es tradicionalmente el que corresponde a la mujer.

Por tanto, su identidad no solo se ha visto eliminada por ese proceso de socialización masculino que hace que la mujer deje su trabajo en el exterior y se quede en casa cuidando de su familia, como ya le sucede a la protagonista, sino que su espacio privado de "privilegio" femenino también se ve ocupado por los animales/objeto que ella representa para su marido. Así se observa en los siguientes fragmentos:

Hicimos el palomar. [...] Me vaciaron la buhardilla de todo lo que yo tenía allí: el cesto de la ropa, las sillas medianas, el canasto de la ropa sucia, el cestillo de las pinzas... -A la Colometa la estamos echando de casa. Me prometieron que, más adelante, me harían un sotechado para poner mis cosas, pero de momento lo tuve que bajar todo al piso, y si quería ir al terrado a sentarme un rato tenía que subir con la silla. Dijeron que, antes de dejar salir a las palomas tenían que pintarlo. [...] Lo pintaron de azul y el pintor fui yo. (Rodoreda 1986: 75-76)

Y más adelante ocupan toda su casa:

Las palomas, cuando estuvieron cansadas de volar, fueron bajando ahora una y luego otra, y se metieron en el palomar como viejas en misa, con pasos menuditos y con la cabeza adelante y atrás como maquinitas bien engrasadas. Y desde aquel día no pude tender la ropa en la azotea porque las palomas me la manchaban. La tenía que tender en el balcón. Y gracias. (Rodoreda 1986: 83)

De esta manera, observamos cómo el sujeto narrativo tampoco puede construir su discurso íntimo de lo privado, lo que hace que Colometa se sienta más y más vacía a lo largo del desarrollo de los acontecimientos, pues no podrá deconstruir el orden hegemónico patriarcal impuesto, ya que ese le es también arrebatado y este estado la lleva a destruir ese palomar para así poder conquistar su propio espacio privado, como bien se expresa en el discurso:

La buhardilla de la azotea para mí, la trampilla tapada, las sillas dentro de la buhardilla, el camino de las palomas cerrado, el cesto de la ropa en la azotea, la ropa tendida en la azotea. Los ojos redondos y los picos afilados, el tornasol malva y el tornasol manzana, ¡todo a paseo! (Rodoreda 1986: 134)

Tras el estallido de la Guerra Civil y la salida de “el Quimet” al frente, Colometa comienza a trabajar en la casa de unos señores de la clase social alta catalana. Ese trabajo, después de que su marido no vuelva de la guerra y no tenga esa opresión masculina tan cercana, puede considerarse la función liberadora que el feminismo ha visto en la salida de la mujer al mundo laboral. Sin embargo, la protagonista es discriminada por su situación de mujer solada por las consecuencias de la guerra y así lo expresa en su discurso. Esta casa es totalmente diferente a su apartamento, de ahí su obsesión por describir todos los espacios y muebles, las ventanas y la luz que había y, especialmente, la decoración arquitectónica. Sus palabras nos muestran su desorientación, lo que marca aún más una inseguridad que le hará más difícil acercarse a una identidad propia para dejar de estar sometida por su marido o por sus jefes, en definitiva, por la sociedad masculinizada en la que vive. Así se muestra en el texto:

Cruzando el patio se pasaba por una galería con techo y el techo de esta galería era el suelo de la galería descubierta del piso que hacía el entresuelo por la parte de arriba. A la galería de abajo daban dos balcones: por uno se entraba al comedor, por el otro se entraba a la cocina. No sé si me explico bien. Y con el señor del guardapolvo, que era el yerno de la casa y era el dueño, entramos en el comedor. Me hizo sentar en una silla contra la pared y encima de la cabeza tenía una ventana que llegaba hasta el techo del comedor que daba media vuelta, pero aquella ventana daba a ras de la calle donde estaba la puertecita del jardín por donde había entrado. (Rodoreda 1986: 95-96)

A partir de entonces, Colometa comienza a recorrer las calles de Barcelona en un recorrido sin fin que hace que no perciba los lugares públicos que transita. De la misma manera que sucede con la casa de los señores, las calles le producen un estado de nervios del que no es capaz de escapar, por lo que en el discurso nos

presenta una descripción de espacios laberínticos y que producen en el lector la misma sensación de asfixia que en la propia protagonista:

Otra vez tuvo un tranvía que parar en seco cuando crucé la calle Mayor; el conductor me regañó y vi gente que se reía. Me paré en la tienda de los hules haciendo que miraba, porque a decir verdad debo decir que no veía nada: solo manchas de colores, sombras de muñeca... (Rodoreda 1986: 179)

Esta angustiada percepción de los espacios públicos, unida a su situación económica, la llevarán a conocer a Antoni, quien le ofrecerá trabajo y con quien acabará casándose. La casa de Antoni también es descrita desde la percepción de nuestra protagonista. Sin embargo, ya no utiliza la descripción enmarañada de la que se valía para la casa de los señores, sino que habla de sencillez y oscuridad, como resulta su vida desde que trabaja allí:

La casa era sencilla y oscura, aparte de dos habitaciones que daban a la calle que iba al mercado. Era así: desde la cortina japonesa hasta el fondo, que era una sala con sofá y butacas con fundas y una consola, había un pasillo. A la izquierda de ese pasillo, dos puertas, una junto a otra, para entrar a las dos habitaciones con ventana que daba a la calle que iba al mercado. Al final del pasillo, la cocina y una habitación sin ventanas, trastienda, almacén, llena de sacos de grano y de sacos de patatas y de botellas. Y en el pasillo nada más. Al final del pasillo, la sala; y a la derecha de la sala, el dormitorio del tendero, tan grande como la sala, con balcón que daba a una galería cubierta por arriba por la galería del primer piso y sostenida por cuatro columnas de hierro. Pasada la galería, un patio polvoriento, separado del jardín del primer piso por una verja con lanzas. (Rodoreda 1986: 198)

Esta nueva casa sí constituirá un espacio privado que le permita construir su espacio de intimidad, empezando por la recuperación de su nombre, Natalia, pero también el espacio de esta casa jugará un papel importante. A diferencia de lo que ocurrió en el apartamento donde vivía con el Quimet, ahora es ella la que decide la decoración de la casa y compra nuevos muebles para ello:

Pero antes de casarnos él hizo arreglar aquella casa. Dije que quería camas de metal para los niños y tuve camas de metal, como la que yo había tenido de soltera y había tenido que vender. Dije que quería cocina colgada y tuve cocina colgada. Dije que quería tapete sin mancha de tinta y tuve tapete sin mancha de tinta. Y un día le dije que yo, aunque fuese pobre, era delicada de sentimientos y que preferiría no llevar a la casa nueva ni una sola cosa de la casa vieja: ni la ropa. Y todo lo tuvimos nuevo y cuando le dije que aunque era pobre era delicada de sentimientos, contestó que él era como yo. Y dijo la verdad. (Rodoreda 1986: 213)

Como se observa en este fragmento, también ha cambiado la forma de articular la voz de Colometa, que ahora habla por sí misma, con lo que se afianza su proceso de deconstrucción-construcción de identidad:

Poco a poco, y costándome mucho, me iba haciendo la casa mía, las cosas mías. La oscuridad y la luz. Sabía las claridades del día y sabía dónde caían las manchas de sol que entraban por el balcón del dormitorio y de la sala, y cuándo eran largas, y cuándo eran cortas. (Rodoreda 1986: 219)

Sin embargo, Natalia ha conseguido hacer del espacio actuacional que supone la casa de Antoni su casa; en ese espacio privado consigue, al menos, construir su identidad de mujer con la suficiente libertad para poder deconstruirla y reconquistar el espacio público que antes rechazaba. Ese hogar le permite una cierta autonomía real, lo que implica una transición del espacio privado opresor, al espacio privado liberador.

3. LA CONQUISTA DE LA GRAN CIUDAD DE AMPARO MIRANDA (*IRSE DE CASA*, DE CARMEN MARTÍN GAITE)

Otro ejemplo de modelo femenino creado a partir de la interpretación del espacio narrativo lo encontramos en la novela *Irse de casa* (1998), de Carmen Martín Gaité. En este caso, el espacio se une al tiempo en lo que Bajtin (1989: 237-409) llamó "cronotopo".³ Así, en esta novela de Martín Gaité, Amparo Miranda, la protagonista, ha conseguido romper con la tradición patriarcal que imperaba en la sociedad de su país de origen y se ha construido una vida nueva en Nueva York en la que ella es la dueña de sí misma –de sus decisiones, aciertos, posturas, pensamientos, etc.– y en la que queda muy lejos del espacio privado de la familia patriarcal, ya que ahora trabaja y se mueve en la gran ciudad de manera independiente. Sin embargo, no consigue alcanzar su identidad plena porque sigue presa de un proceso de socialización masculino "innato" en la mujer. Así, aunque ha conseguido acabar con ese orden simbólico hegemónico que relega a la mujer al espacio de la intimidad y de lo privado, no consigue (re)construirse, es decir, crear un orden simbólico sin estar coartada por la propia sociedad y la cultura. Por ello, decide realizar un viaje a su tierra natal, a los espacios que ocupó en él, para analizar y comprender no solo su vida sino las decisiones que la han hecho llegar hasta donde está: ser una diseñadora de gran fama en Nueva York.

En primer lugar, la localización de esta novela implica el pasado y el presente: su pasado está representado simbólicamente en su ciudad natal, mientras que el presente está en la ciudad de Nueva York. En cuanto a la primera, no se conoce el topónimo de la misma, pero la protagonista va describiendo cada uno de los lugares que recorre. Esta ciudad de su pasado se muestra diferente, ya que ha sufrido cambios a lo largo de los años y el paisaje que la protagonista observa desde la ventana nada tiene que ver con su recuerdo, algo que le abruma por

³ En *Teoría y estética* de la novela, Bajtin define el "cronotopo" como la conexión esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. En otras palabras, lo plantea como una unidad indisoluble entre espacio y tiempo, ya que se conciben en vinculación con el movimiento y la materia, por lo que se configuran como sus propiedades de modo que el tiempo puede ser una coordenada espacial: la cuarta dimensión del espacio.

miedo a que el tiempo haya borrado ese pasado que viene buscando en este viaje que supone una dialéctica entre el antes y el ahora.

Por otro lado, la segunda localización, que supone el presente de la protagonista, es la ciudad de Nueva York. Se trata del espacio público que la protagonista ha logrado conquistar gracias a su trabajo como modista y creadora de una firma de moda importante en EEUU. Tanto Amparo Miranda como su madre se revelan como mujeres transgresoras en su época, que consiguen deconstruir su identidad de mujeres objeto impuesta que las confinaba al hogar y a los cuidados para "salir de casa" como símbolo de su ciudad natal. Su camino de (re) construcción de una identidad propia se relaciona, entonces, con Nueva York, donde conquista el espacio público dedicándose al diseño.

También cobrarán mucha importancia los espacios de la historia (ámbito actuacional) que se vivan en el presente de la narración y que, al mismo tiempo, sean recordados desde el pasado. En este sentido, el más importante de los integrantes de este ámbito de actuación en la novela de Martín Gaité es la "Plaza del Rincón", el primer lugar visitado por Amparo y sobre el que pivotarán los demás espacios recorridos durante este viaje. Se trata de una zona muy visitada por ella en su juventud porque allí se sentía aislada del exterior, pero además será clave también en el presente, porque desde allí podrá observar ese nuevo exterior y compararlo con el pasado sin ser vista. Así lo desarrolla en el discurso narrativo:

En una triangular que tenía dos banquitos enfrentados en el pico del fondo bajo un árbol como pintado en telón de teatro, solía antaño hacer ella un alto para repasar sus lecciones antes de entrar en la academia de idiomas, pero luego empezó a llegar más pronto y a quedarse más tiempo. Se traía una novela o se entregaba al vicio dilecto, ardiente y oculto, imaginar cómo sería de mayor; [...] Se llamaba la plaza del Rincón. Y cuando ahora se volvió a topar con ella y la reconoció de inmediato, contuvo la respiración unos instantes y miró recelosa alrededor, como temiendo que alguien pudiera ser testigo de tan fundamental reencuentro. Pero no pasaba nadie. Llevaba dos mañanas viniendo temprano a sentarse allí y seguía sin pasar casi nadie, o los que pasaban no la veían, en eso consistía la magia del lugar, la misma que la llevó de adolescente a elegirlo como escondite, tan inconfundible para ella como invisible para los demás; y recuperar esa sensación de privilegio vino a suponer el primer acontecimiento digno de reseña en su travesía del desierto: "He estado en la plazuela del Rincón y existe", anotó escuetamente por la noche en su agenda. (Martín Gaité 1998: 141-142)

Se trata de un espacio catalizador de ese proceso de deconstrucción ya completado, que le permite la dialéctica pasado-presente necesaria para la (re)construcción de su propia identidad. Desde esta plaza, Amparo se prepara para el choque con la realidad que va a experimentar con este viaje, fruto de una idea de guión cinematográfico para una película que su hijo plantea:

Hay tres puntos clave en ese borrador –se dijo–, uno el encuentro con mi armario de luna, otro la entrada en una casa donde se han demolido todos los

tabiques que oprimieron mi infancia, y el tercero la voz desgarrada de Olimpia invocando al vacío una respuesta sin esperanza, ¡respondedme!, mientras yo me escondía tras un árbol. (Martín Gaité 1998: 287)

Estos tres espacios también forman parte del ámbito actuacional: el primero es el reencuentro con su antiguo armario. Hay que tener en cuenta que, tras mudarse a vivir a EEUU, Amparo y su madre venden o regalan los muebles de su casa. Este es el caso del armario de luna que Amparo tenía en su dormitorio y que regalaron a una trabajadora del taller de su madre. En el presente de la obra, Amparo encuentra su viejo armario en la casa de la hija de esta señora y de la que no sabía nada desde la muerte de su madre:

Lo había reconocido, era su viejo armario de luna, ante el cual había reído y llorado tantas veces, y hablado con voz secreta, porque Olimpia le había metido en la cabeza que era muy sano para la salud hablar con una misma, que equivalía a un ensayo general sobre la vida, aunque luego la vida se vaya por caminos imprevistos. [...]

Intentó irse pero no podía, y cuando quiso darse cuenta ya estaba colocada delante del armario. Una figura borrosa de mujer apareció al otro lado con la cama por telón de fondo. No era capaz de mirarla de frente. Pero escuchó su saludo.

—Hola, te he estado esperando durante mucho tiempo, sabía que tenías que volver. ¿Qué ha sido de tu vida?

A Amparo le temblaba la voz al contestar, unas manos invisibles le oprimían el cuello.

—No se puede hacer el resumen de una vida tan larga en pocos minutos, perdóname, me tengo que ir.

[...]

—Ya entiendo, ahora tendrás otros espejos.

[...]

—Sí, tengo otros espejos que me dicen mentiras. Pero a todo hay que acostumbrarse. Me alegro de haber venido. Adiós. (Martín Gaité 1998: 182-184)

En un primer momento, Amparo reconoce su antiguo armario en un espacio diferente al que lo recordaba, pues se trata de otra casa. Pero, además, este la hace recordar recuerdos del pasado que le impiden mirarse en el espejo que contiene y en el que solía mirarse para hablar consigo misma y representarse (hacerse real). Finalmente, lo consigue y se produce un desdoblamiento del personaje que habla con su propio reflejo, como hacía antaño, convirtiéndose en sujeto y objeto, por tanto es una pieza clave para la (re)construcción de su identidad como sujeto mujer porque deja de ser el objeto del hombre, significándose en este reflejo.

Lo mismo sucede con su antigua casa, el segundo componente del ámbito actuacional en esta novela. Es el lugar más importante para el recuerdo de alguien que se ha visto obligado a abandonarlo, aunque sea para encontrar mejoras en su vida. Así, nuestra protagonista entra en la tienda que han construido en lo que antes era su casa y que se llama "Defectos Especiales", un nombre muy adecuado para calificar este anticuario, un lugar donde se vendían artículos del

pasado (algunos incluso rotos), pero con un valor muy especial por tratarse de objetos con recuerdo y para el recuerdo:

Era un espacio muy amplio, con dos columnas verdes y paredes color ocre. Resultaba difícil calcular, pero más o menos detrás del respaldo de aquella butaca estuvo el tabique que lindaba con las minúsculas habitaciones de dentro, divididas a su vez por tabiques, ¡cuánto tabique!; aquí en la parte de delante también hubo uno que separaba el probador del taller de las oficinas. [...] De niña soñaba con demoler todos los tabiques y convertirse en habitante de un lugar grande y silencioso para ella sola, olía a sándalo y se imaginaba allí, rodeada de telas de colores, cosiendo trajes para muñecas con ojos de cristal que luego se escapaban porque tenían mucho que hacer. [...] Ahora, entre varios bibelots alineados sobre una cómoda izquierda, reparó en una muñeca vestida de rosa, con gorrito, que no se podía sujetar de pie porque en lugar de piernas tenía un palo. Se había metido en un bosque nebuloso de presencias ficticias, pero no tenía miedo de perderse, prefería perderse. [...] Volvió la cabeza hacia el fondo. Allí, separado del resto por un biombo de pavos reales, había un rincón a modo de taller con tablero de dibujante y botes de pintura, olía a engrudo; es el sitio donde estuvo un día su dormitorio con el armario de luna. (Martín Gaité 1998: 210-211)

Este espacio también será clave para el despertar de Amparo hacia ese pasado que no es doloroso, pues ella puede recordar y hacerlo eterno, aunque el tiempo se lo haya llevado. En esta vuelta al pasado, a su niñez, nuestra protagonista recuerda los muros que había en su casa y que ahora han desaparecido; lo que representa la opresión que ella sentía en su infancia por la sociedad patriarcal de la época y que ahora ha superado como mujer independiente y con una identidad en construcción.

Al salir de allí, Amparo se dirige al jardín de los Moret, la familia de su mejor amiga, Olimpia, y de su gran amor, Abel Bores. Este lugar será el tercer espacio de la historia que compone el ámbito de actuación. Se trata de un lugar del pasado que nuestra protagonista no puede traspasar para llegar a la casa que hay detrás, ya que no es capaz de entrar a ver a su amiga después de la carta que confesaba que estaba enamorada de ella. Nuestra protagonista describe minuciosamente un jardín totalmente diferente al que había en el pasado, porque no está cuidado y también acusa el paso del tiempo. Lo mismo sucede con su antigua amiga, por la que también han pasado los años:

La fachada de delante tenía todas las ventanas y balcones cerrados. Ni un ruido. Ni una luz. Miró con aprensión la breve escalera custodiada por los dos perros de piedra. Subir aquellos escalones y llamar a la puerta ni se le pasaba por la cabeza, nada de lo que pudieran decirse ella y Olimpia resultaría natural, sino más bien penoso. Recordó súbitamente la primera y única carta que recibió de ella en Ginebra, cuando estaba tratando de abrirse camino antes del traslado a Nueva York. [...] Era una carta muy larga y lacerante. Una carta de amor. [...] No se puede calcular el tiempo cuando echas a volar recuerdos. Avanzó casi con miedo por entre los árboles oscurecidos y se dirigió a la parte trasera del jardín. [...] Por la galería acristalada del segundo piso se paseaba una figura alta

vestida con traje largo de color oscuro. [...] Llegaba al final de la galería, daba una vuelta y reemprendía su paseo lento, entreverado de paradas y gestos solemnes. Estaba recitando. Amparo agudizó el oído, porque en algunos tramos alzaba más la voz y la mayor parte de las ventanas estaban abiertas. [...] Hasta que la mujer de pelo blanco se paró y se asomó a una de las cristalerías, agitando los brazos. Ahora ya declamaba con voz tan potente que llegaba a los últimos rincones del jardín. Era una voz de timbre varonil: la voz de Olimpia. (Martín Gaité 1998: 216-218)

Después de estos sucesos transcurridos en espacios clave para el recuerdo de nuestra protagonista, decide volver a Nueva York anticipadamente; ya que estos tres acontecimientos le han hecho ver su pasado desde el presente, analizándolo y cerciorándose de que mirar hacia atrás no tiene que ser doloroso para ella, pues ha conseguido subvertir los dogmas patriarcales que la sociedad le imponía y construir una identidad libre de dominación. Tampoco existen ya estos muros en su antigua casa porque ella ha roto y en su lugar hay una tienda nueva, es decir, se ha reconstruido el espacio que ocupaba su casa de la misma manera que ella ha (re)construido su identidad hacia lo público, hacia el exterior. Además, ha visto su propio "yo" del presente reflejado en su antiguo armario y ha sido capaz de reflejarse como objeto y sujeto, por lo que se rompe radicalmente con esa creación cultural impuesta por el androcentrismo.

De esta manera, gracias a la importancia de los espacios de la historia y el cronotopo, que ha jugado con el tiempo pasado y presente para controlar esa dialéctica entre memoria y olvido de los lugares de su infancia, la protagonista de *Irse de casa* ha finalizado el proceso de deconstrucción-(re)construcción que la mujer necesita para componer su propio relato en primera persona lejos de la imposición masculina de la tradición occidental.

CONCLUSIONES

Después de llevar a cabo una lectura analítica de dos novelas contemporáneas tan dispares como *La plaza del diamante* e *Irse de casa*, el análisis pormenorizado del espacio narrativo muestra una imbricación manifiesta en el proceso de construcción de identidad femenina según lo defienden las teóricas del feminismo de la diferencia. Con respecto a las dos obras citadas, se constata que aparecen dos "modelos" diferentes de mujer: el primero desde lo íntimo y privado del hogar, espacio que la tradición patriarcal le ha reservado a la mujer, y el segundo, desde lo público pero rememorando la intimidad de lo privado a través del tiempo. De esta forma, podemos afirmar que el sujeto mujer necesita deconstruir el modelo hegemónico impuesto conquistando el espacio público, pero de la misma forma, también precisa volver a ese espacio privado para deconstruir su identidad impuesta y comenzar el proceso de construcción de una identidad propia.

Como consecuencia, este proceso de deconstrucción-construcción del sujeto femenino mostrará multitud de modelos de mujer alternativos que escapan del proceso de socialización masculina y que componen un discurso propio que crea orden simbólico libre del poder dominante.

OBRAS CITADAS

- Bachelard, Gaston (1986): *La poética del espacio* [1957]. México, FCE.
- Bajtín, Mijail (1989): *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*. Madrid, Taurus.
- Beauvoir, Simone (1999): *El segundo sexo* [1949]. Trad. Alicia Martorell. Madrid, Gredos.
- Gullón, Ricardo (1980): *Espacio y novela*. Barcelona, Antoni Bosch.
- Irigaray, Luce (2009): *Ese sexo que no es uno* [1982]. Madrid, Akal.
- Kristeva, Julia (2003): *El genio femenino: la vida, las locuras, las palabras*. Buenos Aires, Paidós.
- Martín Gaité, Carmen (2002): *Irse de casa* [1998]. Barcelona, Anagrama.
- Massey, Doreen (1994): *Space, Place and Gender*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Rodoreda, Mercè (2012): *La plaza del Diamante* [1986]. Barcelona, Pocket Edhasa.
- Valles Calatrava, José R. (1999): *El espacio en la novela. El papel del espacio narrativo en "La ciudad de los prodigios" de Eduardo Mendoza*. Almería, Grupo de Investigación de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Almería.
- (2008): *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid, Iberoamericana.
- Weisgerberg, Juliet (1978): *L'espace romanesque*. Lausana, L'âge d'homme.
- Zoran, Gabriel (1984): "Towards a Theory of Space in Narrative", *Poetics Today*, n.º 5, pp. 309-335.

CONTRA LA "VERDAD": 4.48 PSYCHOSIS Y CLAVÍCULA
COMO NARRACIONES FEMENINAS DEL DOLOR,
LA LOCURA Y EL SUICIDIO

AGAINST "TRUTH": 4.48 PSYCHOSIS AND CLAVÍCULA AS FEMALE STO-
RIES OF PAIN, MADNESS AND SUICIDE

JUAN PEDRO MARTÍN VILLARREAL
Universidad de Cádiz
juanpedro.martin@uca.es

RESUMEN: Este trabajo pretende analizar cómo desde la literatura se ha reflexionado sobre la generación de un régimen de verdad establecido por el discurso médico a partir del siglo XIX en torno a las experiencias femeninas del dolor, la locura y el suicidio. La feminización y medicalización del suicidio, especialmente el femenino, se convierte en una verdad difícilmente contestable y que tiene unas implicaciones socioculturales en tanto que ha influido el modo en que la identidad femenina se construye en relación con el discurso médico. Por medio de los textos literarios *4.48 Psychosis* (1999), de Sarah Kane, y *Clavícula* (2017) de Marta Sanz, se presentan dos alternativas discursivas que narran la experiencia del dolor femenino y reivindican una experiencia que escapa a las consideraciones planteadas por el discurso de la medicina actual sobre la mujer y la enfermedad que intentan apuntar a la ideología oculta en las actuales verdades científicas en torno a la enfermedad mental, el suicidio y el dolor.

PALABRAS CLAVE: Suicidio femenino, discurso médico, literatura femenina, biopoder, estudios sobre el dolor

ABSTRACT: This work seeks to analyze how literary discourses have reflected upon the creation of a regime of truth around feminine experiences on pain, madness and suicide which has been established by medical discourse from the 19th century onwards. Feminization and medicalization of suicide are evident in the 20th and the 21st centuries, especially when female suicide is concerned, and it has become a truth difficult to defy. Two ways of reacting against the monolithic discourse of medicine on femininity and illness are found in the literary texts *4.48 Psychosis* (1999), written by Sarah Kane, and Marta Sanz's *Clavícula* (2017). Both

texts attempt to point out at the hidden ideology in the current scientific truths created around mental illnesses, suicide and pain.

KEYWORDS: Female Suicide, Medical Discourse, Women's Writing, Biopower, Pain Studies



1. PERSPECTIVAS HISTÓRICAS RESPECTO DE LA MEDICALIZACIÓN Y FEMINIZACIÓN DEL SUICIDIO

La cambiante concepción del suicidio en distintas épocas y sociedades nos obliga a reflexionar sobre el modo en que hoy concebimos este acto de muerte voluntaria de acuerdo con nuestra propia ideología y sobre cómo una determinada comprensión del suicidio se ve reflejada en nuestros discursos, sean de la índole que sean. Nos enfrentamos a un complejo entramado discursivo en el que conviven textos que pretenden difundir lo que, en términos foucaultianos, podemos denominar un régimen de verdad, es decir, una construcción histórica de una idea que se acepta unánimemente y que es defendida por una serie de instituciones de poder (Foucault 1976). En el caso que nos ocupa, encontramos que el discurso médico ha instaurado una visión monolítica en torno a la idea del suicidio como consecuencia directa de una patología mental (Battin 2005: 164), la cual es aceptada mayoritariamente y oscurece en este proceso otras significaciones morales, políticas o criminales que el suicidio, en particular el femenino, puede tener en la actualidad y a lo largo de la historia.

Actualmente, la medicalización del suicidio en el mundo occidental es manifiesta, ya que incluso cuando se acepta la existencia de un suicidio en plena libertad y autonomía, las causas que lo motivan sí se hallan medicalizadas, dado que la pérdida de sentido de la vida se tiende a interpretar como resultado de un problema de salud mental.¹ Además, escasamente se recuerdan otros posicionamientos históricos que propiciaban visiones tales como la alabanza moral de los suicidios heroicos en las antiguas sociedades grecolatinas o la persecución legal a los suicidas y sus cadáveres por parte del cristianismo, íntimamente ligada a una comprensión del mismo como una decisión personal que va contra el designio de Dios. El hecho de que vivamos inmersos en este régimen de verdad y que asumamos el discurso médico como un tipo de discurso desideologizado que no establece formas de poder sobre nuestros cuerpos provoca que no se cuestione la idea de que el suicidio sea necesariamente un problema patológico.

¹ La generación de un régimen de verdad en torno al suicidio como resultado de una enfermedad mental no supone la creencia en un discurso médico hegemónico a este respecto, puesto que dentro de la comunidad médica se han generado debates de carácter bioético en torno a la capacidad del paciente para decidir sobre su propia vida y a la pertinencia del paternalismo médico. Para leer un caso práctico, consulte Espínola-Nadurille, Sánchez-Barroso, Páez-Moreno, Sánchez-Guzmán y Ramírez-Bermúdez (2014).

Según apuntan Velasco Salles y Pujal i Lombart (2005), a partir de los siglos XIX y XX se estableció una retórica de la verdad desde las teorías psicopatológicas y sociológicas que “exculpa y justifica, desdibuja e invisibiliza la (posible) agencia del sujeto que lleva a cabo un suicidio” (2005: 136). Esta visión reduce el sufrimiento y el malestar que mueven al suicidio a síntomas de una patología mental. En el análisis de los discursos literarios de factura femenina que generan una verdad en torno a la experiencia del dolor y el suicidio que disiente de la establecida por el poder psiquiátrico, no podemos sino aceptar la fuerte influencia que las propuestas de Michel Foucault tienen sobre el modo en que se comprenden estas narrativas como reacciones críticas ante los mecanismos que pretenden gobernar al individuo en todos los aspectos de su vida, incluyéndose el propio cuerpo y el propio espíritu, por medio de instituciones científicas como la medicina (Vázquez 1995:13). Al igual que Foucault se preguntó en trabajos como *Historia de la locura* o *Vigilar y castigar* por qué nos parece aceptable que el Estado encierre a los locos y a los delincuentes para curarlos y corregirlos, podríamos preguntarnos lo mismo con respecto a los suicidas y al trato médico que se les dispensa. En otras palabras, la crítica foucaultiana pone en tela de juicio que el tratamiento psiquiátrico del suicida sea una evidencia.

Cabría definir el proceso de medicalización como “a misclassification of non-medical problems as medical problems” (Pridmore 2011: 78). La medicalización del suicidio, por tanto, supone comprenderlo como un problema médico con unas causas diagnosticables y una solución que solo puede ser proporcionada desde la institución médica. Hoy pocos estudios ponen en duda la pertenencia de la investigación y la prevención del suicidio a las disciplinas de la Medicina, la Psiquiatría y la Psicología, pero algunos como Marsh (2010) apuntan a la construcción histórica de este concepto, y otros como Szasz (1999) y Stevenson & Cutcliffe (2006) se ocupan de estudiar las consecuencias negativas de la comprensión del suicidio como una patología. Muestra de que esta verdad sobre el suicidio oscurece otros significados y causas, tales como la acción voluntaria, política o de protesta, es la ineficacia de los tratamientos antidepresivos en la disminución de la tasa de suicidio en casos en los que se detectan actitudes suicidas que son tratadas médicamente. Si la depresión y la enfermedad mental son las únicas causas que motivan el suicidio, un tratamiento que se muestre efectivo contra estos debería hacer disminuir estos casos. Los datos prueban, por el contrario, que estas soluciones farmacológicas no son suficientes para prevenirlo (Van Praag 2005: 254), lo que ha de obligarnos a contemplar otras realidades que no están siendo tenidas en cuenta en el modo en que la sociedad por medio de su sistema médico afronta este problema.

Por hegemónica que resulte la patologización del suicidio en la actualidad, evidente en discursos médicos, psiquiátricos, gubernamentales, mediáticos o incluso eclesiásticos (Marsh 2010: 27), esta comprensión no se hizo patente hasta el siglo XIX, momento en que ya se había producido un cambio semántico en torno al suicidio que motivó una diferente aceptación social y una vinculación del mismo a causas médicas, a la par que se produjo una paralela feminización de este acto, que provocó que este fuera entendido como un mal de mujer.

Iniciadores de este discurso que en cierto modo lo salva de la condena legal establecida hasta entonces fueron autores como Jean-Etienne Esquirol, Vicesimus Knox, William Rowley o Charles Moore. El primero definió en su *Dictionnaire des sciences médicales* el suicidio como resultado de una enfermedad mental (Marsh 2010: 100), mientras que Rowley, Knox y Moore son autores de textos que establecen un estrecho vínculo entre suicidio y feminidad, por lo que se estereotipa al sujeto suicida como femenino o, en el caso de que este sea un hombre, es entendido como afeminado y propenso al lujo o la melancolía (Brown 2001:87).

Se impuso así un discurso médico que comprendía al sujeto femenino como un cuerpo anormal que ha de ser controlado para que no ultime un suicidio para el que está genéticamente predispuesto. Tal como apunta Margaret Higonnet, "to medicalize suicide is to feminize it. Since much of the scientific literature perceived woman as an abnormal man, the link between her genetic defect and suicidal illness was readily made" (1986: 70). De este modo, se produjo una histerización del cuerpo femenino que permite su vigilancia y explotación (Foucault, 1998: 62) por parte de la institución médica, que se imbrica como una herramienta más en el ejercicio del "biopoder"². Este podría ser definido como una forma de dominio sobre los cuerpos por la que se administra la vida y se rechaza la muerte, de ahí el creciente interés que durante el siglo XIX se dio por el suicidio, pues se situaba "en las fronteras y los intersticios del poder que se ejerce sobre la vida, el derecho individual y privado de morir" (Foucault 1998: 168). Nuestro discurso médico actual, salvando las distancias, resulta en cierto modo heredero de este modo de comprender el quehacer médico en tanto que el biopoder sigue siendo una fuerza implicada en el control y regulación de nuestros cuerpos, determinando, en el caso del suicidio, sus causas y prevención.

La medicalización y feminización del suicidio en el siglo XIX no se limitó al campo médico, sino que también contaminó otros discursos con los que convivía y generó una serie de ideas culturales que perviven de un modo u otro en los siglos XX y XXI. De hecho, el suicidio femenino se convirtió en una "cultural obsession" (Higonnet 1986: 68) para el arte y la literatura de las sociedades decimonónicas, en cuyas representaciones se difundió subrepticamente una comprensión de la mujer como sujeto proclive a la locura y al suicidio. En este contexto se han de comprender obras pictóricas como las múltiples representaciones de Ofelia, entre las que destaca *Ophelia* (1852) de John Everett Millais, o la profusa nómina de protagonistas femeninos que sucumben al suicidio en la literatura de la época, tales como Zenobia en *The Blithedale Romance* (1852), *Anna Karenina* (1877), o *Madame Bovary* (1856). Todas ellas comparten una caracterización femenina que las define como un individuo débil tanto a nivel físico como psicológico, privado de su propia voluntad y abocado al suicidio ante la fragmentación de su identidad, construida en torno a sus lazos afectivos de tipo amoroso o paternal. De este modo, el discurso patriarcal por medio del artístico construyó una ficción sobre la prevalencia del suicidio que, unida al discurso patológico vigente, contaminó los discursos sobre este acto añadiéndoles un matiz

² Para una definición del concepto de biopoder, consulte Foucault (1998).

sexual que aún hoy se mantiene de forma subliminal en la pervivencia de clichés culturales que caracterizan a la mujer como histérica.

No obstante, conviene recordar que no hay relaciones de poder sin resistencia (Foucault 1999: 405), por lo que frente a este discurso hegemónico se configura necesariamente otro disidente. La escritura femenina constituye un espacio en el que es posible encontrar una contestación crítica de los mimbres sobre los que se construye esta verdad monolítica que esconde aristas y realidades sobre las causas y razones del suicidio, por lo que será el objetivo de este trabajo ahondar en la respuesta que este discurso recibe por parte de las mujeres en algunas obras literarias que reflexionan sobre el dolor, la locura o el suicidio de las mujeres. En casos como los analizados, estos discursos se convierten en una forma de resistencia frente al ejercicio del biopoder y la construcción de este régimen de verdad. A su vez, estas obras literarias funcionan casi como alegatos que reivindican los suicidios no patológicos, la desvinculación de este acto con la feminidad, o incluso realizan una apología de la identidad fragmentada sin que esta suponga una necesaria pulsión suicida.

2. REACCIONES CONTRA LA MEDICALIZACIÓN DEL SUICIDIO EN LA LITERATURA ESCRITA POR MUJERES

La concepción del suicidio como un "mal de mujer" recibió una pronta contestación por parte de aquellas escritoras que eludieron ocupar el espacio que desde las sociedades patriarcales se les reservaba, por lo que ya encontramos en la literatura de la segunda mitad del siglo XIX textos literarios que claman contra la comprensión única del suicidio como consecuencia de la locura y la histeria femenina. Obras como *La hija del mar* (1859), de Rosalía de Castro, o *The Awakening* (1899), de Kate Chopin, propician lecturas del suicidio como respuesta de un sujeto femenino constreñido por unas duras normas sociales de tipo patriarcal que no permiten un libre desarrollo del carácter femenino, a la vez que denuncian el tratamiento que desde la medicina se hace de los malestares propios de un sistema opresivo, que son tratados como problemas menores de neurosis femenina. Pese a que el discurso patológico sobre el suicidio se erija como una verdad difícil de negar, este ha sido contestado desde la marginalidad por otros discursos disidentes que muestran una diferente comprensión del modo en que el suicidio se convierte en una opción viable para poner fin a la vida de una mujer. También en el siglo XX se han generado textos literarios que no comulgan con el régimen de verdad instaurado en el discurso psiquiátrico en torno a la locura y al suicidio, ya no tan marcado por distinciones de género, pero aún connotados como males cercanos a una concepción muy determinada de lo femenino, tal como se puede apreciar en las obras literarias de autoras como Alfonsina Storni, Anne Sexton, Alejandra Pizarnik, Adelaida García Morales, Virginia Woolf, Ana María Matute, Elena Quiroga o Ellen Gilchrist.

Textos como *4.48 Psychosis* (1999), de Sarah Kane, y *Clavícula* (2017) de Marta Sanz resultan clave para comprender cómo desde el discurso femenino se construye un espacio para la disidencia que permite dudar de la patologiza-

ción del suicidio, de la necesaria relación entre este y la inestabilidad mental, o del control médico sobre el cuerpo de las mujeres y sus dolencias. Estas obras, si bien desde planteamientos y lugares diferentes, establecen reivindicaciones sobre el cuerpo femenino, el dolor, la locura y la voluntad en el suicidio que contribuyen a que sean considerados como textos que claman contra el biopoder y sus acciones sobre la mujer. En cualquiera de estos casos, ambas obras son de expresiones artísticas de la mujer como sujeto doliente que intenta aprehender un dolor no reconocido por las instituciones médicas, convivir con el mismo, espectacularizarlo, reivindicarlo o hacerlo evidente con su propia muerte, negando la vinculación directa del dolor, la locura y el suicidio, o lo que es lo mismo, desafiando la idea de que todo suicidio se deba a la demencia del que lo ejecuta.

2.1. 4.48 *Psychosis* como alternativa literaria al discurso médico sobre el suicidio

4.48 *Psychosis* es una obra teatral escrita por la autora británica Sarah Kane entre 1998 y 1999 y publicada póstumamente en ese mismo año que destaca por construir un discurso sobre el sujeto suicida que se presta a lecturas que subvierten algunos de los presupuestos sobre los que se asientan las actuales significaciones del suicidio tales como la autoridad del médico, la concepción única del sujeto suicida como enfermo, o los resultados de las medidas de control y prevención de tipo farmacológico. Se trata de un diálogo dramático puramente experimental plagado de reflexiones monológicas en el que resulta difícil, si no imposible, identificar a los personajes participantes, pues, como apunta Blanco de la Lama, “Kane suprime deliberadamente las acotaciones espacio-temporales, los *dramatis personae* y toda indicación que permita determinar cuántos personajes intervienen en escena” (2017: 165). La voz de la protagonista habla en primera persona de su dolor, su locura y sus tentativas de suicidio mostrando una consciente actitud de crítica a la autoridad médica y de reivindicación de la propia identidad fragmentada, que dialoga entre sí dando como resultado la puesta en escena del tumulto interior de la consciencia (2017: 166).

Quizá el rasgo que más popularidad ha dado a la obra ha sido su estrecha vinculación con la biografía de la dramaturga, quien tras escribir el texto intentó suicidarse tomando un centenar de pastillas, acción que completó más tarde ahorcándose una vez que fue internada en un centro psiquiátrico (Brncic 2006: 26). Este hecho ha provocado que haya ciertas dudas con respecto a su grado de ficcionalidad, por lo que algunas lecturas han simplificado los significados de la obra para entenderla como una suerte de nota de suicidio en la que autora y voz dramática son una misma entidad. A pesar de que la obra fuera escrita en momentos en que la autora se debatía entre la vida y la muerte por su lucha contra la depresión y la anorexia, coincido en señalar que “it would be a second tragedy if her death were to become an easy way of not confronting the seriousness of her work” (Rebellato 1999: 281), pues la propia biografía de la autora no puede condicionar la recepción de la obra, máxime cuando el propio texto se separa de un reconocimiento autobiográfico por medio del uso de una primera persona

con un género no marcado y una deliberada desarticulación del personaje en favor de la compilación de una serie de voces sin nombre.

El carácter híbrido del texto de Kane ha hecho dudar sobre su propio carácter teatral (Lehmann 1999: 87), que renuncia a la coherencia interna de una narración dramática y se acerca a la poesía en la disposición visual del texto y sus potencialidades rítmicas (Blanco de la Lama, 2017: 167), así como en la poe-tización de las acotaciones –sirva como ejemplo “a darkened banqueting hall near the ceiling of a mind whose floor shifts as ten thousand cockroaches when a shaft of light enters and all thoughts unite in an instant” (Kane 2001: 205). Sin embargo, las últimas palabras pronunciadas en la obra, “Please, open the curtains” (245), no dejan lugar a la duda sobre el carácter espectacular y dramático del texto, en el que la espectacularización del dolor es innegable, así como a la necesidad de abrir el telón y mostrar una realidad que merece ser expuesta: una realidad monstruosa, cruel y desagradable, en línea con el teatro de la crueldad de Antonin Artaud (Brncic 2006).

Gran parte de las reflexiones expresadas en el texto teatral se centran en reflejar cómo es la relación establecida entre paciente y doctor en un entorno psiquiátrico. Para ello, la autora se sirve del propio discurso psiquiátrico sobre el suicidio, emulado con intención irónica. La protagonista enumera sus sentimientos de un modo que recuerda al *Beck Depression Inventory* (BDI), un instrumento de evaluación de la depresión comúnmente utilizado que consiste en un cuestionario formado por veintiuna preguntas de respuesta múltiple (Marsh 2010: 197), de cuyas respuestas se pueden encontrar calcos como “I am a complete failure as a person”, o paráfrasis como “I cannot fuck” (Kane 2001: 207). Igualmente, Sarah Kane también se reapropia de otro instrumento de análisis psiquiátrico cuando aparecen en el texto una serie de números dispuestos desordenadamente en la página, lo cual hace referencia al *Serial Sevens test*, conocido en español como la prueba de la sustracción competitiva por siete. Esta prueba sirve para comprobar el estado mental del paciente por medio de la comprobación de su capacidad para restar consecutivamente siete números partiendo del cien (Manning 1982: 1192). Si son analizados los dos casos en que la protagonista realiza esta prueba, su resultado apunta a una inestabilidad mental que mejora justo cuando más cerca está de cometer su suicidio, hecho que nos obliga a reflexionar sobre si este es el resultado de una mente enferma o de una resuelta a acabar con su vida por voluntad propia. De este modo, se activa en el discurso de Sarah Kane una crítica al régimen de verdad médico que comprende el suicidio como el resultado de una patología, y no como una decisión propia.

Además, el mismo título hace referencia al suicidio de la protagonista y es profusamente nombrado a lo largo de la obra, pues “at 4.48 the happy hour when clarity visits” (Kane 2001: 242). Se trata de un momento de claridad referido a la hora en que se producen un mayor número de suicidios en los hospitales psiquiátricos ingleses, posiblemente por ser cuando los fármacos administrados la noche anterior dejan de tener efecto (Sánchez-Palencia 2006: 1), hecho que apoyaría la comprensión del suicidio como acción llevada a cabo en estado de

cordura. Por tanto, el título es ya una evidente crítica al control farmacológico sobre el suicida.

La experiencia en el hospital psiquiátrico resulta traumática para la protagonista, quien, a pesar de no haber estado hospitalizada por largo tiempo, describe el recuerdo originado por "that medicinal smell" (Kane 2001: 208) como "a wound from two years ago opens like a cadaver and a long buried shame roars its foul decaying grief" (209). La protagonista siente un profundo dolor que no alcanza a ser comprendido por los médicos, quienes son descritos como una serie de "expressionless faces string blankly at my pain" (209), lo cual prueba algunos de los presupuestos teóricos de Elaine Scarry (1985), quien apunta a la imposibilidad de expresar el dolor por la ausencia de referente que este tiene y la incapacidad de los otros para apreciar y medir el dolor ajeno. La incapacidad de los médicos para comprender su dolor y el anhelo de que "some will know the simple fact of pain" (207) motivan su suicidio. El interés médico por el dolor no va más allá del diagnóstico de síntomas, mientras que la protagonista necesita expresar su dolor, individualizarlo y que este sea sentido por los demás, de ahí su desilusión ante el hecho de que la única persona en la que confiaba en el hospital "maybe even felt the distress that sometimes flickered across your face and threatened to erupt" (210). Frente a esta dificultad para expresar un dolor que sea considerado real por la institución médica, Sarah Kane elabora un discurso que, una vez representado o leído, se convierte para la audiencia en un "espectáculo del dolor" (Brncic 2006: 40).

Las críticas prosiguen señalando el autoritarismo y el control de un cuerpo médico que la humilla constantemente en una continua vigilancia de su cuerpo. Ejemplos de ello son las pruebas de orina, en las que un médico "thought he'd pop in to take the piss" (Kane 2001: 209), o el hecho de que la observen deshumanizándola y tratando sus problemas con una total falta de empatía, señalándola como una enferma y oponiendo su incapacidad para describir su experiencia a la posesión de la razón sobre la realidad objetiva por parte de los médicos, quienes se sitúan en una situación de poder con respecto a esta última (Marsh 2010: 203). Tal como se observa en este fragmento, el control médico sobre la paciente resulta traumático por el establecimiento de un orden de poder desigual entre médico y paciente:

Watching me, judging me, smelling the crippling failure oozing from my skin, my desperation clawing and all-consuming panic drenching me as I gape in horror at the world and wonder why everyone is smiling and looking at me with secret knowledge of my aching shame. (Kane 2001: 209)

El discurso médico es la autoridad contra la que la protagonista intenta infructuosamente oponer su verdad, pues se niega el modo en que la paciente pretende suicidarse por su incapacidad para ajustarse a la realidad, de la que solo se muestra conocedor el médico. Sin embargo, frente a la racionalidad médica que la obliga a considerarse una enferma y que la libra de culpa a la par que deslegitima sus propias impresiones, se opone una consciencia de la inexistencia de una realidad objetiva, pues lo que expone el médico es, en palabras de la prota-

gonista: "your truth, your lies, not mine" (Kane 2001: 210). La consideración de los impulsos suicidas como síntomas de una enfermedad no es baladí, pues supone la negación de cualquier agencia o voluntad del sujeto sobre su propio cuerpo en cuanto a la muerte, así como cualquier posible lectura del suicidio como denuncia, es decir, se niega la posibilidad de que el sujeto considere que "this is not a world in which I wish to live" (210). De este modo, la institución médica impone su verdad sobre la paciente de un modo tan ambiguo que se entiende que las actitudes suicidas no son culpa directa de quien las tiene, pero al mismo tiempo se señala que "you have to take responsibility for your own actions" (218).

Otra de las críticas al sistema médico que ejerce su control sobre los sujetos con tendencias suicidas es la utilización de fármacos con o sin la colaboración del paciente. Se ironiza sobre el abuso que ejercen los médicos en la administración de medicinas que no solucionan sus problemas, puesto que le ofrecen "chemical cures for congenital anguish" (209). Lejos de ser esta la solución, la protagonista prueba que su reticencia a tomar estos fármacos está fundamentada debido a los efectos secundarios que estos le producen, señalándose cómo se la considera una paranoica por considerar que su medicina le produce reacciones adversas (Marsh 2010: 208):

Sertraline, 50mg. Insomnia worsened, severe anxiety, anorexia, (weight loss 17kgs,) increase in suicidal thoughts, plans and intention. Discontinued following hospitalisation.

Zolpiclone, 7.5mg. Slept. Discontinued following rash. Patient attempted to leave hospital against medical advice. Restrained by three male nurses twice her size. Patient threatening and uncooperative. Paranoid thoughts – believes hospital staff are attempting to poison her. (Kane 2001: 223)

En cualquier caso, la aceptación de este tratamiento es siempre forzosa, pues supone renunciar a su capacidad mental por una suerte de "chemical lobotomy" (Kane 2001: 221) para ser "a bit more fucking capable of living" (221), sin que esto solucione una angustia congénita que forma parte de su identidad. Irónicamente, el veneno suministrado farmacológicamente por los médicos será el instrumento utilizado por la protagonista para ejecutar su suicidio, para el cual se sirve de "one hundred Lofepramine, forty five Zopiclone, twenty five Temazepam, and twenty Melleril" (241).

Pese a que 4.48 *Psychosis* comparta algunos elementos propios de los discursos que propician la patologización del suicidio femenino, tales como la fragmentación de la identidad femenina o la indicación de una causalidad de tipo amoroso en el origen o el empeoramiento de las tendencias suicidas de la protagonista, subyacen a ellos una reivindicación en la que la fragmentación identitaria no está motivada por la ausencia del amor de alguien que ya no está, si bien esta ausencia aumenta el dolor de la suicida (Marsh 2010: 200). El amor es "the vital need for which I would die" (Kane 2001: 242), y en este hecho coincide la causa del dolor, la locura y el suicidio con las aducidas por las élites patriarcales. Sin embargo, la fragmentación de su identidad, evidente en la disociación que se establece entre su cuerpo y su mente, pues "body and soul can never

be married" (212), y en el hecho de que su mente esté hecha de "bewildered fragments" (210), es intrínseca a su persona, incluso si "this madness that eats me a sub-intentional death" (226) la lleva al suicidio. Por tanto, *4.48 Psychosis* se configura como un espectáculo teatral que en su reivindicación de la fragmentación identitaria y el deseo de morir constituye un ejemplo de disidencia frente al régimen de verdad conformado en torno a las causas médicas que motivan el suicidio

2.2. *Clavícula* y la reivindicación del dolor femenino

Clavícula (2017) de Marta Sanz mantiene una postura con respecto al suicidio diametralmente diferente a la anteriormente estudiada, si bien comparte con esta una serie de elementos comunes tales como la reflexión en torno a la relación establecida entre el sujeto femenino y el sistema médico, la búsqueda de la expresión del dolor, y la vinculación de este con la locura y el suicidio, probando que el dolor femenino o la locura no tienen por qué derivar necesariamente en impulsos suicidas. Con una estructura híbrida que se aleja de los moldes de la novela, la obra recoge impresiones y experiencias en torno a un dolor físico repentinamente sentido por la protagonista, trasunto literario de la autora. Se trata de una novela del yo en la que la autora no esconde su posicionamiento ideológico ni "imposta su identidad social y personal" (Benítez 2017: 29), sino que, más bien, se configura como un grito o un aullido (Kaiser Moro 2018) con el que, como ya había hecho anteriormente, Marta Sanz se enfrenta de lleno al discurso hegemónico y a los aparatos que lo sustentan.³ Nuestro interés en la obra radica en su desafío al discurso médico sobre el control del cuerpo y la psique femenina en su consideración como sujeto demente o suicida desde un punto de vista que pasa por la reivindicación del dolor y la desvinculación del mismo con cualquier impulso suicida que apunte a la locura.

La obra se inicia señalando el principal problema sobre el que gira la narración, la duda sobre la existencia del dolor o si el mismo está motivado por la demencia de quien lo siente: en palabras de Marta Sanz, "la posibilidad de que no me haya pasado nada es lo que más me estremece" (2017: 11). Partimos por tanto de la consideración de Elaine Scarry, quien señala que la dificultad para expresar el dolor se debe a que este no tiene referente (1985: 5). Es la ausencia de un contenido referencial que lo haga real lo que produce ciertas dificultades a la hora de expresar este dolor propio que "comes unsharably into our midst as at once that which cannot be denied and that which cannot be confirmed" (1985: 4). La expresión del dolor se convierte por tanto en una ardua pero necesaria tarea, puesto que, como afirma la protagonista, se ha de "compartir mi dolor y mi miedo para sacarlo de mí" (Sanz 2017: 17), a la vez que se necesita de una representación ajena al sujeto para percibirlo y hacerlo real, ya sean estos

³ La obra literaria de Marta Sanz ha captado la atención de la crítica en los últimos años por su compromiso ético y su carácter disidente, pudiéndose comprender como una posición de rebeldía frente a los grandes discursos hegemónicos. Véase, por ejemplo, Sánchez Zapatero y Reyes Martín (2018).

muecas y gestos físicos o representaciones de tipo literario o artístico como la que se analiza. Como señala Javier Moscoso, "el dolor representado forma parte de lo vivido; de ahí su carácter significativo" (2011: 26), por lo que la expresión del dolor toma carices reivindicativos.

La expresión más básica del dolor no se sirve del lenguaje, sino que se recurre al llanto para evidenciar su existencia, para intentar que sea percibido por los demás al igual que es percibido por uno mismo. Sin embargo, pasado este primer momento, se intenta describir y comprender el dolor físico que atenaza el cuerpo, para lo cual se le intenta dotar de una forma. En el caso de Marta Sanz, este dolor es descrito como "una pequeña cabeza de alfiler que súbitamente se transforma en una huella de malignidad" (Sanz 2017: 12), como una "garrapata" (34) que atenaza su corazón, como "un ratoncito que cambia de tamaño y de forma dentro de su jaula", como "un huevo de jilguero" (45), o como "el punto rojo que me quema el pecho" (37). Por tanto, se evidencia que debido a la falta de referencialidad del dolor se hace necesaria la utilización de metáforas que dotan al dolor de una entidad física por medio de su equiparación o bien con un arma o bien con una herida (Scarry 1985: 14).

Sin embargo, ninguna de estas metáforas creadas por el sujeto doliente es suficiente, pues este depende enormemente de la validación de su dolor por parte de la autoridad médica que tiene entre sus poderes señalar qué dolencias son reales y tratables y cuáles no. No solo se trata de la capacidad de expresar el dolor, sino de que este dolor sea reconocido por medio de los poderes que regulan la salud. Frente a la autoridad médica, que diagnóstico tras diagnóstico señala su dolor como uno infundado, producto de la mente de la protagonista, este encuentra interlocutor en su marido, quien "está enfermo conmigo" (Sanz 2017: 25). Además, la autora realiza una distinción de género al reivindicar su malestar de mujer, pues permanece intrínseca a sus palabras la noción de biopoder, dado que mientras que la autoridad médica trata seriamente las enfermedades que afectan a los hombres y les encuentra cura, las enfermedades de la mujer se consideran dolores naturales que no la tienen o se configuran como mecanismos de control del cuerpo, pues en última instancia su medicalización solo responde a un interés por la vigilancia de los cuerpos femeninos:

Mientras busco palabras frenéticamente, las amontoño, necesito que alguien con bata blanca le ponga nombre a esta enfermedad. E invente su aspirina. No hay presupuesto. Es jodidamente natural. Los calvarios de las hembras de la especie son jodidamente naturales. (Sanz 2017: 30-31)

El dolor, por tanto, se prueba una realidad inexpresable que es difícilmente evaluable en el diagnóstico médico. Los intentos por parte de la medicina de medir con precisión la subjetividad del dolor del paciente prueban ser inexactos, por lo que el *McGuill Pain Questionnaire* (Melzack 1983), frecuentemente utilizado en hospitales, no puede medir con exactitud un dolor que no puede expresarse, especialmente si se analiza el mismo desde el punto de vista del sujeto doliente:

¿Has probado a buscar las palabras exactas para describir ese dolor, convertido en síntoma, que ayuda a los médicos a diagnosticar? El médico te lo ruega: "Tienes que ayudarme." [...] "Mi dolor es..." Nudo, corbata, pajarita, calambre, ausencia, hueso invertido, cucharada de aire, vacío de hacer al vacío, blanco metafísico, succión, opresión, mordisco de roedor, de pato, de comadreja, carga, mareo, ardor, el roce de un palo, una zarza ramificada dentro de mí, bola de pelusa, masticación de tierra, una piedra en la garganta o en la glotis o sobre un alvéolo, sabor a sangre y metales, estiramiento de las cuerdas de los músculos, electrocución, disnea, boca árida. Tengo tantas palabras que no puedo decir ninguna. Conozco bien el lenguaje y sus figuras retóricas. Pero soy tan imprecisa. No puedo explicarme y me da una taquicardia. Llego a las ciento sesenta pulsaciones. Miro al médico al fondo de los ojos con la desesperación de una muda. No hay mentiras ni metáforas para expresar mi dolor. (Sanz 2017: 61)

El dolor femenino que no encuentra definición médica, que no es reconocido por los demás, obliga al sujeto que lo siente con total certeza a dudar sobre el mismo y sobre sus capacidades mentales, esto es, se comienza a dudar sobre si el sufrimiento que siente y que no se reconoce posibilita que "tal vez esté completamente loca" (Sanz 2017: 54). La autora evidencia cómo el discurso médico trata como locas a las mujeres y presta una velada indiferencia a las enfermedades consideradas como femeninas. Así, sus miedos a estar loca no son genéticos, no constituyen una suerte de "congenital anguish", sino que vienen motivados por "una serie de estímulos externos que me van dejando huellas" (108), es decir, son culturales las presiones que motivan la consideración de la mujer como sujeto demente. Del mismo modo, las enfermedades femeninas se sitúan al margen de las acciones médicas puesto que "las mujeres padecemos enfermedades misteriosas, enfermedades que se colocan en el límite de lo psiquiátrico y lo muscular, a través de lo neurológico" (134).

Sin embargo, su posicionamiento con respecto a este discurso que estereotipa a la mujer como loca sorprende por lo reivindicativo y lo irónico. Por un lado, se prueba lo falaz de este discurso en el caso de Natalia, la mujer con una infección precancerosa por una mala práctica médica. Ella es considerada una loca por reivindicar su dolor y negarse a tomar los ansiolíticos prescritos por considerarlo fruto de la depresión posparto. La aceptación de una autoridad médica que pasa por alto las dolencias femeninas y las ata a una incapacidad para soportar el dolor o una predisposición a la queja podría haberle costado la vida. Por otro lado, se ironiza con respecto a la posición que en el sistema médico ocupa la mujer, por lo que se alegra "pensando en lo caras que le salimos las locas a la seguridad social" (92) y recurre una y otra vez a médicos que siguen sin ser capaces de encontrar causa a su dolor.

Cabría señalar cómo el dolor y la posible locura de la protagonista se desvinculan completamente de cualquier tendencia suicida, pues aunque se den en ella los elementos hasta entonces implicados en las pulsiones de una feminidad aquejada por el suicidio, la reivindicación del dolor y la enfermedad que realiza Marta Sanz adquieren un cariz de ironía y protesta con alcance político: salvar a las mujeres de la autoridad del biopoder, que vigila y controla sus cuerpos, regula su dolor, y propicia una comprensión de ciertas afecciones como

propias de la feminidad. De hecho, su impulso por gritar y ser oída es incompatible con un suicidio que supone el silencio, por lo que su respuesta ante la feminización de la locura no es elegir una muerte que pruebe la capacidad de acción y voluntad de su identidad femenina, sino que se opta por una vida en la que se reivindique el dolor de la mujer como una entidad desvinculada de la locura y de un supuestamente consecuente suicidio. Recordando a David Foster Wallace, la autora apunta a las diferencias existentes entre ambos y al hecho de que la narración de su experiencia provoque que muchos de sus lectores la consideren un sujeto con cierta tendencia al suicidio, probablemente movidos, de nuevo, por una serie de ideas culturales que permanecen subconscientemente en nuestro imaginario y propician la imagen de la mujer loca y suicida. Sin embargo, su deseo es otro: "se suicidó, que es algo que yo nunca haría por mucho que ciertos lectores se estén preguntando por qué, por qué no. Sería tan fácil. Pero quejarse y patear no se parece en nada al deseo de desaparecer. De hecho, yo no deseo desaparecer" (195).

En definitiva, la obra de Marta Sanz supone una visión personal de la experiencia de una mujer enfrentada a un sistema médico creado desde postulados homocéntricos y con una ideología que aún mantiene un poso patriarcal que comprende al cuerpo femenino como parte de la alteridad y entiende sus problemas y enfermedades como males menores, a la vez que establece mecanismos de control sobre su cuerpo por medio de las intervenciones médicas. Marta Sanz reacciona contra la comprensión del discurso médico como una verdad inmutable y desideologizada y reivindica la libertad de expresar el propio dolor a pesar de no ser considerado como tal por parte de la autoridad, sin que ello suponga que el dolor es imaginado y la mente de la mujer esté perturbada. Así, la construcción de un discurso que intenta romper con la vinculación de la locura y el suicidio como indiscutible consecuencia del mismo supone una alternativa al régimen de verdad instaurado por el discurso médico, apostando por una vida política, en constante liza con unos discursos que nos atrapan, nos poseen y terminan por determinar nuestros modos de vivir y de morir.

CONCLUSIONES

No hay duda de que ciertos discursos literarios de factura femenina generados desde la irrupción del discurso médico como autoridad del biopoder foucaultiano han reaccionado frente al interés por el control del cuerpo femenino y la generación de un estereotipo de la mujer como sujeto inestable, proclive a la locura y al suicidio, así como a otras dolencias inherentes a su ser que no han de ser curadas, pero sí controladas. Estas narrativas femeninas desenmascaran las intenciones ideológicas subyacentes a un discurso que pretende aparentemente estar desideologizado. Si bien el discurso médico decimonónico se analiza con una cierta perspectiva histórica que permite apreciar su parcialidad y su interés por medicalizar el cuerpo de la mujer por medio de una histerización de la misma, el actual discurso científico está igualmente provisto de unas similares pulsiones ideológicas por lo que no ha de ser asimilado como si se tratara de una

verdad absoluta, ya que "truth is centered on the form of scientific discourse and the institutions that produce it" (Foucault 2002: 131).

Desde esta perspectiva de análisis, tanto *Clavícula* como *4.48 Psychosis* prueban ser textos que se alejan de las verdades científicas en torno al dolor, la locura y el suicidio y reflejan experiencias personales sobre el peso de las instituciones sanitarias en el tratamiento de las patologías sentidas por las protagonistas, constituyéndose como alternativas al biopoder que ofrecen posibilidades de empoderamiento a los sujetos que se ven oprimidos por dicha autoridad, reivindicando el poder último del individuo sobre su cuerpo. Contradictoriamente, ambas prueban cómo se obvian dolores femeninos que no se consideran patológicos mientras que se patologizan conductas que no tienen por qué estar directamente motivadas por una enfermedad. La experiencia presentada por Sarah Kane muestra cómo la patologización del suicidio como una enfermedad conlleva la ejecución de medidas lesivas para el paciente, privándolo de toda voluntad en su consideración como enfermo, mientras que la experiencia narrada por Marta Sanz supone una reivindicación que tiene como último fin la consideración del dolor femenino por unas instituciones médicas que tienden a relativizar dichos sufrimientos y considerarlos imaginados por una mente femenina que no se libra de los estigmas ya instaurados por el discurso médico decimonónico en torno a su propensión a la locura y el suicidio.

En cualquier caso, resulta patente que la asunción acrítica de las verdades científicas sobre el dolor, la locura y el suicidio femenino da lugar a situaciones que oscurecen realidades más complejas. La realidad sobre el suicidio no puede reducirse a uno solo de sus significados, pues no todos los suicidios pueden ser leídos patológicamente. Otras razones mueven al suicidio, si bien estas quedan ocultas a la sombra de una verdad médica sobre el suicidio que obliga a que solo haya una posibilidad para atajar este problema: el control médico, la administración de soluciones farmacológicas y la concepción de la suicida como una enferma mental. Los textos analizados intentan reflejar otras verdades del suicidio, la locura y el dolor que, desde la narración y la representación personal y literaria no pretenden presentarse deshonestamente como parte de un discurso desideologizado que pueda aspirar a la verdad, sino que no esconden su posicionamiento ideológico y las intenciones políticas que subyacen al interés por despatologizar el suicidio y reivindicar el dolor femenino.

OBRAS CITADAS

Battin, Margaret Pabst (2005): *Ending Life: Ethics and the Way We Die*. Oxford, Oxford University Press.

Benítez Andrés, Rosa (2017): "Marta Sanz: teoría y praxis". En M. Martínez Arnaldos, y M. C. Pujante Segura (eds.): *La teoría literaria ante la narrativa actual*. Murcia, Universidad de Murcia, pp. 23-34.

- Blanco de la Lama, María Asunción (2017): "Reflexiones sobre la relación texto-escena en el horizonte teatral posdramático. El caso de 4.48 Psychosis de Sarah Kane", *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 27, pp. 160-175.
- Brcic, Carolina (2006): "Sarah Kane y el espectáculo del dolor", *Revista Chilena de Literatura*, n.º 69, pp. 25-43.
- Brown, Ron (2001): *The Art of Suicide*. Londres, Reaktion Books.
- Espínola-Nadurille, Mariana et al. (2014): "Falta de sentido de vida y suicidio: ¿En qué circunstancias el paternalismo médico puede estar justificado?", *Acta Bioethica*, vol. 20, n.º 1, pp. 41-50.
- Foucault, Michel (2002): *The Essential Works of Michel Foucault 1954-1984, vol. III: Power*. Ed. James Faubion. Londres, Penguin Books.
- (1998): *Historia de la sexualidad vol. I. La voluntad de saber*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- (1999): *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales. Vol. III*. Barcelona, Paidós.
- (1976): *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Higonnet, Margaret (1986): "Speaking Silences: Women's Suicide". En S. Suleiman (ed.), *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*. Cambridge, Harvard University Press, pp. 68-83.
- Kane, Sarah (2001): *Complete Plays: Blasted, Phaedra's Love, Cleansed, Crave, 4.48 Psychosis, Skin*. Londres, Methuen Drama.
- Kaiser Moro, Andrea (2018): "El derecho al aullido: corporalidad y lenguaje en Clavícula (Sanz, 2017)", *Feminismo/s*, vol. 31, pp. 189-203. DOI: 10.14198/fem.2018.31.09.
- Lehmann, Hans-Thies (1999): *Postdramatic Theatre*. Nueva York, Routledge.
- Manning, Robert (1982): "The Serial Sevens Test", *Archives of Internal Medicine*, vol. 6, n.º 142, p. 1192.
- Marsh, Ian (2010): *Suicide. Foucault, History and Truth*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Melzack, Ronald (1983): "The McGill Pain Questionnaire". En: *Pain Measurement and Assessment*. Nueva York, Raven Press, pp. 41-47.
- Moscoso, Javier (2011): *Historia cultural del dolor*. Madrid, Taurus.
- Pridmore, Saxby (2011): "Medicalisation of Suicide", *Malaysian Journal of Medical Sciences*, vol. 18, n.º 4, pp. 78-83.
- Rebellato, Dan (2009): *Blasted: The Life and Death of Sarah Kane*, <http://www.danrebellato.co.uk/sarah-kane-documentary/>.
- Sánchez-Palencia Carazo, Carolina (2006): "4.48 Psychosis: Sarah Kane's 'Bewildered Fragments'", *BELLS: Barcelona English Language and Literature Studies*, n.º 15, pp. 1-9.
- Sánchez Zapatero, Javier; Reyes Martín, Raquel (2018): "Escribir contra el discurso hegemónico, de la teoría a la acción: No tan incendiario y la narrativa de Marta Sanz". En C. Somolinos Molina (ed.): "Escrituras del cuerpo: Marta Sanz", *Olivar*, vol. 18, n.º 27, p. e022. DOI: 10.24215/18524478e022.
- Sanz, Marta (2017): *Clavícula*. Barcelona, Anagrama.
- Scarry, Elaine (1985): *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Nueva York, Oxford University Press.
- Stevenson, Chris; Cutcliffe, John (2006): "Problematizing Special Observation in Psychiatry: Foucault, Archaeology, Genealogy, Discourse and Power/Knowledge", *Journal of Psychiatry and Mental Health Nursing*, vol. 13, n.º 6, pp. 713-721.

Szasz, Thomas (1999): *Fatal Freedom: The Ethics and Politics of Suicide*. Westport, Praeger.
Van Praag, Herman (2005). "The Resistance of Suicide: Why Have Antidepressants not Reduced Suicide Rates?". En Keith Hawton (ed.): *Prevention and Treatment of Suicidal Behaviour: From Science to Practice*. Oxford, Oxford University Press, pp. 239-260.

HACIA UNA TEORÍA LITERARIA POST-SECULAR:
REPENSAR LA CRÍTICA LIBERAL DE LA RELIGIÓN
A TRAVÉS DE FLORA TRISTÁN, PAUL GAUGUIN Y VARGAS
LLOSA EN *EL PARAÍSO EN LA OTRA ESQUINA*

POST-SECULAR THEORY: RETHINKING RELIGION THROUGH
FLORA TRISTÁN, PAUL GAUGUIN AND VARGAS LLOSA IN
EL PARAÍSO EN EL OTRO ESQUINA

ALFREDO IGNACIO POGGI
University of North Georgia
alfredo.poggi@ung.edu

RESUMEN: Este artículo postula que la crítica a la religión es la temática central de la novela *El paraíso en la otra esquina*, brindando una alternativa al desafío crítico de encontrar un factor unificador de las dos historias de la obra, tanto de Flora Tristán como de Paul Gauguin. Utilizando el concepto post-secular de Jürgen Habermas, las tres hipótesis de la secularización de José Casanova, la crítica a una visión esencialista de la religión de Talal Asad y los tres estadios del desarrollo secular de Charles Taylor, este análisis tiene el objetivo de cuestionar la oposición binaria entre lo secular y lo religioso que permea la obra de Vargas Llosa. A través de una revisión de la narrativa de la secularización, eurocentrista y moderna, presente en la novela, se intenta puntualizar la vaguedad de la definición de lo religioso, la porosidad del cuadro inmanente creado por el autor, y la resistencia del lector a una oposición binaria transhistórica que sugiere potencialidades humanas naturales, las cuales se realizan al liberarse de la religión.

PALABRAS CLAVE: Vargas Llosa, Teoría post-secular, secularización, religión, Paul Gauguin, Flora Tristán

ABSTRACT: This article postulates that the criticism of religion is the central theme of the novel *Paradise in the other corner*, providing an alternative to the critical challenge of finding a unifying factor of the two stories of the work, both Flora Tristan and Paul Gauguin. Using the post-secular concept of Jürgen Habermas, the three hypotheses of the secularization of José Casanova, the critique of an essentialist vision of the religion of Talal Asad and the three stages of the secular development of Charles Taylor, this analysis has the objective of questioning

the binary opposition between the secular and the religious that permeates the work of Vargas Llosa. Through a revision of the narrative of secularization, Eurocentrist and modern, present in the novel, we try to point out the vagueness of the definition of the religious, the porosity of the immanent picture created by the author, and the resistance of the reader to a transhistorical binary opposition that suggests natural human potentialities, which are realized when liberating from religion.

KEYWORDS: Vargas Llosa, Post-secular Theory, Secularization, Religion, Paul Gauguin, Flora Tristán



Publicada en 2003, la novela *El paraíso en la otra esquina* narra los sucesos en las vidas de dos personajes históricos, Flora Tristán y Paul Gauguin, impregnadas de rupturas emocionales, problemas económicos y conflictos sociales. En los capítulos impares, Vargas Llosa se focaliza en la escritora, feminista y defensora de los obreros, Flora Tristán, la cual se muestra viajando al final de su vida por las distintas ciudades y pueblos de su país, Francia, promocionando su ansiada Unión Obrera. En esta búsqueda de una utopía social, propia de la Europa de principios del siglo XIX, Vargas Llosa alterna el pasado y el presente de Flora Tristán, para incluir los sucesos biográficos de la escritora, como por ejemplo, la pérdida de la herencia de su padre, el rechazo de su familia peruana, sus problemas económicos, su viaje accidentado al Perú, su matrimonio fallido, el intento de asesinato por parte de su esposo, el rechazo de la sociedad francesa de la época, el abandono de sus hijos, entre otros.

En los capítulos pares, por otro lado, Vargas Llosa narra las aventuras del pintor francés, Paul Gauguin, teniendo como punto de referencia sus cuadros. Cada capítulo par gira en torno a la creación de uno de sus pinturas y al igual que con Flora Tristán, el presente narrativo de Gauguin se alterna con su pasado, plagado de excesos y de una búsqueda de lo primitivo en el arte que lo lleva a viajar alrededor del mundo. Además de tener una vida conflictiva y repleta de viajes, similar a Flora Tristán, Paul Gauguin fue también el nieto de esta escritora francesa, aunque nunca la conoció, y quizás sea este parentesco una de las mayores razones que encontró Vargas Llosa para juntar a ambos personajes históricos en la misma novela.

En sus novelas como *La fiesta del chivo*, Vargas Llosa alterna las historias de los distintos personajes a través de los diferentes capítulos, los cuales no tienen conexiones directas hasta llegar al clímax de la narración. No obstante, el desafío crítico que tiene *El paraíso en la otra esquina* reside en hallar el punto de conexión que une a ambas historias, que a primera vista parecen ser composiciones independientes. Algunos críticos como Paco Marín sostienen que es imposible dicha tarea y afirman que se trata de dos novelas separadas. De hecho, el único comentario de la novela en la cubierta posterior de la edición Santillana,

hecha por el periódico *El País*, dice: "no es una novela grande sino dos grandes novelas, dos narraciones históricas...Libro magistral, que son dos, como dos son los paraísos evocados".

Otros críticos como Martha Sánchez, Rita Gnutzmann y Edwald Weitzörfer no cuestionan la distancia entre las dos historias de la novela y consideran que la relación familiar de los dos personajes, como las búsquedas de sus ideales y los enfrentamientos con sus contemporáneos, son razones suficientes para incluir a Tristán y Gauguin en la misma narración. En este sentido, estos críticos parecen coincidir con Vargas Llosa, quien afirma que se trata de dos personajes en búsqueda de utopías terrenales imposibles, y por ende ingenuos, pero que en dichos caminos hacia lo irrealizable, dejaron beneficios a la humanidad, configurando dos vidas, en cierto sentido, heroicas para su tiempo (2003b).

Finalmente, críticos como Ricardo Gutiérrez-Mouat intentan unir las dos historias bajo categorías comunes más elaboradas, sin simplificar ni obviar la distancia entre ambos personajes. Por ejemplo, Gutiérrez-Mouat desarrolla un análisis a través del concepto de cosmopolitismo, según el cual Flora Tristán estaría buscando un cosmopolitismo de la igualdad, en el que las mujeres y los obreros sean aceptados, mientras que Paul Gauguin lucharía por un cosmopolitismo de la diferencia, para liberarse de la sociedad occidental burguesa (2008: 397-398). También Nataly Villena Vega utiliza la misma idea de cosmopolitismo como herramienta central para la crítica de la obra.

En mi análisis elaboraré una lectura diferente de la novela, probando que la temática unificadora de la misma es la crítica a la religión, siguiendo el liberalismo del autor peruano. Mi idea está sustentada en el hecho de que, si bien las historias de Flora Tristán y Paul Gauguin representan dos tramas narrativas diferentes en búsqueda de estilos de vidas aparentemente opuestos, en todos sus capítulos, los mayores personajes antagónicos de ambos tienen la misma característica: están siempre asociados a lo religioso, especialmente, a la Iglesia Católica. Además, las mayores disputas que impregnan de incertidumbre y dinamismo a ambas historias, se dan entre los dos personajes principales y los religiosos, ya sean sacerdotes, obispos, monjas, pastores protestantes o personas extremadamente devotas. De hecho, ambas historias, y por ende la novela, como se expondrá más adelante, terminan con las alocuciones de dos personajes religiosos frente a los cadáveres de Tristán y Gauguin respectivamente.

Aunque los críticos de la novela no hayan mencionado este aspecto anteriormente, y ni siquiera el mismo autor, se puede identificar suficiente evidencia literaria para probar la postura de mi análisis. Utilizando dos contextos históricos distintos, el escritor peruano critica a la religión desde dos perspectivas diferentes, y algunas veces opuestas. Sin embargo, ambas perspectivas se conectan con la postura liberal del autor. Según José Miguel Oviedo, en *El paraíso en la otra esquina*, Vargas Llosa utiliza la novela con un espíritu ensayístico para pensar y expresar sus preocupaciones morales e ideológicas (2007: 73). Por otro lado, Oswaldo Estrada sostiene que, en *El paraíso en la otra esquina*, Vargas Llosa recuenta unas trayectorias de reivindicaciones y utopías sociales y personales, lejos del fervor religioso y nacionalista (2017: 126).

Aun cuando este trabajo busca limitarse enteramente al análisis textual de la novela, por que es consciente de los cambios de ideas que experimentan los autores a lo largo de sus vidas; también reconoce la relevancia de tener presente el antecedente ideológico del escritor. A lo largo de su vida, Vargas Llosa ha manifestado implícita y explícitamente su apoyo al liberalismo político en sus novelas y ensayos. *La llamada de la tribu*,¹ publicado en el 2018, es la obra del autor peruano que mejor sistematiza su visión ideológica y su conversión desde el marxismo y el existencialismo al liberalismo. En su libro, Vargas Llosa realiza una defensa de por qué cree que el liberalismo es la corriente de pensamiento político que mejor garantiza las libertades individuales y el progreso social (2018). Además, dentro de su visión liberal clásica, la religión se presenta como un obstáculo que limita las libertades humanas si se involucra en la función social. Es decir, la religión debe secularizarse (reducir su poder, privatizarse y separarse del Estado) para vivir armoniosamente en las sociedades liberales contemporáneas.

Para analizar la narrativa de la novela de Vargas Llosa, se emplearán los conceptos de los tres estadios dentro del proceso de secularización propuestos por Charles Taylor en su libro *A Secular Age: el ancien régime*, la edad de la movilización y la edad de la autenticidad. El filósofo canadiense Charles Taylor es considerado uno de los pensadores más influyentes de las últimas décadas, y está asociado al comunitarismo junto a otros autores como Alasdair MacIntyre, Michael Sandel, y Michael Walzer. En una reacción al libro *Teoría de la Justicia* de filósofo liberal John Rawls, el comunitarismo critica la absolutización del individuo y su libertad frente al valor fundamental de la comunidad en la existencia humana. Además, el comunitarismo reconoce la importancia de la dimensión religiosa en la organización y las reivindicaciones sociales contemporáneas. En su libro *A Secular Age*, Charles Taylor analiza las narrativas de la secularización en Occidente con el fin de responder la primera oración de su obra: ¿Qué significa vivir en una edad secular?, y pone en descubierto los “supuestos” ideológicos liberales sobre lo religioso (2007: 1).

Finalmente, este artículo busca mostrar también la dificultad de mantener una oposición binaria entre lo secular y lo religioso dentro de una narrativa. Siguiendo la postura del antropólogo Talal Asad y yendo más allá del aspecto crítico del autor, se puede evidenciar en la novela cómo lo religioso no tiene una

¹ En el libro *La llamada de la tribu*, Vargas Llosa narra su camino ideológico desde su participación en un grupo marxista universitario en la Universidad de San Marcos, su desilusión con la Revolución cubana, su refugio en el existencialismo de Sartre, y finalmente su conversión al liberalismo gracias a sus lecturas y a su experiencia personal en la Inglaterra de Margaret Thatcher, aliada a su vez de Ronald Reagan. Aun cuando el autor peruano está en desacuerdo con el conservadurismo de estos dos últimos líderes, les reconoce su importancia en el impulso de las libertades individuales. Luego, el libro prosigue con siete capítulos, cada uno dedicado a un pensador liberal que lo marcó a lo largo de su vida: Adam Smith, José Ortega y Gasset, August von Hayek, Karl Popper, Raymond Aron, Isaiah Berlin y Jean-Francois Revel. En las palabras del mismo autor, el objetivo del libro es defender al liberalismo frente a los ataques de las izquierdas y los conservadores. Para Vargas Llosa, el liberalismo no es dogmático, no es anarquista ni se limita a promover solo la libertad de mercado (2018). Sino que promueve las libertades individuales hasta sus máximas consecuencias contra los intentos totalitarios y centralistas, fomenta un Estado pequeño frente a las burocracias estatistas y defiende una humildad política que le permite reconocer sus errores y cambiar para mejorar (2018).

definición universal, sino que es un producto histórico de los procesos discursivos (2012: 29). En la historia sobre Flora Tristán la definición de lo religioso no es la misma que en la narración sobre Paul Gauguin y, de hecho, por momentos, tienen significados opuestos.

1. HACIA UNA LECTURA POST-SECULAR

Etimológicamente, la palabra secular procede del término latino medieval, *sae-culum*, que permitía clasificar la vida humana en una dualidad: el mundo religioso (ciudad de Dios) y el mundo secular (ciudad del hombre), mientras que la Iglesia se encontraba en el medio de ambos (Casanova 2012: 19-20). En el derecho canónico, se utilizó por primera vez el término secularización para identificar el proceso por el cuál un monje volvía al mundo y dejaba el claustro (20). En este sentido, el monje se convertía en un sacerdote secular. Luego, durante los comienzos de la Modernidad, el término secularización fue identificándose con el proceso de expropiación de las posesiones de la Iglesia Católica, las cuales pasaban a manos de los reinos o estados nacionales, y significaba, a su vez, el paso de los usos religiosos o eclesiásticos a los usos civiles o laicos (20).

Por último, como apunta Casanova, los fundadores de las ciencias sociales como Max Weber y Émile Durkheim, entre otros, comenzaron a conectar el proceso de secularización con la modernización, pronosticando el declive y la privatización de la religión en las sociedades desarrolladas (21-22), algo que se fue convirtiendo en un paradigma incluso hasta finales del siglo xx, y el cuál no se sometía a ninguna comprobación empírica ni refutación filosófica. Lo secular se fue transformando así en sinónimo de libertad y desarrollo humano y, opuesto a lo religioso, signo de irracionalidad y barbarie.

Este debate sobre la secularización se ha incrementado en la última década, como sostiene Maczynska, y muchos pensadores han clasificado este sentir con el prefijo "post", en el término post-secular, el cuál es relativamente reciente y ha creado discordia en las academias (2009: 73). El volumen creciente de bibliografía sobre el tema en la última década y la participación en este debate de grandes pensadores de nuestro tiempo como Jürgen Habermas y Charles Taylor, demuestran un replanteamiento en los análisis sobre lo secular y lo religioso, como también ha motivado a una relectura más crítica sobre sus definiciones en Occidente.

El replanteamiento de este tema comenzó principalmente desde la sociología, en obras paradigmáticas como la de José Casanova llamada *Religion in the Public Sphere*, las cuales cuestionaron la teoría de la secularización tradicional. Según Casanova, la secularización no es un concepto unificado, sino que encierra tres hipótesis diferentes: la decadencia de las prácticas y creencias religiosas, la privatización de la religión, y la distinción o emancipación de las esferas seculares de las instituciones religiosas (2012: 33). Frente a las teorías de secularización hechas por las mayorías de los fundadores de las ciencias sociales, que pronosticaban el declive de lo religioso, las sociedades globalizadas, exceptuando algunas europeas, han mantenido signos contundentes de religiosidad hasta

la actualidad, e incluso se han dado incrementos notables en algunos casos (50). Además, como observó Casanova, lo religioso entró nuevamente al debate público en los años ochenta, cuestionando la tesis de la privatización de la religión en las sociedades modernas a favor de lo secular (31). Y quizás el atentado del 11 de septiembre en Nueva York, como ninguna otra cosa, simbolizó la entrada de lo religioso al escenario público y obligó a los pensadores a replantearse las teorías tradicionales de secularización.

Otro elemento importante para el replanteamiento de esta temática fue sin duda Estados Unidos. A diferencia de los países europeos en los que la modernización se dio paralelamente a la secularización, la experiencia en Estados Unidos fue diferente. En un principio, los teóricos europeos clasificaban a Estados Unidos como una excepción. No obstante, en las últimas décadas, los sociólogos han percibido como en otros países como India y Japón, entre muchos otros, el resurgimiento de lo religioso se dio conjuntamente con la modernización de sus sociedades. En este sentido, la conexión entre modernización y secularización se comenzó a cuestionar y a calificar como un eurocentrismo (Casanova 2012: 62-64).

Este escenario sociopolítico se traduce en los estudios culturales y literarios como una revisión crítica de las narrativas de secularización moderna, ya sea para mejorar el proyecto moderno como en Habermas, para cuestionarlo y desplazarlo como en Talal Asad, o para recrear una metanarrativa más sofisticada como en Charles Taylor (Huggan 2010: 754, Maczynska 2009: 74).

A pesar de que Charles Taylor no es defensor del concepto post-secular en términos sociológicos, las ideas en su libro *A Secular Age* también apuntan a la revisión de las narrativas de la secularización y brindan herramientas útiles para la crítica literaria. Según Taylor, el proceso de secularización en Occidente, o más específicamente en los países del Atlántico del Norte, produjo un declive de ciertas formas de religiosidad, pero al mismo tiempo generó otras nuevas (2007: 437). Además, para el filósofo canadiense, la secularización significó una masificación de posibilidades distintas al cristianismo, un humanismo no creyente que estaba presente entre las élites, pero que a partir de finales del siglo XVIII y los siguientes siglos comenzó un proceso de difusión y asimilación entre las clases más bajas y el público en general desde las teorías hacia el imaginario social (437).

Siguiendo el estilo weberiano de los tipos ideales, Taylor identifica tres estadios con características particulares dentro del proceso de secularización: el *ancien régime*, la edad de la movilización y la edad de la autenticidad. A estos estadios, según Taylor, les corresponden unos imaginarios sociales respectivos, es decir, una colección de entendimientos sobre cómo nos relacionamos en la sociedad. A diferencia de las teorías, el imaginario social no está articulado y permea los diferentes estratos sociales, que los dan por supuestos, sin cuestionarlos (2007: 171-173).

En mi análisis del libro de Vargas Llosa, sostengo que los dos personajes principales se encuentran en medio de estos estadios propuestos por Taylor e intentan promover en el imaginario social unas teorías o formas de vida de unas

élites. En el caso de Flora Tristán, deseando el paso a una edad de la movilización, se enfrenta a los sacerdotes y religiosos devotos en Francia y Perú que representan el *ancien régime*. Por otro lado, Paul Gauguin encarna una lucha por una masificación de la edad de la autenticidad, pero se debe enfrentar a los religiosos, representantes de una edad de la movilización.

Además de la revisión de las narrativas de la secularización hechas por Taylor, las posturas postmodernas han brindado herramientas teóricas a los críticos post-seculares para cuestionar la oposición binaria entre lo secular y lo religioso (Hamner 2009: 94, Maczynska 2009: 74), y los trabajos postcoloniales han aportado una crítica a las categorías europeas, en las cuales se incluye la de una secularización lineal moderna (Huggan 2010: 755, Maczynska, 2009: 76).

Por eso, más allá de los debates sobre la definición exacta y apropiada del término, en este trabajo se entiende la crítica post-secular como una revisión de las narrativas europeas modernas de los procesos de secularización, cuestionando la oposición binaria entre lo secular y lo religioso, que se cuelan incluso hasta hoy en las narraciones culturales y literarias. Como se mostrará más adelante, Vargas Llosa crea una oposición entre los personajes principales y los religiosos, configurando a estos últimos como agentes que impiden el desarrollo humano y su libertad. Al igual que las *subtraction stories*, identificadas por Charles Taylor en las mayorías de las teorías sociales tradicionales de la modernidad (2007: 26-27), Vargas Llosa parece sugerir que el ser humano tuviera unas potencialidades naturales, que solo pueden realizarse si se liberan de la religión. Es decir, lo secular se define como una liberación de lo religioso, y por ello, es beneficioso.

No obstante, las oposiciones que dividen a Flora Tristán y Paul Gauguin de los religiosos se intercambian en las dos historias, y en la mayoría de los casos son contrarias. Es decir, a pesar del intento del autor de mostrar a la religión como un concepto estable que impide el desarrollo humano, al contrastar las dos historias, se aprecia la artificialidad histórica y narrativa de lo que se considera religioso. Lo que representan los religiosos en la historia de Flora, y por lo cual se los critica, es lo contrario en el caso de Paul Gauguin. Uno de los ejemplos más evidente es la posición que tienen ambos personajes con respecto a los ritos y los símbolos, que aspiran a lo superstición y son aupado por los representantes católicos. Como se mostrará más adelante, Flora condena estas prácticas y a los religiosos por defenderlas, mientras que, por el contrario, Paul las favorece y los misioneros las atacan. En este sentido, la oposición binaria desde la cual se sostiene la crítica a la religión en la novela se tambalea.

2. FLORA TRISTÁN Y LA EDAD DE LA MOVILIZACIÓN

En su tour a través de Francia, que sirve como línea central en la historia de Flora Tristán, esta intenta convencer a los obreros sobre los beneficios de la Unión Obrera. Siguiendo los socialistas utópicos de su época, Flora propone un proyecto utópico alternativo a los muchos otros que se estaban dando en su momento. A pesar de las diferencias que tenía Flora frente a los otros utopistas,

nunca se percibe en su historia un enfrentamiento irreconciliable ni agresivo con ellos.

Pero, como se mencionó anteriormente, sí se pueden identificar pugnas constantes de Flora con religiosos en todos los capítulos. Y estos enfrentamientos producen, a su vez, los debates más extensos de su historia, como también los mayores picos conflictivos en la trama. En el capítulo I, por ejemplo, Flora Tristán tiene una primera discusión con los obreros, a quienes les intenta hacer comprender que ser cristiano es estar a favor del divorcio, dentro de una reinterpretación bíblica a estar del lado de los más vulnerables, en este caso, de las mujeres (2003a: 18). En el debate teológico sobre si Jesús prohibió el divorcio por un mandato conservador o para proteger a las mujeres frente al abuso patriarcal y brindarles sustento económico, Flora se inclina obviamente por este último argumento. Sin embargo, su primer enfrentamiento agresivo en la novela es con un religioso, cuando habla con el Padre Fortín:

Flora le explicó que no: creía en Jesús pero no en la Iglesia, porque, en su criterio, la religión católica coactaba la libertad humana debido a su sistema vertical. Y sus creencias dogmáticas sofocaban la vida intelectual, el libre albedrío, las iniciativas científicas. Además, sus enseñanzas... atizaban los prejuicios que habían hecho de la mujer poco menos que una esclava [...] era improbable que algún obispo patrocinara una acción social de signo abiertamente anticatólico. (Vargas Llosa 2003a: 22-23)

Y finalizando el primer capítulo, Flora concluye: “–Usted es uno de esos curas que volvería a llenar las plazas de hogueras para quemar a todos los seres libres e inteligentes del mundo, padre-le dijo a modo de adiós” (24).

En el capítulo III, el siguiente sobre Tristán, además de criticar las vírgenes y santos pintarrajeados de las iglesias de Avallon (2003: 50) y Dijón (2003: 63), que los califica como si parecieran sapos, al igual que las de Perú, Flora tiene un nuevo enfrentamiento, esta vez con el obispo de Dijón que se dignó a atenderla después de que insistiera tres veces: “Se había leído el librito y, antes de que Flora abriera la boca, la colmó de elogios [...] Pero, pero, siempre había un pero... En el caso de Flora, no ser católica. ¿Acaso se podía hacer una obra grande, moral, útil para el espíritu, al margen del catolicismo? [...] Si se formaba la Unión Obrera...él la combatiría” (Vargas Llosa 2003a: 66).

En el capítulo V, se refuerza nuevamente la oposición entre desarrollo y modernidad versus atraso y religión:

Lyon...ciudad clerical, que apeataba a incienso y sacristía [...] las asnerías oscurantistas que derramaban sobre ellas unos curas predicadores de la resignación y la servidumbre al poderoso. Lo más triste era comprobar que los pobres eran la inmensa mayoría de fieles. [...] ¡La Edad Media, en el corazón de una de las ciudades más industrializadas y modernas del mundo! [...] Divisó, por las rejías, a las hermanas de la Caridad, que tenían...escuelas para pobres. ¡Cuando no! Hábitos y guardias brazo a brazo, para tener atrapados a los pobres... (Vargas Llosa 2003a: 113)

En este capítulo también, Flora consigue hablar con unos "cura rebeldes", a quienes sugiere rebelarse contra su institución religiosa: "Su palabra llegó incluso al corazón del enemigo, la Iglesia" (115).

En el capítulo impar siguiente, el VII, Vargas Llosa opone de nuevo a Flora y la Iglesia Católica: "En los cuatro talleres de tejedores...se quedó sorprendida al saber que, al principio y el final de la jornada, obreras y obreros rezaban... Cuando les explicó que no era católica, porque, a su juicio, la Iglesia era una institución opresora de la libertad humana, la miraron con tanto espanto que temió que la insultaran... salió convencida que perdía el tiempo" (149).

En este capítulo, también aparecen los importantes personajes del Eunuco Divino e Ismaelillo, de cuando Flora residía en la casa de Mariano de Goyeneche, antes de partir a Perú. Para Flora, ambos eran los seres más católicos que había conocido, y sus conductas le causaba risa, eran como unas caricaturas (152). Ismaelillo, según Flora, además escondía en su piedad católica un deseo sexual por ella, lo cual lo dejaba siempre en ridículo (153-155).

Los enfrentamientos con las instituciones religiosas y sus devotos continúan, por ejemplo, en el capítulo IX, cuando las mujeres de la iglesia expulsan a Flora del templo llamándola "judía" por estar comiendo dentro del mismo (204), y en el capítulo XI se narra cómo las monjas sacan provecho de todo para conseguir dinero, hasta vendiendo hábitos a los moribundos en un Perú supersticioso y medieval (252).

En el siguiente capítulo impar, el XIII, se describe a los conventos y monasterios peruanos con sus excesivos lujos, en los cuales las monjas podían alojarse con cuatro esclavas y cuatro sirvientas (280-281). Y en el capítulo XV, Vargas Llosa explicita de nuevo la oposición entre Flora y los sacerdotes:

Desde los púlpitos, los curas de la ciudad amotinaban contra ella a esa masa fanatizada que atestaba las iglesias, la que salían a buscarla por las calles de Nimes para lincharla...con las caras desfiguradas de odio...oliendo a incienso [...]. Que los púlpitos hubieran convencido a los obreros de que era bueno ser explotados porque así entrarían al Paraíso, la desmoralizó.... (Vargas Llosa 2003a: 331- 322)

Y Vargas Llosa prosigue:

Flora, respondiéndose, intentó ilustrarlo, explicándole que todos los sacerdotes –judíos, protestantes y mahometanos, pero principalmente los católicos– eran aliados de los explotadores y ricos porque con sus sermones mantenían resignada la humanidad doliente con la promesa del Paraíso, cuando lo importante no era ese improbable premio celestial... la sociedad libre y justa ... se debía construir aquí y ahora. (Vargas Llosa 2003a: 330)

En los últimos capítulos impares de la novela de Vargas Llosa, del xvii al xxi, aun cuando algunos religiosos como los jesuitas en Francia (396) y los anglicanos en Inglaterra (445), con sus centros de atención a los pobres, y el líder irlandés católico Danie O'Connell (439) reciben tímidos elogios y se libran de los ataques,

el tono anti-religioso continua. Por ejemplo, en el capítulo XIX, se lee: "A uno de ellos que...insistía en que se vistiera para mostrarle las iglesias y murallas medievales...le respondió: -¡Qué me importa a mí las piedras viejas, cuando hay tantos seres humanos con problemas por resolver! ¡Sepa usted que yo cambiaría, sin vacilar, la más bella iglesia de la Cristiandad por un solo obrero inteligente!" (431).

El final de la historia de Flora pone claramente de manifiesto la oposición del personaje a lo clerical y a lo religioso. En el último episodio, un "falso" sacerdote la visita en su lecho de muerte, cuando ella supuestamente no podía ya razonar, y afirma al mundo que Flora se había arrepentido de su postura anti-iglesia y se había convertido al catolicismo. Luego se revela que ese "falso" sacerdote era el Eunuco Divino, la persona más católica que había conocido Flora, y por ende, para ella, una caricatura de ser humano. Así, en su velorio, finaliza la historia de Flora: "¿Quién es usted? -preguntó Elisa Lemonnier. -Mi nombre no interesa -dijo el hombre, con voz impregnada de sufrimiento y amargura-. Ella me conocía por un feo apodo, con el que me ridiculizan entonces las gentes de esta ciudad: El Eunuco Divino. Pueden ustedes reírse de mí, cuando les dé la espalada" (499). Este personaje le sirve a Vargas Llosa para ilustrar un arquetipo lleno de amargura y sufrimiento, el cual pareciera ser objeto de ridiculización.

Los conceptos de *ancien régime* y edad de la movilización de Charles Taylor son útiles para analizar la historia de Tristán. Taylor identifica al *ancien régime* con el período histórico en el cual había una jerarquía fija y estable determinada por lo sobrenatural, un microcosmo de lo social girando en torno a la villa o la parroquia, unos pobladores que no sentían oposición entre la ortodoxia cristiana y los rituales paganos, y una correlación entre la participación de la iglesia con la comunidad (438-440). En este estadio, los rituales eran centrales ya que tenían una correspondencia con una realidad superior pre-existente, que determinaba el orden social (438-440).

Pero con la irrupción de las reformas, tanto protestantes como algunas católicas, comenzó a haber una condena a todo tipo de magia, sin importar si era blanca o negra, al igual que se menospreciaba los rituales, carnavales y peregrinaciones, considerándose parte del mundo pagano (440-441). También, estas reformas hicieron énfasis en la disciplina como elemento religioso central, enfocándose por ejemplo en la ética del trabajo y el control de los deseos sexuales. Este cambio alentado desde las élites gestó lo que Taylor llama la edad de la movilización (445).

En este estadio, las personas eran empujadas, persuadidas o forzadas a nuevas formas de sociedad e iglesia en la que los individuos tenían que poner en práctica el diseño de un Dios creador, el cual no se entrometía en los asuntos humanos (Taylor 2007: 446-447). Además, existía un énfasis en un orden moral moderno, en el que el comportamiento humano, controlador de las pasiones hacía una sociedad más justa, era el centro de la religiosidad (446-447). Este cambio estuvo acompañado por un proceso de urbanización e industrialización que fue rompiendo el orden agrícola y parroquial, generando a su vez una descristianización y unos movimientos laicos que se ofrecieron como alternativa (443).

Flora Tristán se representa como la mujer Mesías (Kuhnheim 1995: 34), que, como élite, intenta masificar un nuevo imaginario social, encarnado en su Unión Obrera. Para Flora, los seguidores de Saint-Simon, Fourier y otros socialistas no son sus opositores, ya que, si bien presentan diferencias metodológicas para lograr la utopía social, ellos le sirven de inspiración, comparten varias ideas y logran tener una relación cordial en casi toda la novela. Pero los curas, monjas y religiosos representan el *ancien régime*, son los opresores que hay que eliminar.

3. PAUL GAUGUIN Y LA EDAD DE LA AUTENTICIDAD

El ataque a la religión es de otro estilo en la historia de Gauguin, pero igualmente, se establece en oposición al pintor. En el primer capítulo par, el II, ya se puede leer: "Por lo menos en eso, el empeño de los misioneros y pastores para que los maoríes adoptaran el modelo de la estricta familia cristiana, era bastante inútil" (Vargas Llosa 2003a: 34). También, en el capítulo IV, al hablar sobre los *taata vahine*, los hombres-mujeres, describe: "andróginos o hermafroditas, aquel tercer sexo intermediario que, a diferencia de los prejuicios europeos, los maoríes, a ocultas de misioneros y pastores, aceptaban todavía entre ellos con la naturalidad de las grandes civilizaciones paganas" (74).

Siguiendo esta misma idea, en el capítulo VI, se critica primero a la Vikinga, ex esposa de Gauguin, por ser muy puritana y religiosa, alejada de las pasiones de la vida (138). Segundo, Gauguin lamenta que algunos de sus mejores amigos artistas, al acercarse a la religión, se alejaron de él y hasta lo consideraran ahora su enemigo (127). Y tercero, un párroco francés le reprende por su conducta alocada junto a la Javanesa (128), algo a lo que por supuesto Gauguin no presta atención.

En el capítulo VIII, empieza a describirse algo que se repite en otros capítulos, es el hecho que las niñas de los colegios religiosos, católicos y protestantes, se acercaban a su casa por curiosidad o en búsqueda de placer:

... chiquillas traviesas de la vecindad, luego de las clases de catecismo en las iglesias protestante y católica de Panaaui...venías a verlo pintar o esculpir...y él conseguía arrastrar alguna a su alcoba y gozar de ella del todo o a medias... El trasiego de chiquillas le trajo conflictos, primero con el cura católico, el padre Damián, y luego con el pastor, el reverendo Riquelme [...]. Pero... Si no hacía el amor, la inspiración se le escabullía. Así de simple, señores. (Vargas Llosa 2003a: 171)

La disputa de Gauguin con el sacerdote y pastor de *Panaaui*, por su conducta promiscua e "inmoral" continua en el capítulo X (210, 226) y en el capítulo XII, que se explicita en la crítica a los religiosos: "Los misioneros embutieron sobre sus cuerpos cobrizos esas túnicas que parecían hábitos. ¡Qué crimen! [...]. Los misioneros les habían arrebatado la memoria, convertido en amnésico" (270-271). Este enfrentamiento lleva a Paul incluso a enterrar a su propia hija sin servicios religiosos (212).

En el capítulo xiv y xvi, se puede percibir cómo Gauguin pareciera hacerse pasar por católico solo con el fin de ganar dinero (298, 300, 351, 352): "Apenas firmó el contrato de compraventa con el obispado y fue dueño del terreno, Paul se olvidó de las misas y los rosarios..." (351). Además, en su disfraz de católico, experimentó tensiones irreconciliables con los religiosos. Por ejemplo, cuando intentó regalar una de sus obras a una iglesia: "Tú querías para *La visión después del sermón* un entorno religioso, y ofreciste regalárselo a la iglesia de Pont-Aven. El párroco lo rechazó, alegando que esos colores...conspiraban contra el recato debido de los lugares de culto. Y también lo rechazó, aún más enojado, el párroco de Nizon..." (313).

En los dos capítulos anteriores también se burla de Van Gogh, por considerarlo un ex pastor puritano y loco (357), a la vez que pinta un cuadro burlesco del obispo Martin, su acérrimo enemigo en el final de su historia, por combatir su comportamiento promiscuo e desbocado en *La Casa del Placer* (397). En los últimos capítulos, Gauguin continúa despotricando contra los misioneros y curas (412-413), por matar la fuerza primitiva de los nativos (459), y al mismo tiempo, en señal de protesta y rebeldía, prosigue atrayendo a las adolescentes de los colegios religiosos a *La Casa del Placer* (500, 502).

Como en la historia de Tristán, el final de Paul Gauguin es muy relevante para nuestro análisis. Por un lado, ya en su lecho de muerte, Gauguin es acompañado por el pastor Vernier. No obstante, el pastor lo tiene que dejar solo y moribundo por sus obligaciones (517, 519). Finalmente, una vez muerto, y a pesar de las discusiones con Vernier, el obispo Martin logra su cometido, el cual es enterrarlo rápidamente en un cementerio católico, quitarle y destruirle sus pinturas "pornográficas" y escribir el único epitafio que se considera que tuvo Gauguin, y se trataba de una carta del religioso a sus superiores: "Lo único digno de anotarse últimamente en esta isla ha sido la muerte súbita de un individuo llamado Paul Gauguin, un artista reputado pero enemigo de Dios y de todo lo que es decente en esta tierra" (521-525). Con estas palabras del obispo finaliza la historia de Gauguin y la novela.

Para analizar la historia de Gauguin, es útil el concepto edad de la autenticidad de Charles Taylor. El filósofo canadiense coloca la edad de la autenticidad a partir de 1960, cuando, según él, un imaginario social particular se convirtió en un fenómeno masivo y cambió las estructuras sociales (2007: 475). No obstante, Taylor aclara que los artistas románticos y de principio del siglo xx, como Paul Gauguin, ya venían defendiendo de manera individual esta perspectiva de sociedad e intentando propagarla hacia el imaginario social por medio de su arte. La edad de la autenticidad defiende un individualismo ya no moral ni instrumental, sino expresivo. El individuo debe buscar su propio camino para expresar su identidad y en donde el hedonismo y el gusto juegan un papel primordial (474-475). La demanda por el placer, principalmente sexual, es una puerta de libertad frente a una moral puritana y ascética defendida por la religión y el orden moral moderno. Además, la posibilidad de elegir es fundamental y cualquier tipo de coacción externa es vista no solo como mala, sino absurda y obscena (474). Finalmente, lo religioso se limita a lo que despierta sentimientos y pasiones lejos

de cualquier construcción teológica coherente (488). En este sentido, al igual que Tristán, Gauguin también representa un agente de secularización, pero ya no frente a los ritos, las peregrinaciones y lo sobrenatural, sino en contra de los religiosos quienes defienden, como Flora, un orden moral moderno.

4. LO RELIGIOSO Y LO SECULAR, CATEGORÍAS INTERCAMBIABLES

Con su acostumbrada pluma magistral y sutil, el escritor peruano coloca sus dos personajes principales de la novela enfrentados constantemente a personas religiosas, sin que sea fácil para el lector reconocer este patrón a través de todos los capítulos. Pero lo que es más interesante es que, la mayoría de las veces, Tristán y Gauguin discuten con los religiosos por razones completamente opuestas. Por ejemplo, mientras Flora está en contra de los ritos y peregrinaciones católicas en Perú y Francia, las cuales califica de ridículas y opresoras, Paul las desea, las busca y las considera liberadoras, criticando a cualquier tendencia por combatir las, ya sea de los misioneros o de la cultura europea. Esto muestra cómo la oposición secular/religioso es diferente en ambas historias, e incluso llegan a intercambiarse. Por ejemplo, en el caso de la historia de Flora Tristán, los sacerdotes, monjas y obispos franceses parecen fomentar la vida religiosa plagada de rituales que apuntan a una realidad sobrenatural. Pero en el caso de la historia de Gauguin, los misioneros parecieran promover una eliminación de los rituales y símbolos, en conexión con lo sobrenatural, representándose de alguna forma como agentes de una cierta secularización.

En la historia de Flora se puede leer:

Venían después, envueltos en incienso y sahumerios, los penitentes, arrastrando cadenas, cargando cruces, flagelándose, seguidos por una masa anónima de indios que rezaban en quechua y lloraban a gritos. Los cargadores del anda se entonaban con tragos de aguardiente...

—Este pueblo supersticioso produce los peores soldados —le decía Althaus....
(Vargas Llosa 2003: 248)

Y, en cambio, en la historia de Paul Gauguin, la crítica toma una posición contraria: "pueblo primitivo en comunión con la naturaleza y con sus dioses... Lo había buscado en la Bretaña tradicionalista y católica, orgullosa de su fe y costumbres, pero ya la habían mancillado los turistas pintores y el modernismo occidental. Tampoco lo encontró en Panamá, ni en la Martinica, ni aquí, en Tahití..." (224-225).

En este sentido, en la historia de Flora Tristán, los religiosos son los enemigos porque promulgan ritos, peregrinaciones y aspiraciones de trascendencia, que solo distraen al pueblo que debería buscar la igualdad en el presente. En cambio, en la historia de Paul Gauguin, los religiosos son los adversarios ya que intenta eliminar los ritos y costumbres de los pueblos que apuntan a lo trascendente, e imponen una igualdad homogeneizadora que limita las potencialidades individuales.

Lo mismo sucede con los placeres terrenales, específicamente el sexo. En Gauguin, es la puerta a la liberación que los religiosos quieren tapan, mientras que en el caso de Flora, es una fuente de esclavitud. A lo largo de la historia de Tristán, se siente una actitud represiva con respecto al sexo por parte del personaje principal: "En su proyecto de Unión Obrera no había recetas sexuales; salvo la igualdad absoluta entre hombres y mujeres y el derecho al divorcio, el tema del sexo se evitaba" (109). También se puede leer en la novela:

Desde los primeros tiempos de su matrimonio con André Chazal, el sexo la repelía. Antes incluso de adquirir una cultura política, una sensibilidad social, intuyó que el sexo era uno de los instrumentos primordiales de la explotación y dominación de la mujer. Por eso [...] siempre desconfiaba de las teorías que exaltaban la vida sexual, los placeres del cuerpo, como unos de los objetos de la futura sociedad. (Vargas Llosa 2003a: 108)

La oposición de lo sexual, también se puede extender a otras manifestaciones de placeres corporales y libertades en los deseos. Por ejemplo, el alcohol y los borrachos le causaban un gran rechazo a Flora Tristán:

... la visita a esas tabernas te removió la memoria [...] de la Place Maubert y alrededores, entre los que pasó tu niñez y adolescencia. Y los cuatro años de matrimonio. ¡Qué miedo los borrachos! [...] A André Chazal le gustaba beber, jugar y perder el tiempo en las tabernas. Cuando estaba con tragos, y a veces sin estarlo, solía propasarse con las obreras. (Vargas Llosa 2003: 51-52)

Pero en Gauguin estos placeres tienen un sentido opuesto y es la causa de sus mayores discordias con los religiosos. Por ejemplo, en el capítulo IV, se comenta: "Solo bastante después, cuando Paul, sin descuidar todavía la agencia de Paul Bertin, dedicaba sus noches a pintar de todo y con todo [...] sus noches comenzaron a encabritarse de deseos. Entonces, implorabas o exigías a Mette en la cama libertades que la escandalizaban" (86).

Y en el mismo capítulo, siguiendo esta conexión entre libertad y sexualidad, se escribe: "Habías dado un nuevo paso hacia la libertad. De la vida del bohemio y el artista, a la del primitivo, el pagano y el salvaje. Un gran progreso. Ahora, el sexo no era una forma refinada de decadencia espiritual, como para tantos artistas europeos, sino fuente de energía y salud, una manera de renovar-te [...] para crear mejor, para vivir mejor" (87).

5. LAS VOCES NARRATIVAS Y LA POROSIDAD DEL MARCO INMANENTE

La fragilidad de la frontera entre lo religioso y lo secular dibujada por Vargas Llosa también se vislumbra en los cambios de voces narrativas. La novela del escritor peruano utiliza cambios constantes de voces narrativas, de tercera a segunda persona y viceversa. La narración central se lleva a cabo en tercera persona, pero irrumpe más de doscientas veces la segunda persona a lo largo de la novela. Capítulos como el II y el VIII tienen unos diecisiete cambios de persona,

mientras otros, como el I, V, VII, XXI, XXII, van de cinco a ocho. Es decir, no hay un patrón estable y repetible en todos los capítulos. Pero, como los otros elementos narrativos de la novela, estos cambios de voces también, al entrar en contacto con la temática de la religión, adquieren una connotación particular.

Cuando se analizan los cambios a segunda persona en la narración, todo parece indicar que se trata de la descripción del mundo interno de los personajes principales, tanto pensamientos, recuerdos y sentimientos. De hecho, el mismo Vargas Llosa reafirmó que su intención con la segunda voz en la novela era introducir los pensamientos y sentimientos de los personajes principales (Vargas Llosa 2003b). Por ejemplo, la primera oración de la novela dice: "Abrió los ojos a las cuatro de la madrugada y pensó: 'Hoy comienzas a cambiar el mundo, Florita'" (Vargas Llosa 2003a: 11). Al contrario, la descripción en tercera persona es externa y si llega a mencionar algún tipo de sentimiento o pensamiento, lo hace de manera más superficial: "No se sintió pesimista. Al mal tiempo buena cara, Florita. No le había ido muy bien, pero tampoco tan mal. Rudo oficio el de ponerse al servicio de la humanidad, Andaluza" (24).

No obstante, es interesante cómo en el último cambio de voz narrativa de la novela, en la historia de Gauguin, cobra un sentido diferente: "A partir de allí, ya no vio ni oyó ni supo nada, porque te habías acabado de morir del todo, Koke" (523). Por supuesto, en un plano narrativo inmanente, un muerto no podría reflexionar, a menos que se tratara de un alma resucitada. Esto pone en evidencia una discrepancia, que solo se resolvería aceptando que las segundas voces son algo más que los pensamientos de los personajes, y/o que se trata de una trascendencia de su vida, al estilo judeocristiano, lo cual atendería con el cuadro inmanente desde donde se desarrolla toda la narración.

Hay que tener en cuenta que la novela de Vargas Llosa comienza con una cita de Paul Valéry que dice: "¿Qué sería, pues, de nosotros, sin la ayuda de lo que no existe?" (9). De hecho, esta cita es la única página de la novela que no pertenece a ninguna de las dos historias en específico, ni a Flora ni Paul. Si esta cita se tratara de las utopías terrenales que buscan ambos personajes, como parece indicar el mismo Vargas Llosa y algunos críticos, sería muy problemática. Por un lado, se pudiera argumentar que la Unión Obrera de Flora Tristán y los derechos femeninos, de alguna forma, sí existen y se volvieron realidad. Y, por otro lado, en el caso de lo utópico en Gauguin, se pudiera objetar también que el pintor francés buscaba un estado primitivo que quedara atrapado en sus pinturas, y para muchos, lo logró, haciéndolo existencia. En otras palabras, el concepto de utopía en la novela es ambiguo y puede ser interpretado de muchas maneras.

No obstante, creo que la cita de Vargas Llosa va dirigida principalmente, consciente o inconscientemente, a la religión. El paraíso es, sin lugar a dudas, un término principalmente religioso. Con ello, Vargas Llosa no se refiere solo a las razones de vida de Tristán y Gauguin, sino, más bien, a la de sus personajes antagónicos. En la novela, Paul y Flora llegan a realizar una parte de sus utopías, pero los religiosos esperan algo que, según parece sugerirse, no existe. Sin embargo, en este punto, la frontera de lo religioso vuelve a mostrar su porosidad a lo largo de la novela y el ejemplo más crucial es en el último cambio de voz

narrativa de la novela, casi al final de esta, cuando Paul Gauguin parece hablar después de muerto con su identidad intacta, al estilo judeocristiano. Después de toda la crítica de la novela a una búsqueda de un paraíso que supuestamente no existe, el cambio de voz del final de la obra invita a pensar que Gauguin solo lo consiguió al morir. Gauguin habla desde un más allá, que se parece al paraíso judeocristiano o si no, por qué no, al purgatorio o al infierno.

6. EL LECTOR Y LA RESISTENCIA A LA OPOSICIÓN BINARIA DEL NARRADOR

Los cambios de voces narrativas en la novela también tienen características comunes, como la infantilización, especialmente con diminutivos y apodos: Florita, Andaluza y Koke. Frente a una tercera persona que pretende ser más lejana y objetiva, la segunda persona se utiliza como acercamiento al personaje y para darle un carácter subjetivo a las historias. Además, la apelación a los recuerdos en la narración en segunda persona, le permite a Vargas Llosa cambiar de tiempo y espacio, sin que el lector detecte ninguna variación brusca. En otras palabras, la segunda persona le sirve a Vargas Llosa como un sistema de túneles temporales y espaciales: "Cuando regresaba al albergue por las callecitas curvas y adoquinadas de Auxerre... un grupo de niñas que jugaban... Se detuvo a observarlas. Jugaban al Paraíso. [...] ¿Te acordabas, Florita?... la impresión de aquel día en Arequipa, el año 1833..." (20).

Pero más importante es que con las preguntas, cuestionamientos y justificaciones que se repiten en las narraciones en segunda persona, Vargas Llosa pareciera intentar poner a los lectores en el lugar de los dos personajes principales y de alguna forma, justificar sus comportamientos. Mientras las narraciones en tercera persona son principalmente descriptivas, las otras, en segunda persona, son explicativas y justificativas. Por ejemplo, se lee en la historia de Flora cosas como: "Alguna vez, incluso, dejaste que los labios de Chabrié rozaran los tuyos. ¿No te arrepentías? No." (198). En la historia de Gauguin, por otro lado, se lee: "en busca del mundo primitivo, no había sido inútil. No, Paul...habías pintado una treintena de cuadros..." (31). Y en otra parte se dice: "¿No te importaba ver más a tus hijos, ni a los amigos, Paul?... Bah, no te importaba lo más mínimo" (162).

No obstante, a pesar de los intentos de justificación de la conducta de Flora y Paul, sus comportamientos con los demás personajes pueden despertar fácilmente cierto rechazo y antipatía en el lector. Los proyectos ideales de ambos, en muchos momentos de la novela, no calman un cierto reclamo por acciones como el abandono de sus hijos o la utilización de las demás personas para beneficio personal. Uno de los ejemplos más significativos es el de Gauguin con su apetito incontrolable por el sexo, que, si bien le permitió producir sus pinturas y encontrar su libertad creadora, se ve menguado por su enfermedad de transmisión sexual, la cuál va contagiando a todas las indígenas, y a las estudiantes adolescentes de los colegios protestantes y católicos. Flora Tristán hace casi lo mismo, pero a nivel emocional con sus conquistas amorosas, como con Chabrié.

A pesar de la bondad y amabilidad con ella, Flora utiliza a Chabrié como objeto para lograr sus fines.

En este sentido, la conducta de Gauguin y Tristán, lejos de producir en el lector una simpatía, puede generar una condena y una repugnancia, similar a la opinión de los misioneros. La idealización de la libertad individual como factor absoluto, propia del liberalismo clásico o lo que hoy se identifica con el libertarismo, omite las consecuencias negativas que esta puede causar a los demás y a la comunidad. En esa oposición que presenta Vargas Llosa entre los dos personajes principales y los religiosos, el lector se ve tentado, en repetidas oportunidades, a ponerse del lado de estos últimos. La oposición que propone Vargas Llosa entre religión, asociada a la esclavitud personal y social, y lo secular, que busca la libertad y la realización humana, se revierte en varios puntos de la novela, quebrando la frontera desde donde se coloca el lector.

De hecho, los dos personajes dan la sensación de fracasar en sus proyectos liberadores del control de la religión. Tristán, en el lecho de su muerte, termina confesándose con el Eunuco Divino que a pesar de ser un "falso" sacerdote, sigue siendo la persona más católica en la historia de Flora. El personaje de quien Tristán se burlaba, al final, termina saliéndose con las suyas. Y Gauguin, moribundo en su cama, es acompañado por el pastor protestante, mientras que el único epitafio que recibe es el del obispo Martin.

Como se menciona anteriormente, Vargas Llosa pareciera intentar dibujar una línea fronteriza entre las potencialidades humanas liberadoras y los vicios religiosos esclavizadores. Con astucia literaria, el autor coloca a los religiosos del lado del enemigo, invitando al lector a tomar posición al respecto. No obstante, las conductas, hasta cierto punto, egoístas y dañinas de los personajes principales con los demás, revierten la aparente intención del autor. El lector puede verse fácilmente inclinado a condenar la conducta de Paul y Flora, de la misma manera que lo hacen los personajes religiosos.

CONCLUSIÓN

El desafío crítico que plantea la novela de Vargas Llosa es la unificación de las dos historias de Flora Tristán y de Paul Gauguin, las cuales parecieran estar solamente ensambladas por razones extratextuales, como su parentesco. Sin embargo, al buscar razones intratextuales, se puede encontrar que ambos personajes están unidos por oposición. Flora, por un lado, se presenta en los capítulos impares, como una mujer que siente un rechazo hacia el sexo y los placeres, busca la aceptación social y la afirmación de la civilización burguesa republicana frente a lo medieval y colonial, además de luchar a favor de la acción social y la justicia y en contra de lo supersticioso. Paul, en contraste, en los capítulos pares, se percibe como un hombre que descubre su vocación junto al creciente deseo de sexo y placeres, busca el rechazo y la negación de la sociedad burguesa y la afirmación de lo supersticioso en las culturas de las colonias, a las cuales ve como superiores, y termina produciendo una defensa de la contemplación artística pasiva como aspiración individual. Pero dichas oposiciones parecen disimularse,

a su vez, a través de los personajes religiosos, quienes se constituyen como lo antagónico y el enemigo a vencer en ambos casos.

Por eso, a pesar de que ni Mario Vargas Llosa, en sus presentaciones del libro, ni los críticos mencionaran el tema de lo religioso en *El paraíso en la otra esquina*, en este análisis se expone que existe abundante evidencia literaria para interpretar la obra desde una crítica liberal a la religión, como temática unificadora de la novela. En todos los capítulos, como se indicó anteriormente, los personajes antagónicos de Flora Tristán y Paul Gauguin, son religiosos, ya sean sacerdotes, obispos, monjas, pastores protestantes, o personas muy devotas.

No obstante, las fronteras que dividen a ambos personajes principales de los religiosos se intercambian en las dos historias, y en la mayoría de los casos son contrarias. Lo que representan los religiosos en la historia de Flora, en un contexto de la Era de la Movilización es lo contrario en el caso de Paul Gauguin, quien busca una Era de la Autenticidad. Ambos personajes principales, de alguna manera defienden un tipo de religiosidad. De hecho, por ejemplo, Flora se llama a sí misma la mujer Mesías (Kuhnheim 1995: 34). En concordancia con Talal Asad, se puede evidenciar cómo lo religioso se construye desde la oposición en un contexto particular y no guardan una continuidad transhistórica o esencialista.

Los cambios de voces narrativas, por otro lado, también cobran un sentido diferente en contacto con la temática de la religión. Por un lado, las segundas voces narrativas parecen indicar el pensamiento, los recuerdos y los sentimientos de Flora Tristán y Paul Gauguin. De hecho, el mismo autor confirmó esa intención a la hora de escribir su libro ("Vargas Llosa 2003b). Sin embargo, el último cambio narrativo a segunda persona es muy significativo, ya que rompe con el marco inmanente desde donde se narra toda la novela. Sin percibirse eventos sobrenaturales previos en la novela o confundirlos con fenómenos psicológicos, al final, Paul Gauguin parece hablar después de muerto, manteniendo su identidad intacta al estilo de una resurrección judeocristiana. Mientras que el autor, con la cita de Paul Valéry al principio del libro, el título de la obra, y los continuos cuestionamientos a la idea religiosa de trascendencia, parece sugerir que el paraíso no existe y defiende un marco narrativo inmanente, curiosamente, pone a hablar por última vez a su personaje principal desde el más allá, en una especie de zona sobrenatural.

Finalmente, las segundas voces también intentan justificar la conducta de Flora y Paul, pero sus acciones egoístas que perjudican a los demás personajes, muchos de ellos bondadosos y amables, puede despertar en los lectores una antipatía frente a la escritora y al pintor francés. Es por ello, que, por momentos, y en contra de las aparentes intenciones del autor, el lector se siente tentado a ponerse del lado de los religiosos, personajes antagónicos y adversarios de Tristán y Gauguin, o al menos cuestionar la oposición binaria que creó Vargas Llosa a lo largo de su novela. Un ejemplo claro es cuando los misioneros le reclaman a Gauguin su conducta promiscua, y el lector se entera que el pintor es portador de una enfermedad de transmisión sexual, la cual lo va carcomiendo físicamente, pero que él, sin remordimientos, va esparciendo entre las indígenas y las adolescentes en las colonias.

En definitiva, con una lectura post-secular de la obra de Vargas Llosa, se intenta mostrar cómo la complejidad cambiante de las realidades religiosas nos impone movernos más allá de oposiciones binarias modernas, esencialistas y transhistóricas, propias del liberalismo clásico, y nos exige nuevos enfoques que atrapen las nuevas formas en que interactúa lo secular con lo religioso.

OBRAS CITADAS

- Asad, Talal (2003): *Formations of the Secular: Christianity, Islam, Modernity*. Stanford, Stanford University Press.
- (1993): *Genealogies of Religion: Discipline and Reasons of Power in Christianity and Islam*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Casanova, José (2012): *Genealogías de la secularización*. México, Anthropos.
- (1994): *Public Religions in the Modern World*. Chicago, University of Chicago Press.
- Estrada, Oswaldo (2017): "Utopías libertarias y sueños de igualdad: Mario Vargas Llosa y Flora Tristán", *América sin Nombre*, n.º 22, pp. 125-135.
- Gnutzmann, Rita (2004): "El paraíso en la otra esquina", *Alpha*, n.º 20, p. 304.
- Gorski, Philip S.; Kim, David; Torpey, John; VanAntwerpen, Jonathan (eds.) (2012): *The Post-Secular in Question: Religion in Contemporary Society*. Brooklyn (NY), Nueva York University Press.
- Guiñazú, Cristina (2002): "En el Nombre del padre: *Las peregrinaciones de una paria* de Flora Tristán", *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, n.º 5.
- Gutiérrez-Mouat, Ricardo (2008): "Cosmopolitismo y hospitalidad en *El paraíso en la otra esquina*, de Mario Vargas Llosa", *MLN*, vol. 123, n.º 2, p. 396.
- Habermas, Jürgen (2010): *An Awareness of what is Missing: Faith and Reason in a Post-Secular Age*. Malden, Mass, Polity Press.
- Hamner, Everett (2009): "Determined Agency: A Postsecular Proposal for Religion and literature, and Science", *Religion & Literature*, vol. 41, n.º 3, pp. 91-98.
- Huggan, Graham (2010): "Is the 'Post' in 'Postsecular' the 'Post' in 'Postcolonial'?", *Modern Fiction Studies*, vol. 56, n.º 4, pp. 751-68.
- Kuhnheim, Jill S. (1995): "Pariah/Messiah, the Conflictive Social Identity of Flora Tristan". En Doris Meyer (ed.): *Reinterpreting Spanish-American Essays-Woman Writers of the 19th and 20th Centuries*. Austin, University of Texas Press.
- Mączyńska, Magdalena (2009): "Toward a Postsecular Literary Criticism: Examining Ritual Gestures in Zadie Smith's 'Autograph Man'", *Religion & Literature*, vol. 41, n.º 3, pp. 73-82.
- Marín, Paco (2003): *"El paraíso en la otra esquina"*. 7 Vol. Barcelona, Centro de Estudios y Cooperación para América Latina.
- McLennan, Gregor (2010): "The Postsecular Turn", *Theory, Culture & Society*, vol. 27, n.º 4: 3-20.
- Oviedo, José Miguel (2007): *Dossier Vargas Llosa*. Lima, Taurus.
- Taylor, Charles (2007): *A Secular Age*. Cambridge, Mass, Belknap Press of Harvard University Press.

- Vargas Llosa, Mario (2003a): *El paraíso en la otra esquina*. México DF, Santillana.
- (2003b): "La belleza de pensar-Mario Vargas Llosa 3-7". Web, 20 de abril.
- (2003c): "Mario Vargas Llosa- 2- Bazar Tv". Online video clip. Youtube. Web. 21 de abril.
- (2018): *La llamada de la tribu*. Madrid, Alfaguara.
- Weitzdörfer, Ewald (2004): "El paraíso en la otra esquina", *Alpha* (Osorno), n.º 20, pp. 306-307.

TEORÍA UTÓPICA Y ESPACIO URBANO. EL SUEÑO DE
LA CIUDAD IDEAL EN LA NARRATIVA ESPAÑOLAUTOPIAN THEORY AND URBAN SPACE. THE DREAM OF THE PERFECT
CITY IN SPANISH NARRATIVENOELIA S. GARCÍA
Universidad de Oviedo
s.garcianoelia@gmail.com

RESUMEN: Categorizar el concepto de *utopía* resulta muy complejo al tratarse de un género fronterizo. Establecer un modelo o prototipo utópico es prácticamente imposible ya que cada autor ofrece su propia visión sin adscribirse a ningún tipo concreto. Los elementos sobre los que sustenta el modelo utópico son el espacio y el tiempo. Normalmente suele desarrollarse en una ciudad, representada como un *no lugar* (Marc Augé). En el caso concreto de la narrativa española, el género utópico ha quedado relegado a la periferia del sistema, focalizándose únicamente sobre textos gestados durante el siglo XIX y de naturaleza política, lo que ha llevado incluso a la negación de la existencia de utopías. El fenómeno utópico español tiene unas características especiales que lo hacen diferenciarse de los modelos canónicos. Esta circunstancia hace que se acerque a otras disciplinas a la vez que se aleja del ámbito estrictamente literario, dando lugar a un género fronterizo e híbrido. El presente artículo pretende realizar una revisión histórico-crítica del género utópico español a través de seis títulos que ilustran las peculiaridades del género en España.

PALABRAS CLAVE: Utopía, narrativa española, ciudad, *no lugar*

ABSTRACT: Categorising the concept of *utopia* is complex, as this is a genre which crosses borders. Establishing a model or prototype of *utopia* is practically impossible, as individual authors offer individual visions which do not follow a specific type. The elements that support the utopian model are space and time. This model normally occurs in a city, represented as a *no place* (Marc Augé). In Spanish narrative, the utopian genre has been pushed to the fringes of the system, only focusing on political texts written during the 19th century. Consequently, the very existence of utopias has been denied. Spanish utopianism has specific characteristics which distinguish it from the canonical models and make it similar to other disciplines, distancing itself from the strictly literary and therefore

creating a hybrid genre across borders. Through the analysis of six titles which exemplify the peculiarities of the Spanish utopic genre, this article intends to make a historical and critical review of the genre in Spain.

KEYWORDS: Utopia, Spanish Narrative, City, *Non-Place*



INTRODUCCIÓN

Categorizar el concepto de *utopía* resulta muy complejo, puesto que se trata de un género híbrido y fronterizo. Por ello, es necesario acudir a otras disciplinas alejadas del ámbito literario, como la sociología, la filosofía o la política. Tradicionalmente, suele relacionarse con textos que proyectan viajes imaginarios y ciudades ideales, aunque no siempre desde la ficción como se observa en distintas manifestaciones desarrolladas desde la teoría política. En las siguientes páginas, se presentará una revisión histórico-crítica del panorama utópico en relación al desarrollo del género en España y a su especificidad literaria a través de varios títulos significativos al respecto. Por ello, antes de aplicar el concepto a la narrativa española, objeto de estudio en este trabajo, es necesario analizar brevemente la controversia generada en cuanto a la delimitación y definición del género utópico para tratar de comprender las dificultades a las que se ha enfrentado la crítica literaria a la hora de hablar del género utópico en el ámbito español.

1. TEORÍA UTÓPICA Y ESPACIO URBANO: CONTROVERSIA GENÉRICA

Para definir qué es una utopía, el primer factor a tener en cuenta es la desestabilización de la jerarquía entre lo real y lo imaginario, ya que a través de ella se muestran las diferentes posibilidades que puede adquirir una sociedad real. Ofrece una nueva visión, cuya función es la de criticar la sociedad y presentar un modelo diferente en el que se hayan superado todos los defectos de la misma. Este hecho lleva a que numerosos estudiosos (Lapouge 1975, Dubois 1968 y Servier 1967) afirmen que es una disciplina inflexible que presenta un proyecto urbano y social ordenado, centralizado y absolutista que impide la entrada de cualquier cambio que rompa la paz y la armonía de la felicidad utópica. Por el contrario, Mumford (2013) entiende que este concepto debe aplicarse a un modelo de sociedad que concibe la ciudad como un todo en el que actúan de forma igualitaria el trabajo, los ciudadanos y el espacio.

En segundo lugar, es necesario hacer hincapié en el hecho de que las utopías tienden a la dispersión, es decir, no poseen un esquema fijo, ni se repiten siempre con las mismas formas, contenidos e imágenes, sino que varían tanto en el fondo como en la forma por su fuerte dependencia con el contexto y la clase social en la que surgen. Partiendo de la sociología del conocimiento, Mannheim (1966) afirma que la clave para entender la utopía radica en la situación del es-

trato social que las adopta en una época concreta. Sin embargo, una utopía no puede ser una manifestación exclusiva e individual de un autor concreto, puesto que este no tiene la capacidad suficiente para modificar la realidad del momento en el que escribe.

La concepción utópica individual solo puede entenderse porque recoge diversas corrientes de pensamiento que ya estaban presentes y les da forma, es decir, cuando el autor representa la perspectiva de un conjunto social. En este sentido, cabe destacar que las utopías aparecen en conexión con diversos estratos sociales que luchan por un ascenso social. Esta conexión con capas sociales antagónicas es lo que explica la aparición de utopías y distopías, pues su lucha se cristaliza en las diversas formas que adquiere. Mannheim entiende "esas utopías como parte de una constelación total que está transformándose constantemente" (1966: 279). A pesar de la diversidad temática que plantea, sí que se pueden observar preocupaciones y temas que se repiten como la religión, la sociedad o la política. En este sentido, resulta de especial interés el trabajo de Jean Servier quien realizó una recopilación de los rasgos temáticos que, *a priori*, se repiten y que nos permiten diferenciar una obra utópica de la que no lo es.

De esta forma, Servier entiende que en todas las utopías se realiza una descripción del imaginario urbano de lo que el autor considera una ciudad perfecta que rompe con el antiguo orden social y que otorga poder únicamente a los más aptos para garantizar el bienestar de la comunidad. Esto trae consigo una crítica del antiguo orden social a través de la sátira. El acceso a la ciudad suele realizarse mediante un viaje o un sueño y se destaca la peculiar geografía en la que se sitúa. Suele aparecer en un lugar aislado, normalmente una isla, y se ofrece de ella una ubicación temporal imprecisa. El aislamiento se materializa con la construcción de altas murallas que la rodean, un rasgo tomado de la concepción urbana ideal de Aristóteles. Cabe destacar que las sociedades utópicas sienten nostalgia por el pasado. Su urbanismo recuerda el modelo clásico y suele estar situada junto al mar, un lago o un río, como propuso Platón a través de Calípolis, Atlántida y Magnetes. Por último, la comunidad suele apartar el régimen patriarcal, convirtiendo la ciudad en un matriarcado capaz de satisfacer las necesidades de sus habitantes. En este aspecto, la narrativa española supondrá una excepción, pues la mayor parte de las utopías suelen basarse en modelos patriarcales.

A pesar del intento de creación de un prototipo utópico, el propio Servier afirma que es imposible utilizar esta categorización como modelo, ya que cada autor ofrece su propia visión sin adscribirse a ningún tipo concreto. Esto hace que considere que los conceptos sobre los que se sustenta cualquier modelo utópico sean el *espacio* y el *tiempo*. De ahí que entienda las utopías como sinónimo de *ucronía*, es decir, todas las utopías son atemporales. Si el autor propone una fecha, esta es una falsa precisión que se le proporciona al lector para facilitarle una ubicación temporal, puesto que "la utopía se presenta ante nosotros como la describen los viajeros o soñadores: estática en un eterno presente" (Servier 1969: 235). Esta concepción relaciona el tiempo con las nociones de *ser*, *devenir*, *imperfección* y *muerte*. Por tanto, es lógico que se pretenda huir del mal y del sufrimiento a través de la inmutabilidad, lo que lleva a que la ciudad se

represente como un recinto protegido de lo desconocido, de todo mal y aislado físicamente mediante murallas.

En cuanto al espacio, suele desarrollarse en una ciudad, representada como un *no lugar*, siguiendo la definición de Marc Augé (1993), pues carece de la entidad de las ciudades reales y se presenta como una circunstancia, es decir, viene definida por el tránsito de personajes. El espacio urbano no se personaliza y no aporta una identidad concreta, lo que permite diferenciarla de construcciones no utópicas tan potentes como la Vetusta clariniana. Este es precisamente uno de los problemas que generan los espacios utópicos para la creación de un *topos*. La ausencia identitaria se debe a que no se profundiza en sus aspectos o componentes y la relación que se establece entre ellos es totalmente artificial. La concepción de la ciudad utópica como un *no lugar* puede observarse en las manifestaciones más actuales de la narrativa española a través de la imagen de la *ciudad de vacaciones*, entendida como un paraíso urbano en el que los turistas se mueven constantemente buscando un espacio que les permita recrearse en actividades de ocio, por ejemplo, en *El dorado* de Robert Juan-Cantavella (2008).

Al margen de los conceptos de *tiempo* y *espacio* que se repiten en la mayor parte de las utopías, acercarse a su definición resulta de enorme complejidad. Como sostiene Facuse (2010), es un género fronterizo que entrecruza constantemente la literatura con otras disciplinas como la política o la filosofía y debe entenderse como una manifestación de ruptura con el orden establecido. Profundizar en esta afirmación nos lleva a hablar del concepto de *distopía*, al relacionar la utopía con el orden y la planificación. Si aplicamos el concepto a las ciudades ideales de Platón y Aristóteles, el orden y la planificación hacen derivar la noción hacia el totalitarismo y el absolutismo. Sin embargo, la utopía ha de entenderse como un todo urbano en el que prima la igualdad y supone una subversión en el ámbito social.

Por otro lado, es condición indispensable que toda obra utópica sea irrealizable desde el punto de vista social. Puede funcionar como un medio de transformación para romper con el modelo existente, pero si se llegase a hacer realidad, se fundaría un nuevo orden y se entraría dentro de la paradoja. Normalmente, suele aplicarse el concepto a todos aquellos proyectos urbanos una vez que la época en la que se gestaron ya ha pasado. De hecho, las utopías suelen utilizar la imaginación¹ para aislarse de la realidad existente en busca de lugares y épocas deseables y felices, a la vez que expresan las carencias reales de la sociedad, como se puede observar en los cuentos, las fantasías humanistas, los libros de viajes o los sueños. Esta caracterización lleva a la comprensión de la utopía como un género o un subgénero literario particular cuya finalidad es la proyección de mundos posibles desde la ficción. Deben considerarse como una representación de lo real en el imaginario del poder que lleva a que esta parezca

¹ Mannheim sostiene que no puede aplicarse el concepto de *utopía* a las manifestaciones literarias en un sentido estricto. A pesar de que representan una sociedad opuesta a la real, no potencian ni el cambio ni la desintegración de lo conocido, únicamente reflejan el anhelo de cambio. De ahí que diferencie entre "proyecciones temporales" y "proyecciones espaciales", entendiendo las espaciales como utopías y las temporales como quiliasmos (1966: 282-299).

como no vivible o no experimentable en el orden social, es decir, que se muestre como un mundo posible, paralelo y contrapuesto al real, a pesar de no ser así (Facuse 2010: 203).

En este sentido, la utopía, casi por definición, enfatiza el carácter fantástico e irreal de la ciudad planteada, pero sin olvidar el trasfondo social, ético y político. Así, puede entenderse como el sueño de un estrato social descontento con el espacio urbano en el que vive. Proyecta una organización mejor a la existente, ya sea mediante el sueño o el deseo de integración de un personaje concreto de la sociedad que se materializa a través de la presentación de un constructo urbano perfecto, igualitario e integrador. En este caso, se planteará como la experimentación y la puesta en práctica de un modelo social en un espacio urbano que pretende alcanzar el ideal, pues ese es el objetivo y la finalidad de cualquier utopista, independientemente de la forma o del contenido más o menos crítico.

2. UTOPIA Y NARRATIVA ESPAÑOLA

Aplicar los conceptos manejados anteriormente a la narrativa española puede resultar controvertido, ya que la crítica ha mostrado poco interés en este campo y las conclusiones obtenidas son contradictorias. A penas se conocen datos sobre las utopías anteriores al siglo XIX, por lo que se suele relacionar la utopía con textos de naturaleza política, apuntándose en algunos casos que *El Quijote* (1605) posee algunos rasgos que pueden considerarse como un antecedente de la utopía política (Manuel 1971). Esto lleva a que numerosos críticos como Ortega y Gasset (1993), Núñez Lavedeza (1976) o, más recientemente, Sargent (2001) afirmen que la tradición utópica española es nula o, como mucho, escasa si se tienen en cuenta los textos de carácter marxista. Sin embargo, sí que se pueden rastrear fragmentos de carácter utópico insertados en obras mayores durante los siglos de Oro hasta la aparición de *Sinapia*, considerada como la primera obra utópica en su totalidad.

Para realizar el recorrido utópico en la narrativa española, es necesario partir de la afirmación de Mumford (2013) que sostiene que el momento de mayor esplendor de la utopía europea se encuentra tras el descubrimiento de América. De hecho, la visión que ofrece Colón a través de sus cartas y diarios, comparando la tierra recién descubierta con el Paraíso, ejerció influencia en los tres autores más destacados de la literatura utópica europea: Moro, Bacon y Campanella. Si fue la corona de Castilla quien financió la travesía y llevó a cabo la colonización del Nuevo Mundo, es lógico pensar que la narrativa castellana también desarrollase modelos utópicos. A partir de los rasgos comunes entre los escritos de Colón y los autores mencionados, se puede deducir, siguiendo el trabajo de Mumford (2013), que, junto con la recuperación del ideal griego, el descubrimiento de América y la imagen proyectada por Colón a través de sus cartas, nace el clima intelectual perfecto para el desarrollo en Europa del movimiento utópico.

La colonización de América distrajo la atención del mundo imaginario e hizo que se posase la vista sobre el ámbito de la realidad, porque los españo-

les tenían la posibilidad de hacer reales sus proyectos urbanos. Además, nos situamos en un momento en el que la Inquisición ejercía una enorme influencia sobre los humanistas y es probable que se prohibiese la creación de ciudades perfectas e ideales sin la intervención única y directa de Dios. De ahí que Nuñez-Lavedeza o Eliav-Feldon (1982) nieguen la existencia de utopías renacentistas coetáneas con las de Bacon, Moro o Campanella. A este respecto, resulta interesante el estudio de Eliav-Feldon quien concluye que el momento de máximo esplendor utópico en Europa se desarrolla entre 1516 y 1630, lo que lleva a que en España se desarrollase de forma tardía. A partir de la publicación de *Sinapia*, se establecerán las características formales y temáticas del género, a la vez que se dificulta su introducción dentro del canon europeo.

Destacan las fechas de 1975 y 1976, momento en el que Stelio Cro y Miguel Avilés descubren y publican, casi simultáneamente, un manuscrito encontrado en la biblioteca del conde de Campomanes titulado *Sinapia* y del que se desconoce su autor. Esto supone, no solo la afirmación de que en España sí hubo un movimiento utópico, sino también que no se dio en un sentido estricto, es decir, las utopías españolas ocupan un lugar especial en comparación con las francesas, las inglesas o las italianas, ya que los modelos urbanos ideales se realizan desde una perspectiva diferente al modelo europeo. Se diferencian de estas porque su temática está condicionada por el descubrimiento y la conquista de América que ha dirigido el género a otras disciplinas alejadas del ámbito estrictamente literario (Cro 2005: 44). Esta circunstancia es la que, a nuestro juicio, ha dado lugar a un género fronterizo e híbrido que ha quedado relegado a la periferia del sistema por los cruces constantes entre la ficción y la no ficción.

Lo cierto es que sí hubo manifestaciones anteriores a *Sinapia* como *Somnium* de Juan de Maldonado (1532)² que supone la primera creación literaria española de carácter utópico³ e incluye elementos que hacen pensar en un posible antecedente de la ciencia ficción española, ya que contiene el primer viaje a la luna realizado en la narrativa española. Junto a la obra de Maldonado, destacan dos textos cervantinos que plantean la configuración del género utópico, dirigida hacia la forma que tomará en *Sinapia*. A través de *La Galatea* (1585), Cervantes presenta un modelo de base agrícola basado en el mito de la Edad de Oro y refutado en *El Quijote* mediante el uso de la ironía, destacando especialmente el episodio de la ínsula Barataria.

Este pequeño recorrido de carácter histórico no solo afirma la existencia de un movimiento utópico en la narrativa española anterior a *Sinapia*, sino también la necesidad de interpretarlo partiendo del hecho de que nos encontramos ante constructos diferentes que poseen la esencia que permite caracterizar el género, pero planteados de forma diferente. El rasgo que hace las utopías hispa-

² En el período en el que Maldonado escribe el sueño lunar, se pueden rastrear diversos fragmentos en obras mayores, siendo el más destacado "El relato del Danubio", perteneciente al *Reloj de príncipes* de fray Antonio de Guevara (1539).

³ Francisco López Estrada (1981) y Fernando Gómez Redondo (1982) apuntan a que en la Edad Media se pueden rastrear elementos utópicos a través de diversos *exempla* que apuntan hacia la utopía desarrollada por los humanistas.

nas diferentes a las europeas es su contenido, focalizando más en la política, la filosofía y la geografía que en la literatura propiamente dicha. De hecho, el propio autor de *Sinapia* afirma en la introducción que busca huir lo máximo posible de la ficción. Trata de evitar que su obra se entienda como una novela, buscando dar a su contenido un mayor grado de verosimilitud, como deja explicitado en el siguiente fragmento:

Determinéme, pues, a traducirla, a riesgo de que pase por novela, por la dificultad con que los que nos habemos criado con lo mío y lo tuyo podemos persuadirnos que pueda vivirse en perfecta comunidad y los que estamos hechos a la suma desigualdad de nobles y plebeyos difícilmente creemos pueda practicarse la perfecta igualdad. [...] Finalmente, verdadera o verosímil, es muy digna de alabanza esta república, pues ha logrado el mejor fin que puede pretenderse o, a lo menos, ha dado ejemplo a los que lo quisieren lograr. (Anónimo 1976: 70)

Los autores ofrecen al lector la descripción de un mundo feliz en el que habita una sociedad perfecta e ideal que contrasta y critica el mundo real que se presenta mediante la utilización de un tiempo presente en relación con la narración. En este sentido, Miguel Avilés (1982: 30-31) realiza una diferenciación basada en el tiempo en el que se sitúan. De esta forma, si la utopía se sitúa en un tiempo pasado, la ciudad aparece descrita como un paraíso perdido, reforzándose el mito de la Edad de Oro y haciendo hincapié en que esa comunidad perdió la felicidad por algún hecho, como se observa en capítulo XI de la Primera Parte de *El Quijote*. Por el contrario, si la utopía se sitúa en un tiempo futuro, constituye un proyecto para construir una ciudad perfecta al tiempo que asegura que la sociedad será tal cual se perfila. Este tipo de proyecciones se observan, fundamentalmente, en textos de carácter marxista como *La Nueva Utopía* de Ricardo Mella (1890). Por último, si las utopías se inscriben dentro del presente, proyectan la construcción de una sociedad ideal basada en un modelo del presente, como en el caso de *Sinapia*.

2.1. *Somnium* y Barataria. La relación isla-espacio utópico en la narrativa española

El proyecto utópico comenzó a relacionarse con el espacio de la isla a partir de la aparición de *Utopía* de Tomás Moro (1516). La isla se convierte en un espacio identitario de búsqueda de un ideal de vida ansiado por los escritores que representa un lugar de abstracción política y de cambio social. Se presenta como irreal y, en ocasiones, rodeada de un halo de misterio debido a los diferentes seres mitológicos que habitan en ella. Suele asociarse a la imagen del paraíso terrenal, dominado por la Naturaleza y donde los habitantes conservan los valores ancestrales que les permiten ser felices. Precisamente, este imaginario que ofrece el terreno insular es lo que la convierte en el espacio utópico perfecto, impulsado como un espacio-tipo tras la obra de Moro.

La concepción de la isla como espacio mítico ya aparece en la Antigüedad, concretamente en *La Odisea*, donde Homero sitúa al héroe épico en diversas

islas como la Isla de Eolo o la Isla de Helios. Platón también sitúa en las islas de Calípolis, Atlántida y Magnetes su modelo de ciudad ideal. Los escenarios presentados por ambos autores se pueden definir como un reducto imaginario que alberga un pequeño universo cerrado y aislado del resto del mundo. Es poseedora de su propio espacio y tiempo, por tanto, su vida cotidiana puede presentarse bajo condiciones especiales en las que juega un papel fundamental lo maravilloso y permite que su morfología urbana se presente como perfecta. Otro de sus rasgos fundamentales es la aparición de enigmas y misterios a los que debe enfrentarse el héroe que llega a ella y que suponen una de sus características imprescindibles.

Cuando un naufrago llega a la isla procedente de la civilización, si logra adaptarse a su forma de vida, encontrará un espacio perfecto y podrá disfrutar de la felicidad que este le produce. Se presentará como un héroe más fuerte, más sabio y más virtuoso que al comienzo de la trama. Por el contrario, si no logra adaptarse, la isla se convertirá en un espacio de sufrimiento para él. De esta afirmación se concluye que el carácter utópico de la isla se ofrecerá a partir de dos perspectivas diferentes. Por un lado, el narrador la describe desde el prototipo creado por la imaginación popular: aislada, perfecta, paradisíaca, feliz y llena de enigmas y de personajes procedentes de la mitología como sirenas o monstruos marinos. Por otro, la isla se nos presenta desde el punto de vista del héroe que llega a ella desde la civilización, una aventura que puede ser positiva o negativa para él.

La isla, como espacio utópico, aparece en la narrativa española tanto en los libros de viajes medievales, como en las novelas de caballerías y se reforzará tras la traducción de la obra de Moro. Durante el Renacimiento, representa el anhelo de quien busca escapar de la miseria, la pobreza y el caos de la realidad. En el Barroco, dejará de ser el espacio utópico por excelencia para dejar paso a los espacios urbanos. Se reforzará el contenido político y social y se descargará la utopía de elementos míticos y fantásticos. La concepción de la isla que se maneja durante el Renacimiento, en conexión con el descubrimiento de América, nos permite entender la aparición de manifestaciones utópicas como *Somnium* de Juan de Maldonado. El ideal de felicidad y de belleza que Maldonado encuentra en América se modificará en *El Quijote*, donde la isla maravillosa que se le ofrece a Sancho para huir de la miseria será Barataria, un reducto aislado que se le presentará como un lugar de sufrimiento y donde el interés del narrador radica en el aspecto político-social de la misma. La comparación de ambas obras permite ver cómo se modifica el espacio utópico encaminándose cada vez más hacia los modelos urbanos al desnudarse progresivamente de los elementos fantásticos (sueños, aventuras con seres mitológicos, enigmas, misterios...) hasta desembocar en *Sinapia*.

Una parte del viaje de Maldonado refleja una utopía de carácter social, pues al finalizar su viaje a la luna, el protagonista cae en una tierra americana y describe la feliz vida de los indígenas a modo de paraíso terrenal, conectando de esta forma con la idea planteada anteriormente en relación con los escritos de Colón y su influencia en los autores españoles. A través del recurso del sueño, Juan Maldonado plantea un viaje espacial y una pequeña incursión en el Nuevo

Mundo, utilizando una serie de mecanismos con la finalidad de dotar al texto de un mayor grado de verosimilitud, sobre todo en lo que a los episodios utópicos se refiere. En primer lugar, el sueño aparece insertado en unas coordenadas espacio-temporales precisas. Maldonado, el protagonista, se encuentra en una torre de la muralla de Burgos en una noche de mediados de octubre esperando el paso de un cometa cuando se queda dormido.

El sueño en su conjunto no constituye un universo paralelo al real, sino que aparece relacionado directamente con la realidad a la vez que crea un constructo condicionado por el estado de ánimo del personaje antes de dormirse. De ahí que el narrador remarque la contemplación de los astros, sobre todo de la luna. Su visión viene definida por el platonismo cristiano como una identificación directa con la verdad. Esta visión se sitúa en el espacio, por lo que sus observaciones se acercan a la perfección, precisamente por su proximidad con el ámbito celestial. Al observar la misma realidad lunar en la tierra, fundamentalmente en el caso de la ciudad indígena, llega a la conclusión de que es posible que el hombre ponga en práctica el modelo de convivencia social visto en esferas superiores guiándose por la razón y la fe. Los modelos utópicos planteados, tanto la ciudad lunar como la indígena, destacan por ser sociedades felices, desprovistas de avaricia y de lujuria. Todo es paz, inocencia y bondad. Así, la sociedad americana destaca por la ausencia de leyes que castiguen o rijan el comportamiento de sus habitantes, ya que sus moradores viven en un paraíso que recuerda el mito de la Edad de Oro.

Las resonancias del tópico del *locus amoenus* que se pueden observar en las descripciones de la obra de Maldonado serán recuperadas por Cervantes a través de la imaginaria de Barataria, la ínsula prometida a Sancho Panza. Cervantes, a lo largo de la novela, evoca lugares apacibles en una situación privilegiada, con un buen clima y una frondosa vegetación. Se trata de regiones fecundas y donde abunda la miel, alimento divinizado junto al néctar y la ambrosía. Muchos de estos parajes se sitúan en lugares aislados y alejados del paso del tiempo y de la potente y malvada mano de la civilización. Barataria será la encarnación de este ideal utópico, construido sobre la farsa y la ironía desde la base. El héroe canónico alcanza un reino que por norma general está separado de su propio mundo y tiene que atravesar bosques, ríos de fuego, mares... superando un sinfín de peripecias. Su paraíso soñado está aislado y lejos del espacio por el que habitualmente se mueve. Por el contrario, Barataria se situará en tierra y no muy alejada de la aldea de Sancho que, como cualquier héroe, también debe realizar pruebas para dejar constancia de su valor y entrega y demostrar que es la persona adecuada para ostentar el cargo de gobernador. En este caso, cabe destacar que el término ínsula se refiere a un lugar aislado y acotado. Tal y como sostiene Antonio Santos:

Se trata de un término que reconcilia, pues, lo sacro con lo profano; lo mundano con lo espiritual. Pero también lo antiguo con lo moderno; lo real con lo imaginario; y siempre vinculándolo con el aislamiento o la reclusión, el apartarse del resto del mundo. Esta es la acepción que al margen de su conexión como isla ficticia, conserva Barataria. (Santos 2008:99)

La parodia que genera Cervantes con Barataria gira en torno a tres ejes fundamentales. En primer lugar, la ínsula no pertenece a ningún continente o geografía imaginaria. Se accede a ella por tierra e incluso se encuentra próxima a su punto de partida. En segundo lugar, no hay una localización geográfica precisa y se ofrecen las mínimas referencias urbanas en cuanto a número de habitantes o a su morfología. Por último, Sancho cree encontrar en Barataria un paraíso, un espacio perfecto e ideal tal y como don Quijote le anuncia desde el comienzo de su andadura. Por ello, se concibe Barataria como una utopía. Sin embargo, su ínsula es una farsa urdida por el Duque para burlarse del escudero. Como lectores, nos formamos la misma idea utópica que Sancho al verse gobernador de la misma, introduciéndonos en un interesante juego entre la realidad y la ficción. Sabemos que Barataria es una ficción y sus habitantes los actores que ejecutan la farsa, mientras Sancho actúa desde el plano real, desconociendo que todo es un teatro planificado por el Duque, y pone en práctica un gobierno basado en la virtud y en los valores liberales que su amo le ha inculcado.

La vida cotidiana en Barataria resulta monótona, pues se basa en el cumplimiento del deber y en la ausencia de placeres o diversiones. Sancho rige su gobierno con censura, imposición del orden y autoridad, controlando el trabajo, las relaciones sexuales y prohibiendo la vagancia y la ociosidad al pretender cerrar los pocos lugares de ocio que quedan. La economía insular se basa en un modelo primitivo muy similar al que don Quijote mencionaba en el episodio de los cabreros y muy en relación con la Edad de Oro: "Lo que puedo daros doy, que es una ínsula hecha y derecha, redonda, bien proporcionada, y sobre manera fértil y abundosa, donde si vos os sabéis dar maña podéis, con las riquezas de la tierra, granjear las del cielo" (Cervantes 1996: 693). Al igual que en *Utopía* de Moro, Sancho se convierte en una especie de rey Utopos que rige con mucha severidad el destino de los habitantes e imparte justicia de una forma salomónica, como se observará en diversos episodios como el de los hermanos travestidos cuyo objetivo es salir de su casa y conocer el exterior, lo que supone un elogio a la libertad.

Tras la guerra y la derrota de Sancho como gobernador, este decide abandonar el espacio ficticio y utópico para volver a su realidad. La ironía radica en el hecho de que Sancho propone un modelo de gobierno basado en la justicia y la igualdad en un reino ficticio cuya pretensión es burlar al gobernador. La utopía de Barataria no pretende transformar la sociedad o eliminar la propiedad privada. Únicamente se centra en imponer justicia, dar una manutención al necesitado y promover la bondad y la compasión, tal y como ha venido enunciando don Quijote. La finalidad del episodio de Sancho en Barataria es corregir las peleas, las rencillas, los pleitos, la ociosidad y el gobierno corrupto que no ofrece soluciones a los problemas de los vecinos. Estas soluciones conforman el aparato irónico sobre el que se sustenta la utopía social. La nobleza y la entrega del escudero chocan con la tiranía del aristócrata, cuyo poder se basa en la maldad y la ociosidad, a la vez que infunde miedo a los habitantes para evitar una sublevación.

Por el contrario, Sancho es admirado por el pueblo durante su corto gobierno. En este sentido, la utopía trazada en Barataria toma dos perspectivas: una positiva y otra negativa. La positiva será la de los habitantes que, a pesar del engaño y la burla que en un principio pretenden, descubren una nueva forma de gobierno más satisfactoria que la anterior, mientras que para Sancho la utopía vivida es totalmente negativa a causa de su trabajo y el sufrimiento en el que se convierte su vida. La visión del escudero es la que nos lleva a ver en Barataria la imposibilidad de materializar una utopía. La utopía es perfecta y hermosa cuando es un proyecto, un sueño o una ilusión. Por el contrario, si logra materializarse se transforma en falsedad, ironía y sufrimiento. La utopía, siguiendo la definición de Mannheim, debe plantearse como una válvula de escape a los problemas sociales y a la crisis y en el momento en el que se materializa deja de ser tal para convertirse en Barataria.

El sueño que don Quijote proyectó para Sancho desaparece justo en el momento en el que el escudero va a hacerlo realidad, por lo que después volverá a reunirse con su señor y a continuar su camino, intentando implantar la sociedad caballeresca que don Quijote enuncia al principio de la novela. Pretende imponer el bien y que la edad dorada vuelva a reinar sobre la tierra. Sin embargo, su aventura es un fracaso tras otro. Se debe a que su proyecto es puesto en práctica de forma individual, cuando una utopía social, cuya finalidad es la creación de un espacio ideal y feliz, no puede ser una empresa individual, sino colectiva. Este hecho deja patente que el modelo de base agraria y caballeresca que Cervantes defendía, ahora ya no sirve. Únicamente es defendido por un pequeño grupo de hidalgos empobrecido y enrocados en unos ideales que deben cambiar, como así se plantea desde el comienzo de *El Quijote*.

Parece que la empresa de don Quijote, su utopía, ha fracasado y llega a su fin con su muerte. Sin embargo, es Sancho Panza quien se hace cargo del legado utópico de su amo y quien continuará defendiéndolo. Este hecho nos lleva a pensar que Cervantes era consciente de que el modelo utópico tenía que cambiar e incluso introduce ciertas modificaciones que serán tratadas con mayor profundidad en manifestaciones posteriores. La más destacada es el paso de la isla a la ciudad como espacio utópico por excelencia. Esto no significa un giro radical en la concepción del espacio, sino que a partir del episodio de Barataria, se focalizará más en espacios urbanos definidos que en las islas maravillosas perdidas en el océano que pasarán a ser el escenario de los libros de aventuras, por lo que las obras utópicas tenderán a descargarse de contenido fantástico. A pesar de ello, Cervantes se da cuenta de que el cambio todavía no va a realizarse por completo en el momento en el que don Quijote comienza su periplo. De ahí que entendamos la utopía cervantina, no solo como una ironía, sino como un punto de inflexión y de modernización de la corriente utópica española que avanza lo que vamos a encontrar durante la Ilustración a través de *Sinapia*.

2.2. *Sinapia*. Un paraíso en tierra austral

Durante el siglo xvii, hubo muy pocas manifestaciones utópicas en la narrativa española. En el siglo xviii, se desarrollan con más fuerza tras la traducción de la

obra de Moro y la difusión de las utopías extranjeras. Sin embargo, no surgen con la fuerza con la que se desarrollan en Francia. La mayoría de las utopías hispanas forman capítulos de obras más extensas o se publicaron en periódicos del momento a modo de discursos o proyectos de reforma política-social (Martínez 2006: 258).⁴ Entre otras, destaca *Sinapia*, el resultado del modelo en fase de transformación que se encuentra en la Barataria cervantina. A pesar de la controversia en cuanto a su datación, vamos a entenderla como una utopía del siglo XVIII basándonos en los modelos urbanos que presenta. *Sinapia* es el primer texto utópico descubierto en la narrativa española. De todas las utopías hispanas, es el más estudiado y sobre el que más polémica se ha generado en torno a su fecha de composición y autoría. Independientemente de quién sea su autor y del momento en el que fue gestada, lo importante del hallazgo es que esta obra nos permite profundizar en el conocimiento del género en el ámbito hispano y ver la diferencia con las utopías canónicas en cuanto a la primacía del contenido social.

Por otro lado, su redacción coincide con un momento en el que se cree en la existencia de un continente lejano, la tierra austral, y los utopistas comienzan a dar una ubicación espacial precisa y fácilmente identificable con este territorio. Como se ha planteado anteriormente, la ciudad ideal enclavada en países lejanos y exóticos es el marco perfecto para el desarrollo de la utopía social, pues a través de la ficción se modifica el espacio real y se da pie a la formulación de un nuevo en el que proyectar y describir nuevas estructuras sociales que conformen la propia utopía. Se presenta entonces como una crítica implícita del presente que busca cambiar la realidad. A partir del siglo XVIII, las narraciones utópicas se presentarán bajo la forma de relatos de aventuras o de viajes que critican las desigualdades sociales y los privilegios de las altas clases sociales, a la vez que proponen una organización territorial. En el caso de *Sinapia*, se presenta a toda una nación en la tierra Austral, uno de los espacios utópicos más admirados hasta principios del siglo XIX.

Las utopías de los siglos de Oro únicamente describen el gobierno de una ciudad ideal, mientras que ahora se propone una nueva organización territorial y la forma en la que esta ha de ser gobernada. Así mismo, *Sinapia* supone una novedad en cuanto al espacio elegido, pues además de introducir la tierra austral, deja de lado la imagen de ciudad ideal circunscrita a la noción de "isla perdida y lejana" que se observa en el caso de *Somnium* y traslada el ideal de una comunidad pequeña a un país entero. Rompe con la estructura administrativa y geográfica de una nación y propone una división territorial geométrica de idéntica superficie e importancia jerárquica. Su autor es capaz de definir y delimitar sus fronteras, así como de proponer un sistema de defensa en caso de invasión.

⁴ A este respecto, cabe destacar las *Fábulas* de Iriarte, interpretadas como microutopías por José Luis Calvo Carilla: "Con la publicación de sus *Fábulas*, Iriarte realizó una novedosa apuesta literaria al imaginar un conjunto homogéneo de viñetas satíricas en las que aplicó con fortuna el *fustigat ridendo mores* a los excesos y vicios de la literatura barroca y a la feria de ignorancias y vanidades de quienes pertenecían al cotarro literario. El 'alma' o 'aviso' de estas microutopías ofrece una intención y unos contenidos similares a los de otras muchas muestras de su tiempo..." (2008: 98).

La idea que remarca es que la mejor organización es la de la estructura socio-espacial colectiva y el fomento de la conciencia de comunidad por encima de la individualidad de sus habitantes.

La república de Sinapia constituye un modelo de sociedad ideal en la que tanto el gobierno como la iglesia se esfuerzan para que todos los habitantes sean felices, pero siempre dentro de un orden reglamentado y racional, regido en torno al racionalismo de Descartes. El texto se organiza en 33 apartados que se pueden agrupar en cinco bloques y que nos permitirán conocer pormenorizadamente la organización de un Estado perfecto desde sus orígenes hasta la geografía de su asentamiento, la religión y la organización política, administrativa y social. La obra finaliza con una valoración sobre los esclavos y el enclave tan singular de la tierra austral. Esta imaginaria tierra debe entenderse como la exposición de un proyecto de nación ideal. En ella vive una comunidad perfecta, igualitaria y cuya religión se centra únicamente en el culto a Dios. Sus ideales de vida son la igualdad, la moderación y el trabajo, entendido como una necesidad y una fuente de dignidad para el ciudadano. Por el contrario, en Hispania se vive en total desigualdad y los gobiernos únicamente están atentos a satisfacer las pasiones y los vicios de un grupo determinado en detrimento de la comunidad. A este respecto cabe destacar el hecho de que su autor ha sido consciente del enfrentamiento entre nobles y plebeyos que se estaba llevando a cabo en el momento de su gestación, indispensable según la teoría de Mannheim para que se dé la utopía. Su anónimo autor entiende que el problema radica en la soberbia y en la ambición de una clase que oprime a los plebeyos.

Dentro del espacio urbano, existen una jerarquía y un organigrama similares a los de Hispania, ya que por encima de la ciudad se encuentra la metrópolis o capital de la nación donde vive el príncipe. Resulta novedoso el planteamiento que realiza su autor con respecto al trazado, explicando las diferencias entre unas zonas y otras. Cada núcleo urbano se define en función del número de habitantes y de dotaciones y equipamientos. Así mismo, marca límites entre las ciudades para evitar su crecimiento desmesurado, mediante el uso de arboledas o pirámides de ladrillo en los puntos de encuentro. También fija un número máximo de habitantes en el barrio, en la villa, en la ciudad y en la metrópolis y concreta que una ciudad nunca podrá exceder de las 1200 familias y cada una de ellas contará con un máximo de 12 miembros. Sin embargo, la relación entre las villas y los barrios es confusa. Lo más destacado del texto es la idea de subdivisión y organización racional basada en el orden radical y exponiendo con total claridad los condicionamientos físicos o históricos que le permiten agrupar los distintos núcleos en zonas urbanas o rurales. La ciudad queda, por tanto, definida de la siguiente forma:

Las ciudades son poblaciones cuadradas con su muralla y su foso, compuestas de barrios, al modo que las villas; divididas en parroquias y en cada una su templo y, en medio, el mayor, con las viviendas de los eclesiásticos alrededor y sus cuatro casas del común de la ciudad. No puede exceder el número de las familias 1200, fuera de los magistrados de parroquias y ciudad, estudiantes y esclavos públicos. (Anónimo 1976: 84)

La ciudad situada en el centro de cada provincia cumple las funciones de capital provinciana y en ella están los magistrados, los obispos y la catedral. Siguiendo la ordenación jerárquica que plantea, la Corte se situará en la metrópolis central de la península y cumplirá las funciones de capital de la nación. *Sinapia* presenta, a través de las estructuras urbanas, el modelo de comunidad ideal partiendo desde la base social: la familia, y llegando a la instancia más alta del Estado: el príncipe. Esta organización urbana es coherente con la comunidad ideal que pretende alcanzar, basada en la convivencia comunitaria pacífica, en la comunidad de bienes y en la igualdad de sus miembros. En este sentido, constituye un ejemplo de utopía social en el que la organización territorial y la política están estrechamente relacionadas con la finalidad de conseguir una comunidad disciplinada, trabajadora y homogénea, un planteamiento similar al que se encuentra a finales del siglo XIX.

2.3. De la utopía marxista a la ciudad vanguardista. La mecanización del espacio urbano

A partir de la revolución francesa, el mito de la Edad de Oro comienza a desvanecerse. Durante el siglo XVIII se empieza a creer que la humanidad solamente va a poder encontrar la felicidad a través del enriquecimiento, es decir, mediante el progreso basado en la técnica, un hecho que ya se plantea en *Sinapia*. Esta nueva manera de ver la sociedad perfecta tomará forma durante el siglo XIX, momento en el que se observan los primeros pasos hacia la sociedad capitalista, lo que hace que la utopía se impregne de las nuevas formas sociales y que busque el bienestar en lo material. Así, la industria y la técnica deben estar al servicio de la riqueza, de la abundancia y de la justicia para que todos los trabajadores puedan vivir con las mismas comodidades que los burgueses.

El liberalismo y la crudeza capitalista hicieron que los obreros se empobreciesen aún más. Las ciudades se readaptaron a la vez que se empobreció el centro urbano, puesto que era el espacio que ocupaban los obreros por su cercanía a las fábricas. La mayor parte de la clase trabajadora procedía del campo y carecía de una especialización, por lo que su salario era escaso y apenas daba para sobrevivir. Tampoco contaban con protección social en caso de que se especulase con los salarios, se quedasen en el paro o padeciesen una enfermedad que les impidiese trabajar. A esto hay que sumar las condiciones deplorables en las que tenían que trabajar y vivir, lo que provocó no solo el deterioro del centro de la ciudad, sino también una clase trabajadora desmoralizada, empobrecida y donde abundaban la criminalidad, la prostitución y el alcoholismo.

Esta situación lleva a que las élites sociales que estaban obligadas a convivir con la clase trabajadora comiencen a desplazarse hacia las afueras de la ciudad, huyendo del humo asfixiante de las fábricas y evitando el contacto con las clases sociales más bajas y el contagio de enfermedades. Este hecho trae consigo la conformación del suburbio, un espacio reservado para la burguesía y la aristocracia. Su aparición constituye un elemento clave para entender la formación del actual espacio urbano, sobre todo en lo concerniente a los pro-

cesos de gentrificación estudiados por Janoschka (2011) y Sequera (2014) y la formación de periferias. Este nuevo espacio tomará la forma de un retiro idílico cuyas viviendas serán muy semejantes entre sí arquitectónicamente, estarán separadas, evitando el hacinamiento del centro, y se situarán próximas a parques y jardines. Las altas clases sociales buscan espacios abiertos y libres de contaminación, puesto que el centro se ha convertido en un espacio cerrado, asfixiante y peligroso (Mumford 2012: 803-875).

Será precisamente la nueva planificación urbana del suburbio la que se desarrolle en los modelos utópicos de este periodo, destacando su belleza, la ausencia de contaminación y el contacto con la vida rural. De hecho, la ciudad diseñada por Ricardo Mella en *La Nueva Utopía* es muy similar a la de un suburbio, separando la zona de las viviendas de las fábricas y dedicando una parte a zonas verdes de juego para los niños, tal y como se observa en el siguiente fragmento:

En su lugar se han levantado grandes edificios perfectamente alineados, separados por pequeños jardines, donde juegan alegremente los niños de la vecindad. Una parte de la ciudad está dedicada exclusivamente a las viviendas y al otro lado se ven tan solo inmensas fábricas, talleres, granjas de labor en las afueras, grandiosos mercados, conjunto hermoso y grandilocuente de todas aquellas manifestaciones de la actividad humana, del trabajo. (Mella 1890: 4-5)

Mella reflexiona sobre la organización de una sociedad sin clases, ni leyes, ni aparato estatal. El modelo que presenta responde a la utopía anarquista⁵ clásica desarrollada a finales del xix y principios del xx, poseedora de grandes expectativas basadas en la ciencia y el progreso técnico. Defendía una sociedad no capitalista, no individualizadora y libre, por lo que el orden social negaba en sí mismo la necesidad de leyes y Estado, por tanto, la comunidad únicamente va a estar regida por las leyes de la Naturaleza. Presenta una sociedad futura basada en el progreso, la igualdad social y ausente de prácticas capitalistas. El anarquismo devuelve la paz y la armonía a un pequeño pueblo situado a orillas del Cantábrico y reestablece la libertad y la dignidad de sus habitantes al mecanizar y adaptar a los nuevos tiempos una aldea de pescadores. Utiliza este nuevo modelo urbano para condenar la sociedad capitalista conformada tras la Segunda Revolución Industrial remarcando las bases sobre las que debe sustentarse la sociedad futura: la libertad y la igualdad de las que emana una convivencia pacífica e idílica basada en el acuerdo y el pacto entre los hombres.

Tras varios siglos de adaptación, el pequeño pueblo de pescadores se transforma en una moderna ciudad de la mano de la ciencia. La pobreza característica de las zonas urbanas donde viven hacinados los trabajadores y en condiciones de insalubridad deja paso a viviendas construidas de forma similar a las de los nacientes suburbios, lugares reservados para la burguesía y la aristo-

⁵ Junto a la ficción utópica anarquista cabe destacar la obra de Wenceslao Aywals de Izco. En este sentido, se debe tener en cuenta que la obra de Aywals de Izco no se adapta en cuanto a su forma a las convenciones del género. Sin embargo, su contenido entronca tanto con la utopía literaria como con la utopía reformista de carácter político (Calvo 2008: 115).

cracia. Ahora la ciudad se dividirá en dos espacios: uno para las viviendas y otro para las fábricas. Las viviendas se sitúan perfectamente alineadas, presentan la misma morfología y poseen jardines para que los niños puedan jugar en lugar de trabajar, como ocurre en la ciudad capitalista. Los distintivos de la nueva ciudad serán el hierro y la electricidad, como así se refleja en el siguiente fragmento:

El amontonamiento de las viviendas, la lobrete de las habitaciones, el reducido espacio y el acotamiento de las alcobas, el inmundo contubernio del basurero y la cocina, el dormitorio y el comedor; la caprichosa alineación de las calles, todos los restos del sistema antiguo han desaparecido en absoluto de la "Nueva Utopía". En su lugar se han levantado grandes edificios perfectamente alineados, separados por pequeños jardines, donde juegan alegremente los niños de la vecindad. Una parte de la ciudad está dedicada exclusivamente a las viviendas y al otro lado se ven tan solo inmensas fábricas, talleres, granjas de labor en las afueras, grandiosos mercados, conjunto hermoso y grandilocuente de todas aquellas manifestaciones de la actividad humana, del trabajo. (Mella 1890: 4-5)

Todas las viviendas poseen calefacción, limpieza, seguridad y modernos ascensores. Las antiguas cabañas de pescadores de madera se han convertido ahora en edificios modernos de hierro y piedra o ladrillo y se encuentran separadas entre sí por zonas verdes para evitar las aglomeraciones y los hacinamientos de las metrópolis. La ciudad presentada por Mella se dirige hacia el progreso científico y la dominación de la Naturaleza por parte del hombre. La Nueva Utopía encarna el modelo de ciudad moderna electrificada donde la máquina y la ciencia juegan un papel fundamental, características que se retomarán tanto en obras de ciencia ficción (*Mecanópolis* de Miguel de Unamuno, 1913) como en textos vanguardistas (*La ciudad automática* de Julio Camba, 1932).⁶ Asistimos pues al planteamiento de la relación ciencia-ciudad que con el paso del tiempo derivará en la ciencia ficción. Tanto en la obra de Mella como posteriormente en la de Camba se construye la expresión de una época y la cristalización del sueño de Occidente: el progreso llevado a su máximo exponente y entendido como una condición indispensable para lograr la felicidad. En este caso, la felicidad únicamente se hallará a través del movimiento anarquista,⁷ la única utopía de futuro que puede hacerse realidad.

En relación con la modernización y la mecanización de los espacios urbanos, nos encontramos con el modelo de ciudad americana planteada a partir de los años 20, momento en el que el mito de Nueva York crece paulatinamente

⁶ *La ciudad automática* recoge los artículos que Julio Camba publica durante su estancia en Nueva York. En 1917, publica *Un año en el otro mundo*, un libro con las mismas características que *La ciudad automática* y en el que recoge las impresiones que le produce la ciudad de Nueva York durante su primer viaje como corresponsal.

⁷ Durante la primera mitad del siglo xx (hasta 1936) y tras la fundación de la CNT en 1910, la utopía literaria de carácter anarquista va perdiendo peso en favor de la proclama política, abandonando el ámbito estrictamente ficcional para centrarse en la teoría política. A partir de este momento, no se encontrarán prácticamente manifestaciones literarias similares a *La Nueva Utopía* de Ricardo Mella.

convirtiéndose en el modelo de ciudad perfecta en sustitución de París (Alarcón 2015: 11). La ciudad americana es un espacio que acoge a un gran número de inmigrantes y que potencia una imagen de convivencia multicultural que conecta con el espíritu cosmopolita de los escritores vanguardistas. Sin embargo, la realidad es que la acogida de inmigrantes originó un grave problema con la vivienda. Así se reorganizó la ciudad separando los barrios según la procedencia y la clase social de cada habitante. Esto trajo consigo el desarrollo del metro y del tranvía, posibilitando la formación y el asentamiento de las modernas periferias, conformadas por barrios pobres, poblados en su mayoría por inmigrantes que vivían hacinados y en condiciones de insalubridad, tal y como refleja Julio Camba en *La ciudad automática*.⁸

Los escritores percibieron que el modelo de modernidad se había convertido en un producto de consumo, cuyo espacio estaba sometido a las leyes de oferta y demanda. Los vanguardistas son testigos directos de la transformación que adopta la ciudad a través de la competencia por la construcción de rascacielos cada vez más altos e innovadores. El centro de la Gran Ciudad, caracterizado por los rascacielos, los rápidos medios de transporte y los anuncios luminosos, chocaba de lleno con los barrios periféricos. Esta situación lleva a una aparente contradicción; mientras la ciencia, la tecnología y la economía viven un momento de esplendor, las estructuras sociales continúan estancadas y la desigualdad es cada vez más acuciante (Alarcón 2015: 11). La desestructuración aumenta progresivamente lo que lleva a un nuevo sistema urbano y un comportamiento que resulta caótico en el intento de adaptación del escritor visitante, como le sucede a Julio Camba:

¿Qué cosa extraña es esta que me ocurre a mí con Nueva York? Me paso la vida acechando la menor oportunidad para venir aquí, llevo, y en el acto me siento poseído de una indignación terrible contra todo. Nueva York es una ciudad que me irrita, me irrita, naturalmente, muchísimo más todavía. Todas las comparaciones que se me ocurren para definir la clase de atracción que Nueva York ejerce sobre mí pertenecen por entero al género romántico: la vorágine, el abismo, el pecado, las mujeres fatales, las drogas malditas... ¿Será acaso Nueva York una ciudad romántica? (Camba 2015: 23)

Esta controversia urbana hizo que los escritores vanguardistas trabajasen y asentasen nuevos códigos lingüísticos y nuevas formas literarias para representar el espacio urbano. La ciudad evocada responde a una construcción subjetiva realizada sobre un espacio físico. En el caso de Camba, su visión no destaca por la descripción detallada y minuciosa del espacio urbano por el que transita, sino

⁸ Esta perspectiva de Nueva York ha sido tratada por Juan Ramón Jiménez en las minificciones de *Diario de un poeta recién casado* (1917). En el mismo momento en el que Camba publica los artículos recogidos en *La ciudad automática* (1932), se edita *Jacinta la pelirroja* de José Moreno Villa (1929) y García Lorca gesta *Poeta en Nueva York* (1929-1930), dos ejemplos de un gran número de poetas para los que la moderna ciudad influye de manera determinante en su obra. A pesar de que la poesía no es el género literario sobre el que se centra el análisis de este trabajo, resulta de interés tenerlo en cuenta a la hora de trazar el contexto en el que surge la obra de Camba. Para un análisis más extenso de la poesía de este periodo véase el trabajo de Julio Neira (2012).

por la ideología que pretende transmitir a través de la misma, es decir, lo que busca es impactar al lector con los defectos o virtudes de la ciudad moderna. El proceso de construcción de la imagen poética es muy similar al que utilizan los poetas en este periodo, pudiendo definirse siguiendo la conceptualización que Guzmán Simón realiza para la lírica:

... el espacio acaba por asumir una función sintáctica del texto que, de una manera u otra, proyecta en el sujeto poético cierto sentido metonímico. Dicha metonimia posee una función simbólica en la que se aprecia la valoración crítica del autor sobre la ciudad de Nueva York. Esta mirada describe la ciudad a través de la construcción de un espacio simbólico. (Simón 2014: 126)

Esta perspectiva crítico-descriptiva se observa en la presentación de la ciudad de Nueva York como una masa uniforme y mecanizada, frente al barrio periférico de Harlem o la judería de Rivington Street, conformando no solo dos perspectivas de observación con respecto al mismo espacio, sino también destacando la división social existente y la dicotomía centro/periferia tan característica de las ciudades metropolitanas. La imagen arquetípica de Nueva York se corresponde con el centro de la misma, caracterizado por los rascacielos y los anuncios luminosos por los que transita una masa anónima a gran velocidad economizando sus viajes y su tiempo. Sin embargo, la metrópolis neoyorquina tiene otra cara: las periferias que reflejan la crueldad de los espacios urbanos de base capitalista y las desigualdades sociales existentes en las perfectas y modernas ciudades del siglo xx.

A este hecho, se suman los problemas de identidad surgidos de la tecnología y del uso de la máquina a partir de los años 20 que proporcionaban velocidad a la vida diaria y anonimato. La ciudad se presenta como un espacio fragmentario e ilimitado en el que el tiempo tiene un precio y el ciudadano debe moverse constantemente y a mucha velocidad para economizarlo al máximo, lo que lleva a que los autores reflejen en sus novelas la ansiedad y la anonimidad que les produce este nuevo lugar. Es precisamente la relación entre las percepciones y el ambiente lo que genera el caos de sentimientos, alegría y angustia, e imágenes recibidas y le otorga al texto un carácter subjetivo. De esta forma, la ciudad se convierte en un estado de ánimo difícilmente separable del ámbito psicológico, de lo social y de sus inquietudes intelectuales. Los autores sienten el impacto del progreso, de la tecnología y de la máquina, sensaciones que se reflejarán tanto en la forma como en el contenido del texto. Así, rompen definitivamente con el modo de narrar decimonónico e introducen técnicas cinematográficas. La ruptura del orden lógico discursivo puede interpretarse como una representación de la fragmentariedad y de la velocidad que perciben, buscando generar en el receptor un impacto similar al que la ciudad provoca en ellos. Sienten la constante necesidad de asimilar el fragmentarismo, la mecanización y la artificialidad de la moderna ciudad mecanizada en la que destacan la estandarización y la producción en serie (Villanueva 2015: 199-237).

El espíritu cosmopolita de Nueva York enuncia la utopía del futuro donde el hombre se irá convirtiendo progresivamente en una especie de robot y la má-

quina dominará por completo el espacio urbano. Al final de la novela se perciben características propias de la ciencia ficción, un género que comienza a desarrollarse en este periodo y que terminará por sustituir la utopía social durante el franquismo, como puede percibirse en el siguiente fragmento:

La mecánica nos manda. Somos esclavos de las máquinas y no podemos tener gustos contrarios a sus funciones. Y si esto se ve claro en alguna parte, es en Nueva York más que en ninguna otra. Ríanse ustedes de esa especie según la cual todo el mundo tiene aquí siempre mucha prisa. [...] De mí sé decir que yo no tengo jamás prisa ninguna, pero el hecho mecánico se nos impone aquí con tal fuerza, que yo no tomo nunca un tren local en el *Subway* cuando puedo tomar un expreso, así como, pudiendo hablar por teléfono con todo el mundo, no hablo ya directamente con casi nadie. Después de todo, amigo lector, yo soy un hombre moderno. Soy un hombre de mi época, aunque, la verdad, preferiría serlo de cualquier otra... (Camba 2015: 208-209)

2.4. Hacia la ciudad de vacaciones. La reconfirmación del planteamiento urbano utópico

La representación urbana utópica sufre una pausa durante la dictadura franquista. Sin embargo, las reformas sociales y urbanas llevadas a cabo durante la época del desarrollismo impulsan una nueva imagen de la misma a través de la ciudad de vacaciones, que se desarrollará a finales del siglo xx y que alcanzará su máximo esplendor durante los primeros años del siglo xxi. Esta nueva tipología urbana viene condicionada por el consumismo agresivo de los últimos tiempos. El ejemplo más claro lo constituye la imagen que ofrece Escargot de Marina d'Or en la novela *El dorado*. La ciudad de vacaciones es la meta del sueño turístico al que aspira la clase media. Marina d'Or aparece configurada como un *no lugar* (Augé 1993) en el que los turistas se mueven constantemente sin entablar relación entre ellos y siguiendo un mismo patrón de comportamiento. En relación con el *no lugar*, se encuentra *la desaparición de los espacios exteriores* (Ménédez Rubio 2012). Es decir, la vida cotidiana se desarrolla en el interior de los centros comerciales, de los balnearios de agua salada, de los hoteles... Esto produce que el turista únicamente transite el exterior para ir a la playa o para salir de alguna de las instalaciones e introducirse en otra por lo que la famosa Avenida Marina d'Or queda concebida como un mero lugar de tránsito. La desaparición del exterior se hace aún más notable durante el Encuentro Mundial de la Familia a través de los diferentes *malls* de la feria.

El concepto *ciudad de vacaciones* se corresponde con un nuevo espacio urbano relacionado con el ocio caracterizado por el sedentarismo. El turista ahora no va a ser el viajero que se mueve constantemente en busca de nuevas experiencias y aventuras, sino que será un ciudadano más de un espacio urbano. El asentamiento del turismo en un complejo fijo que ofrece todo lo necesario para el disfrute de las vacaciones tiene su antecedente en las periferias de las ciudades metropolitanas en las que se reservaban espacios de ocio y descanso para la población más selecta. Estos espacios se encuentran en relación con el primitivo suburbio estudiado por Mumford (2012: 803-875) en el que existían puntos con-

cretos a los que se acudía con fines terapéuticos como los balnearios, generando el actual prototipo de turista. Para enmarcar conceptualmente la ciudad de vacaciones, se puede aplicar la definición que ofrece Louis Marin sobre Disneylandia:

Así, Disneylandia es una utopía apresada por la ideología en cuanto que es la representación de la relación imaginaria que la clase dominante de la sociedad americana mantiene con sus condiciones reales de existencia y más precisamente con la historia *real* de los Estados Unidos y con el espacio exterior. Es la proyección fantástica de la historia de la nación americana en su doble instauración respecto de lo extraño y respecto del mundo natural, la metáfora desplazada de la representación ideológica. (Marin 1975: 264)

Los espacios turísticos conformados en este periodo son lugares jerarquizados en función de las clases y de los grupos sociales a los que se asocia la construcción de las nuevas edificaciones, puesto que su finalidad es ofrecer un producto al consumidor que sea capaz de adquirir durante un corto periodo de tiempo. La ciudad de vacaciones simboliza precisamente lo que el trabajador no puede tener durante el resto del año. De esta forma, se puede definir como una utopía, a pesar de que se ha materializado, porque el turista proyecta sobre este espacio físico fantasías y anhelos distintos a los habituales y desarrolla dentro de ella un comportamiento diferente al cotidiano. Aunque es un espacio utópico llevado a la práctica, no deja de ser un universo paralelo al habitual, un sueño que se hace realidad durante un corto espacio de tiempo, en definitiva, una especie de Barataria quijotesca.

La ciudad de vacaciones creada en la década de los 50-60 es un componente clave de la sociedad de consumo y un elemento diferenciador entre comunidades y grupos sociales más acomodados. No deja de ser una marca más de las grandes desigualdades sociales, no solo por el determinado poder adquisitivo del turista, sino por la organización de las mismas. La característica de todas ellas es la de diseñarse como un producto de ocio en base al sol y a la playa, elementos naturales que también pueden ser consumidos a través de las diferentes actividades. Al consumir y disfrutar dentro del espacio turístico, el turista se siente alejado de la cotidianidad laboral y goza de una vida y de un espacio urbano que anhela, a la vez que pretende demostrar que posee cierto estatus económico o un determinado gusto cultural (Antón 1998: 20). Esta conceptualización espacial es la observada en la configuración de Marina d'Or a través de Escargot:

El tema es que todos estos elementos [...], todo está articulado por un laberinto de pasillos empedrados que llevan de una pequeña plazoleta a otra y de esta a un nuevo espacio de recreo y descanso con más sillas de plástico. Justo en el centro, de espaldas al mar, junto a una carpa puntiaguda de color naranja y perforado por nuevos surtidores de agua y hasta cataratas chisporroteantes, un macizo rocoso de fibra de vidrio al que no paran de encaramarse los paseantes en busca de una mejor vista y a la caza de esa experiencia exótica con la que tienen previsto pertrechar sus vacaciones. (Cantavella 2008: 18)

La proyección ideológica produce en el visitante una representación de la vida cotidiana, mezclando lo extraño y lo familiar y otorgándole la mayor comodidad, confort y bienestar posibles, sin dejar de lado el consumo. El progreso técnico y científico está muy presente en estos paraísos vacacionales, representados bajo la imagen del orden y de la legalidad, tal y como constantemente defenderá el relaciones públicas de Marina d'Or, debido a que sus instalaciones poseen el mayor balneario de agua marina de Europa. Los efectos ideológicos que el espacio ejerce sobre el habitante se van a descubrir al mismo tiempo que este realiza el itinerario correspondiente para conocer todos y cada uno de los rincones de la ciudad. De esta forma, como lectores, conocemos Marina d'Or a través de Escargot, quien nos describe cómo sobreactúan los turistas, el rol que adquieren voluntariamente y cómo se organizan y distribuyen las relaciones sociales entre ellos dependiendo de su capital económico y del espacio que habiten en la ciudad, regido por el número de estrellas que posee cada hotel. Escargot se convierte en el narrador de todo un ceremonial que va desde los orígenes hasta la actualidad de Marina d'Or. A este respecto, cabe destacar la "objetividad" con la que se presenta, puesto que el protagonista no entra dentro de la dinámica al negarse a imitar estos comportamientos. De ahí que continuamente muestre su inconformismo y su inadaptabilidad a la hora de formar parte del grupo.

Resulta de especial relevancia la entrada del complejo que constituye un límite intermedio entre el espacio utópico y el mundo real. En el momento en el que el turista la atraviesa, efectúa una operación de cambio o sustitución de modas y comportamientos, adoptando el papel que la ciudad le exige, un comportamiento similar al que realiza el náufrago que llega a una isla utópica. La adaptación es la única forma que tiene de participar activamente dentro de ella. La entrada supone la inmersión en Marina d'Or, por tanto, el mundo exterior o real queda neutralizado por el utópico y el turista se olvida durante un tiempo de su vida cotidiana. Ahora no es un trabajador que vive inmerso en la rutina diaria, sino que forma parte del ideal de la clase media. Su única tarea aquí es consumir y disfrutar del ocio y de la tranquilidad del complejo vacacional. Así se refleja en la entrada triunfal que realiza el turista que es capaz de alcanzar el paraíso y gozar de él durante unos días.

En términos generales, Escargot ve a los turistas como una sociedad trivial que necesita realizar rituales de convivencia y de identificación con respecto a otros grupos, conocidos como "Marinemas".⁹ Esta forma de analizar el turismo es la que defiende el antropólogo Nelson H. H. Graburn (Antón 1988: 19) quien sostiene que es una manifestación de la necesidad que tienen los humanos para recrearse y jugar. Por tanto, es el ritual que las sociedades contemporáneas utilizan para ello, de la misma forma que las primitivas se valían de rituales sagrados. La manera en la que cada turista ocupa su tiempo libre le identifica de forma individual con respecto al resto y en su forma de relacionarse con los demás.

⁹ "Desde un punto de vista estructuralista es posible aislar una serie finita de *marinemas*, unidades mínimas de significado que por sí solas podrían explicar el sentido último de la ciudad de vacaciones Marina d'Or así como describir sus pautas de comportamiento" (Cantavella 2008: 70).

La utopía levantina se presenta bajo una organización espacial racional al mostrar una imagen de pureza y neutralidad que esconde la ideología capitalista, basada en el orden social y en las desigualdades que generan las riquezas. El espacio se distribuye conforme al poder adquisitivo de cada turista y se dirige siempre al consumo, tanto de ocio como de otro tipo de productos (cosmética, recuerdos, ropa, complementos...), todo ello sin salir de la ciudad de vacaciones. De esta forma, el espacio simbolizado tiende a la abstracción y homogeneización a través de la imagen, concretamente de la publicidad, por lo que el turista tiende a la confusión entre realidad y ficción. Por este motivo, Escargot no se encuentra cómodo en Marina d'Or y se muestra como un extraño. Ve la ciudad de vacaciones como una creación ficticia que se convierte en una falsa utopía, cuya última finalidad es que el turista consuma sin cesar durante su periodo de vacaciones.

CONCLUSIÓN: HACIA LA UTOPIA DEL SIGLO XXI

El concepto de utopía está intrínsecamente relacionado con el de ciudad. A través de los modelos seleccionados, los autores presentan proyectos urbanos ideales y perfectos que ofrecen a sus habitantes una vida semejante a la del Paraíso bíblico, otro modelo utópico. Así mismo, la ciudad utópica desarrollada en la narrativa española se relaciona no solo con el descubrimiento de América, sino también con los modelos planteados en época clásica que fueron llevados durante la Edad Media y los siglos de Oro a las islas, al tiempo que las convierten en el espacio utópico por excelencia. A partir del siglo XVIII y sobre todo durante el XIX, la isla deja paso al espacio urbano que aparece configurado como un reducto aislado dentro de la geografía del propio país, tal y como se observa en *La Nueva Utopía* de Ricardo Mella.

En la obra de Mella se percibe un cambio fundamental con respecto a las anteriores utopías. Si en Barataria y Sinapia se buscaba la felicidad a través del bienestar económico, la igualdad social y la justicia, tanto en la ciudad de Mella como en la de Camba, la felicidad se halla a través del progreso y de la mecanización, puesto que liberan al trabajador y le proporcionan mayor descanso, confort y facilidad a la hora de desempeñar su trabajo. Debido a la influencia del socialismo, del anarquismo y del comunismo, las utopías sociales desarrolladas hasta 1936 seguirán este camino. Tras el periodo de lapso durante el franquismo en favor de la ciencia ficción, el modelo utópico que se retomará, en clara relación con el desarrollismo y las políticas neoliberales de la Transición, será el de la ciudad de vacaciones entendida como el sueño al que todo trabajador, ahora perteneciente a la clase media, aspira.

La ciudad de vacaciones supone no solo el triunfo del consumismo y de las políticas neoliberales que traen consigo la especulación con el espacio urbano y la transformación de las ciudades costeras para ofertar productos vacacionales, sino también un nuevo modelo que se basa en ofrecer al trabajador los lujos, el confort y el descanso de los que no puede disfrutar en su día a día. Esto trae consigo la formación del turismo de masas y la adopción de un rol para adaptarse a las exigencias, una interpretación reflejada de forma irónica

en *El Dorado*. Ahora, el turismo de masas y la especulación deberán adaptarse a los nuevos modelos urbanos y al nuevo turismo que se pretende fomentar: un turismo sostenible en sintonía con el medio ambiente. Ofrece respeto por la naturaleza y se compromete a no destruir los parques naturales ni a engullir las formas de vida de la comunidad que van a transformar. Este modelo ya aparece enunciado en la obra de Cantavella como una ampliación de Marina d'Or y como la nueva utopía del siglo XXI:

RP: Lovely, simply lovely...aunque déjame que te diga que Marina d'Or Golf es un ejemplo paradigmático de desarrollo turístico sostenible, un montaje absolutamente compatible con el medio ambiente de la zona donde vamos a construir. Ten en cuenta que de los dieciocho millones de metros cuadrados sobre los que se actuará, más de nueve millones serán zonas verdes, no te digo más... y de la otra mitad, todavía dedicaremos otro millón o millón y medio de metros cuadrados a magníficos jardines como el que ya has visto... veo que las cifras te han dejado mudo. (Cantavella 2008: 137)

OBRAS CITADAS

- Alarcón Sierra, Rafael (2015): "Llámalo sueño: Nueva York en la narrativa española", *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, n.º 821, pp. 11-16.
- Antón Clavé, Salvador (1998): "La urbanización turística. De la conquista del viaje a la reestructuración de la ciudad turística", *Documents d'anàlisi geogràfica*, n.º 32, pp. 17-43.
- Anónimo (1976): *Sinapia. Una utopía española del Siglo de las Luces*. Ed. Miguel Avilés Fernández. Madrid, Editora Nacional.
- Augé, Marc (1993): *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa.
- Avilés Fernández, Miguel (1981): "El sueño de Juan Maldonado". En: *Sueños ficticios y lucha ideológica en el Siglo de Oro*. Madrid, Biblioteca de visionarios y heterodoxos, pp. 107-179.
- (1982): "Utopías españolas en la Edad Moderna", *Chronica Nova*, n.º 13, pp. 27-51.
- Calvo Carilla, José Luis (2008): *El sueño sostenible. Estudios sobre la utopía literaria en España*. Madrid, Marcial Pons.
- Camba, Julio (2015): *La ciudad automática*. Ed. José Luis García Martín. Sevilla, Renacimiento.
- Cantavella, Robert Juan (2008): *El Dorado*. Barcelona, Random House Mondadori.
- Cervantes, Miguel de (1996): *Don Quijote de la Mancha*. Madrid, Alba Libros.
- Cro, Stelio (2005): "La utopía de las dos orillas (1453-1793)", *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, n.º 30, pp. 15-268.
- Dubois, Claude (1968): *Problèmes de l'utopie*. París, Lettres Modernes.
- Eliav-Feldon, Miriam (1982): *Realistic Utopias: Ideal Imaginary Societies of the Renaissance, 1516-1630*. Gloucestershire, Clarendon Press.
- Facuse, Marisol (2010). "La utopía y sus figuras en el imaginario social", *Sociológica*, vol. xxv, n.º 72, pp. 201-213.

- Gómez Redondo, Fernando (1982): "Tomás Moro en el ámbito hispánico", *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. ccclxxxv, n.º 7, pp. 214-221.
- Guzmán Simón, Fernando (2014): "Del reconocimiento a la reescritura de Nueva York y la poesía española", *Campo de Agramante: revista de literatura*, n.º 20, pp. 123-136.
- Janoschka, Michel (2011): "Geografías urbanas en la era del neoliberalismo. Una conceptualización de la resistencia local a través de la participación y la ciudadanía urbana", *Investigaciones geográficas. Boletín del Instituto de Geografía*, n.º 76, pp. 118-132.
- Janoschka, Michel; Sequera, Jorge (2014): "Procesos de gentrificación y desplazamiento en América Latina – una perspectiva comparativista". En Juan José Michelini (ed.): *Desafíos metropolitanos. Un diálogo entre Europa y América Latina*. Madrid, Catarata, pp. 82-104.
- Lapouge, Gilles (1975): *Utopie et civilisation*. Génova, Weber.
- López Estrada, Francisco (1981): "Por los caminos medievales hacia la utopía: Libro de los Ejemplos, núm. 6". En: *Aspetti e problema delle Letterature Iberiche. Studi offert a Franco Meregalli*. Roma, Bulzoni, pp. 209-217.
- Mannheim, Karl (1966): "La mentalidad utópica". En: *Ideología y utopía. Introducción a la sociología del conocimiento*. Madrid, Aguilar, pp. 260-341.
- Manuel, Frank E. (1971): *French Utopias. An anthology of ideal societies*. Nueva York, Schocken Books.
- Marin, Louis (1975): "Degeneración utópica: Disneylandia". En: *Utópicas. Juegos de espacios*. Madrid, Siglo XXI, pp. 263-288.
- Martínez García, José Carlos (2006): "Un catálogo de utopías de la Ilustración española", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n.º 14, pp. 257-269.
- Mella, Ricardo (1890): *La Nueva Utopía*, <https://www.ricardomella.org/utopia.html> [última consulta: 12.04.2019].
- Méndez Rubio, Antonio (2012): *La desaparición del exterior. Cultura, crisis y fascismo de baja intensidad*. Zaragoza, Eclipsado.
- Mumford, Lewis (2012): "Suburbios... y más allá". En: *La ciudad en la historia. Sus orígenes, transformaciones y perspectivas*. Logroño, Pepitas de Calabaza, pp. 803-875.
- (2013): *Historia de las utopías*. Logroño, Pepitas de Calabaza.
- Neira, Julio (2012): *La historia poética de Nueva York en la España contemporánea*. Madrid, Cátedra.
- Núñez Lavedeza, Luis (1976): *Utopía y realidad. La ciencia ficción en España*. Madrid, Ediciones del Centro.
- Ortega y Gasset, José (1993): *El tema de nuestro tiempo*. Madrid, Espasa-Calpe.
- Santos, Antonio (2008): *Barataria, la imaginada. El ideal utópico de don Quijote y Sancho*. Navarra, Centro de Estudios Cervantinos y Universidad de Cantabria.
- Sargent, Lyman Tower (2001): "Utopianism and National Identity", *Critical Review of International Social and Political Philosophy*, vol. III, n.º 2-3, pp. 87-106.
- Servier, Jean (1969): *Historia de la utopía*. Venezuela, Monte Ávila Editores.
- Villanueva, Darío (2015): "Poeta en Nueva York desde el expresionismo de 'La aurora'". En: *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca*. Madrid, Cátedra, pp. 199-237.

TRAZAS Y TRIZAS DEL VIAJE: *POSTE RESTANTE*, DE CYNTHIA RIMSKY, MODELO TEXTOVISUAL *TRACES AND SHREDS OF THE TRIP: CYNTHIA RIMSKY'S *POSTE RESTANTE*, TEXTO-VISUAL MODELSHEILA PASTOR
Universidad de Salamanca
sheilap@usal.es

RESUMEN: En 2001 la Editorial Sudamericana publicó *Poste restante*, de la escritora chilena Cynthia Rimsky. Una década después, en 2010 y 2011 respectivamente, aparecerían otras dos versiones preparadas por Sangría Editora y Ediciones Lastarria. La factura textovisual de este relato de viaje, que incorpora mapas, fotografías y recortes recopilados a lo largo del trayecto, favorece que cada edición sea diferente a la anterior. Por ello, comenzaré comparando las tres impresiones chilenas para analizar después la composición miscelánea e intermedial del texto. Finalmente, plantearé una consideración dual del viaje como búsqueda personal y como creación artística, concluyendo que, con su libro, Rimsky nos brinda un claro ejemplo de la obra móvil del artista radicante de nuestro siglo.

PALABRAS CLAVE: *Poste restante*, Cynthia Rimsky, relato de viaje, textovisual, radicante

ABSTRACT: In 2001 Sudamericana published *Poste restante* by Chilean writer Cynthia Rimsky. Ten years later, in 2010 and 2011 respectively, there would appear two other versions prepared by Sangria and Lastarria. This texto-visual travelogue contains maps, photographs and paper clippings whose layout is different in each edition. Therefore, I will begin by compared the three chilean impressions to analyze later the miscellaneous and intermedial composition of the text. Finally, I'll raise a dual consideration of the trip as a personal search and as an artistic creation, concluding that, with his book, Rimsky provides a clear example of the mobile work of the contemporary radicant artist.

* Este artículo se enmarca en un trabajo de investigación cofinanciado por la Junta de Castilla y León, a través de la Consejería de Educación, y el Fondo Social Europeo (Programa Operativo de Castilla y León) y forma parte de los resultados del GIR de Estética y Teoría de las Artes (Universidad de Salamanca, Instituto de Iberoamérica).

KEYWORDS: *Poste restante*, Cynthia Rimsky, Travelogue, Texto-visual, Radicant



INTRODUCCIÓN: LAS ARTES VISUALES Y EL VIAJE

En 2010 se celebraron en Madrid las XV Jornadas Internacionales de Historia de Arte, de las que derivó el volumen colectivo *El arte y el viaje* (Cabañas Bravo, López Yarto Elizalde y Rincón García 2011). Los trabajos compilados, y en especial los que se reúnen en la primera parte bajo el pórtico “El viaje del artista: de la formación al arraigo”, subrayan el nexo histórico que, desde el siglo XVI, ha forjado una relación de interdependencia entre el viaje y las artes visuales. Así, desde el renacimiento italiano representado por Federico Zuccero, pasando por el barroco flamenco de Rubens o el neoclasicismo de la Academia de San Fernando hasta llegar a las experimentaciones vanguardistas de Dalí o Miró, se constata la red de relaciones e influencias tejidas al amparo de la circulación de los artistas.

Pero dicha vinculación también se materializa en el seno mismo del arte verbal. Serán los viajeros románticos los que popularizarán la incorporación de dibujos o litografías en sus libros de viaje, aunque en siglos precedentes los grabados ya habían adornado reediciones de algunas crónicas de Indias.² Probablemente el caso más emblemático sea el del *Viaje a Italia* de Goethe, publicado en 1816 aunque el periplo se realizase entre 1786 y 1788. Es sabido que el escritor alemán, dibujante incansable, perfeccionó su técnica en Italia y produjo durante esos años abundantes estampas de viaje. Habrá que esperar, no obstante, hasta 1885 para que Gallimard integre una selección junto al texto en una edición aparecida en Berlín. Por el contrario, *De Paris à Cadix: impressions de voyage*, la obra en la que Alejandro Dumas refiere su visita a Andalucía, exhibe numerosos grabados desde que se diese a conocer en una imprenta parisina en 1847.³ Veinte años más tarde, en 1867, se publicará en España el *Viaje a Italia* de Leandro Fernández de Moratín con tres dibujos del autor, aunque hay que puntualizar que el libro fue escrito décadas antes, en el paso del siglo XVIII al XIX.

La colocación de mapas o imágenes ha sido siempre un efectivo recurso de los viajeros para ensanchar la lectura y los imaginarios espaciales. Los dibujos o grabados serán durante muchos siglos el único acompañamiento posible del relato de viaje hasta la invención del daguerrotipo y la cámara fotográfica, hito que altera el desarrollo del género tal y como explica Pilar Rubio:

A partir de ese momento la fotografía asume el poder de legitimar con su verdad técnica aquello que se constituía en la crónica del viajero y se abre con ello

² Un ejemplo es la *Historia de la Nueva-España escrita por su esclarecido conquistador Hernán Cortés*, impresa en México en 1770 en la Imprenta del Superior Gobierno, del Br. D. Joseph Antonio de Hogal. Se puede acceder al original en la Biblioteca Digital Hispánica: <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000012786>>.

³ Puede consultarse una copia digital en la Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico: <<http://bvpb.mcu.es/viajes/es/consulta/registro.do?control=MROM20100001172>>.

la posibilidad de anular o no una de las exigencias básicas del relato escrito: su servidumbre documental. (Rubio 2006: 246)

En el contexto hispánico, a partir de la segunda mitad del siglo xx asistimos a una proliferación de libros que incorporan la fotografía como un elemento constitutivo. La primera versión de *Viaje a la Alcarria* de Camilo José Cela, que vio la luz en la *Revista de Occidente* en 1948, contenía este tipo de imágenes al igual que la primera edición de *Campos de Níjar* (1960), de Juan Goytisolo (Carrión 2009: 45).

Ante el panorama sucintamente expuesto, *Poste restante*, publicado por primera vez en 2001, se constituye como un texto bisagra entre la tradición del relato de viaje intermedial del siglo xx y la del siglo xxi. Una tradición que parte del hallazgo poético del “libro simultáneo” de Blaise Cendrars, materializada en ese ejemplar paradigmático que es *La prosa del Transiberiano* (1913) y que, con las ilustraciones de Sonia Delaunay, pone en juego una doble simultaneidad: la de la imagen y la palabra, por un lado; y la de los tiempos y los espacios mediante la ruptura de la linealidad y la cronología del relato de viajes clásico, por otro.⁴ Su estela vanguardista orienta los dos primeros poemarios de Oliverio Girondo, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) y *Calcomanías* (1925), que se originan y giran en torno a la noción de desplazamiento y muestran una visión moderna de la ciudad, definida a partir de este momento desde la fragmentación y la velocidad. Décadas más tarde el dietario de Julio Cortázar y Carol Dunlop *Los astronautas de la cosmopista. Un viaje atemporal París-Marsella* (1983) supone un avance más en la evolución del género, prolongada por las obras errantes de W.G. Sebald hasta cerrar el círculo con la publicación de *Austerlitz* en 2001.

Ya en nuestro siglo, la constante textovisual a lo largo de estas casi dos décadas marca una pauta estética para el devenir de un género en permanente renovación. Jorge Carrión señalaba en 2009 “la incorporación de lo audiovisual y de las nuevas tecnologías” (2009: 169) como la segunda vía para superar las características del género, en las conclusiones de su libro sobre el viaje en la obra de Juan Goytisolo y el recién mencionado Sebald. El mismo Carrión, en su reafirmación continua de una teoría y práctica del desplazamiento, ha ensayado algunas alternativas para afrontar dicha integración, como podrían ser la asunción de la interfaz de Google al narrar la búsqueda de la identidad familiar en *Crónica de viaje* (2014), la inclusión de fotografías propias en *Librerías* (2013) y *Barcelona. Libro de los pasajes* (2017) y, finalmente, su participación en la reciente edición de la antología *Viajes dibujados*, en cuyo prólogo traza otra posible historia de la alianza de palabra e imagen bajo el signo del viaje recordando que “en realidad, lo natural, desde el principio, fue su conversación” (2018: 9). Ampliando el foco, fácilmente se incorporan nuevos títulos desde una y otra orilla del Atlántico. Títulos como *Cuaderno alemán*, de María Negroni (2015); *Hermano de hielo*, de Alicia Kopf (2016); o *En la ciudad líquida*, de Marta Rebón (2017), ilustran una propuesta transversal en la que el acto de viajar trasciende el mero desplazamiento integrándose como parte de un proyecto artístico.

⁴ Para profundizar en el estudio del “libro simultáneo” de Cendrars y Delaunay véase el trabajo de María Ángeles Hermosilla Álvarez (2017).

La publicación del primer libro de Cynthia Rimsky, además, se sitúa en un contexto que no es ajeno a las poéticas contemporáneas del tránsito. Una serie de obras de la literatura chilena del siglo XXI surgen de una ruta real y manifiestan conexiones evidentes con algunas de las tendencias más sugerentes de la última narrativa en español. Textos como *Material rodante*, de Gonzalo Maier (2015); *Cuaderno esclavo*, de Rodrigo Olavarría (2017); *Quebrada. Las cordilleras en andas*, de Guadalupe Santa Cruz (2006) o *Tour (revisado)*, de Fernando Pérez Villalón (2018) –estos dos últimos también ejemplares textovisuales– atestiguan desde su heterogeneidad la deriva de un género caracterizado precisamente por la hibridez y el polimorfismo, pero muestran también espacios de confluencia: en la correlación entre las poéticas del tránsito y los discursos del presente, así como en las formas que el viaje adopta en su configuración como expresión artística, con especial predilección por el fragmento. Sobre el último de los títulos citados, en el postfacio de la edición revisada, de 2018, escribe Ana María Risco:

Billetes sobrantes, planos de calles, tarjetas y documentos, cartas de restaurantes y un largo etcétera compuesto por todo lo que puede quedar en el bolsillo de quien se mueve por los carriles del turismo, conforman un panorama de restos y tesoros, un paisaje fotográfico en miniatura, quieto, conocido y apropiado, donde el viaje mismo ya no está. (Risco 2018: s.p.)

Poste restante se revela como un perfecto ejemplo del uso de la imagen para abrir un itinerario alternativo en el texto viajero; explorarlo es el principal objetivo que impulsa este trabajo. Para lograrlo, me ocuparé en primer lugar de la revisión comparada de las tres ediciones chilenas. Después, me interesaré por su naturaleza textovisual. Por último, y en virtud de lo anterior, exploraré las limitaciones o posibilidades que brinda el viaje según se encare como proceso introspectivo o como indagación creativa. Se ofrecerá, así, un estudio de *Poste restante* como obra literaria que, desde su proceso de elaboración y a través de los distintos trabajos de edición, se muestra como un modelo para armar que hace del viaje la encrucijada en que identidad y memoria, relato ficcional y factual, o escritura e imagen confluyen.

1. *POSTE RESTANTE*, MODELO PARA ARMAR

En un tiempo Morelli había pensado un libro que se quedó en notas sueltas. (Cortázar 2007: 522)

El título de este apartado remite a la tercera novela de Julio Cortázar, publicada en 1968 e imaginada como un juego o experimento literario basado en diferentes técnicas de montaje: *62/ modelo para armar*. Es comúnmente conocido su origen, arraigado en algún momento impredecible de la impredecible lectura de *Rayuela*, novela de 1963, la obra que habría de disputarse con los cuentos de Cortázar el prestigio de su legado literario. Entre los 98 capítulos prescindibles que conforman la tercera parte de este libro, uno lo trascendería. Uno que comienza así: "En un tiempo Morelli había pensado un libro que se quedó en notas sueltas" (2007: 522). Y me detengo aquí porque es precisamente esta idea la que

me sirve para introducir la lectura de *Poste restante*: la visión de un ejemplar que queda en apuntes dispersos, de cuya combinación, como sucede con las conexiones neuronales, puede derivar un número astronómico de variaciones. Esto, quizá, aproxima la ópera prima de Rimsky a las creaciones más heterodoxas del escritor argentino, entre las que me gustaría destacar dos que precisamente coinciden en una idea, vaga o elaborada, del viaje y cuyo armazón no depende solo de las palabras, sino que integran, como *Poste restante*, también la imagen.

Me refiero a *La vuelta al día en ochenta mundos* y a *Los astronautas de la cosmopista. Un viaje atemporal París-Marsella*. De esta segunda, escrita al alimón con Carol Dunlop, sobresale la concepción de un texto construido sobre un itinerario y del afán por completarlo con fotografías tomadas por las mismas manos que escriben. De la primera, la proyección del libro almanaque o libro collage y, sobre todo, la práctica cronística del cronopio, ingredientes todos que arman el modelo de *Poste restante*, irreplicable en cada caso:

Desde luego el cronopio viajero visitará el país y un día, cuando regrese al suyo, escribirá las memorias de su viaje en papelitos de diferentes colores y las distribuirá en la esquina de su casa para que todos puedan leerlas [...] y el cronopio desde la esquina de su casa verá diversos y agradables colores que se van dispersando en todas direcciones llevándose las memorias de su viaje. (Cortázar 2010: 206)

La escritora chilena Cynthia Rimsky inauguró su trayectoria literaria en 2001 con la publicación de *Poste restante*.⁵ Se trata, en pocas palabras, de la narración de la travesía que la protagonista emprende por el este de Europa y el norte de África, tras encontrar casualmente en el mercado persa de Santiago un álbum familiar con una inscripción en la primera página en la que pudo leer su apellido, terminado, eso sí, en i latina:

Al momento de encontrar el álbum de fotografías en el mercado persa había planificado un viaje a Ucrania. Como su interés no era encontrar parientes o el nombre en una tumba, decidió que buscar el origen de las fotografías podía ser un destino tan real como el otro. (Rimsky 2011: 14)

De aquella primera edición se hizo cargo Sudamericana. Una década después, en 2010 y 2011 respectivamente, aparecerían otras dos versiones: la primera preparada por Sangría Editora y la segunda, por Ediciones Lastarria. Esta información sobre las sucesivas impresiones del texto, esas memorias del viaje que se van dispersando como el relato del cronopio en libros con portadas de diferentes colores, carecería de importancia si no fuera porque cada una de ellas introduce cambios respecto a la anterior. Además, en 2016 volvió a ser preparado para una nueva publicación, en esta ocasión en Argentina de la mano de la editorial Entropía.

Desde su inicio, la obra asume unas convenciones genéricas fácilmente reconocibles: la relación se escribe tras la experiencia de un viaje real y existe una

⁵ Desde entonces, ha publicado los libros *La novela de otro* (2004), *Los perplejos* (2009), *Ramal* (2011), *El futuro es un lugar extraño* (2016) y *Fui* (2016).

triple identificación entre autora, narradora y viajera. A pesar de que sea denominada con sintagmas como “la turista”, “la chilena” o “la periodista”, y más allá de atribuciones autobiográficas, el nombre Cynthia Rimsky se lee, por ejemplo, en las reproducciones de las cartas que fue recibiendo –no recogiendo– durante su marcha. Sin embargo, el relato presenta además algunas características que intensifican una condición híbrida y fronteriza, como son la alternancia de la tercera persona y diario en primera o la incorporación de materiales gráficos recopilados a lo largo del trayecto. Se trata de una serie de documentos escaneados entre los que se cuentan fotografías, mapas, croquis, recortes de prensa y diversos útiles del viaje: pasaporte, guías, libretas y agendas. Son precisamente estos componentes los que marcan la pauta de divergencia entre las tres versiones chilenas: en cada nueva edición se añaden entradas del diario, algunos cuentos, se incorporan imágenes o se ofrecen bajo nuevas perspectivas, e incluso se altera su disposición.

¿Cuáles son las razones que justifican la constante revisión de un texto literario de tan corta vida? Para responder esta relevante cuestión, hay que atender en primer lugar a los motivos de índole editorial. Sin ser posible averiguar la magnitud de la impresión inicial, sí es dable saber, gracias a un estudio sobre la edición independiente en Chile publicado en 2016 y relativo al periodo 2009-2014, que la tirada media de una publicación fue de 444 ejemplares, siendo de 300 la más común (Fuentes, Ferretti, Castro y Ortega 2016: 31). Entre las editoriales encuestadas se encuentran, claro está, Sangría y Lastarria.⁶ Además, se pueden ofrecer algunos datos cualitativos. La segunda edición, la de 2010, supuso una revisión y ampliación del texto: se incorporan cinco relatos, se añaden días al diario y aumenta considerablemente el corpus visual al aportar la editorial Sangría nueve imágenes inéditas.⁷ Además, como reclamo editorial se ofrece un estudio preliminar, a cargo de la investigadora Chiara Bolognese y un postfacio firmado por Ricardo Loebell. En cuanto a la tercera, su principal innovación fue incluir dos nuevas fotografías del álbum original –una interior y una de la contraportada– así como un par de páginas fotocopiadas de la primera edición que muestran instantáneas extraviadas tras esa publicación inicial.⁸ Las imágenes que se repiten, no obstante, fueron editadas por Andrea Goic, a la sazón responsable de diseñar la colección en que se ubicó el libro dentro de la editorial Lastarria.⁹ El montaje y el diseño coexisten así junto a la palabra escrita.

⁶ Lamentablemente no he logrado consultar para este trabajo la edición argentina de la obra, aunque sí puedo señalar que en su reseña para la *Revista Transas*, de la Universidad Nacional de San Martín, Jessica Sessarego celebraba la publicación en Entropía ante la dificultad para acceder al texto chileno. Aun así, en las librerías de Santiago sí es posible todavía encontrar ejemplares de la edición de Lastarria.

⁷ Se trata de los relatos titulados “Los viajeros del tiempo”, “Convivencia”, “Irreal”, “Plato típico” y “La casa”. Por lo que respecta a las imágenes, corresponden al álbum del mercado persa, a una huella dactilar de la viajera, a un par de cartas remitidas a Rimsky, a un cuaderno con el nombre “Ulanov” escrito, a una página de la guía *Lonely Planet*, a otro par de páginas del cuaderno y la agenda de la viajera y a un croquis de la calle donde reside en Santiago.

⁸ También se cambia la huella dactilar que en la edición de 2010 se ubicaba en las páginas iniciales por una fotocopia de la portada del pasaporte chileno.

⁹ A su vez, la artista Andrea Goic ha contado con la colaboración de la Cynthia Rimsky en proyec-

En segundo lugar, revisar la trayectoria de la recepción habrá de contribuir a dar respuesta al gran interrogante. En este sentido, se puede observar una atención muy temprana por parte de la crítica, fundamentalmente desde la academia chilena. Así, se cuentan al menos tres artículos derivados de la primera vida de *Poste restante*: uno firmado por Gilda Waldman M. en 2004, otro de 2006 a cargo de Rodrigo Cánovas y un último en 2008 escrito a cuatro manos por Cánovas y Jorge Scherman Filer. Posteriormente, tras las ediciones consecutivas de 2010 y 2011, el goteo de trabajos se ha mantenido constante, sin contar con las numerosas reseñas aparecidas en prensa y blogs. Todo ello confirma el interés por una obra ampliamente analizada desde la identidad, la alteridad, la memoria, el desarraigo (Alicívar Bellolio 2014) o la caminata y la errancia (Oliver 2018) y presentada a menudo como novela aunque su adscripción genérica, como se verá más adelante, no sea tan sencilla como pueda parecer a priori.

Por último, las sucesivas ediciones responden también a una voluntad autorial. Tal afirmación se justifica, por un lado, con la constatación de que la propia Rimsky ha intervenido en las continuas reimpresiones¹⁰ y, por otro, porque así lo ha dejado escrito. En un breve artículo titulado “¿Hay un afuera en la escritura?”, publicado en el número 7 de la revista *Escritural* en diciembre de 2014, reflexiona acerca del contenido gráfico en su literatura:

Nunca me propuse usar fotografías o imágenes escaneadas. No había leído aún a Sebald o a Berger, pero a unas seis cuadras del “cité” donde en Santiago quedaba el taller de una amiga, Sybil Brintrup, artista visual que hace poesía desde la plástica. Varias veces la sorprendí recortando palabras, incluso letras; las colgaba de un cordel y las quedaba mirando. Días después me encontraba con las había cambiado de lugar dentro del taller y las quedaba mirando. Otras veces las descolgaba para clavar otras. Hasta que le pregunté con qué propósito lo hacía y me contestó que las palabras eran objetos. ¿Objetos? le pregunté. Sí, objetos, como la mesa, la silla, las palabras tienen peso, un sonido, un color, forma, profundidad, memoria. No lo podía creer: la palabra, ¿un objeto? (Rimsky 2014)

Siguiendo esta idea, se comprende la inestable disposición de los elementos que conforman el volumen, sean estos textuales o visuales, como si se tratase de las palabras que una artista cuelga y descuelga de su cordel, de objetos que en un mercadillo encuentran cada día un ordenamiento diferente, o de unas memorias de viaje cuyo relato se despliega en papeles de colores diversos.

Para empezar, la primera página propone un “Itinerario” que, a modo de índice, marca las escalas que la viajera hace a lo largo de su trayecto.¹¹ Así, los trece destinos se ligan a la página en que arranca su protagonismo; por este orden: Santiago, Londres, Israel, Egipto, Chipre, Rodas, Turquía, Ucrania, Praga,

tos propios como por ejemplo *Maruri Tour*, de 2013.

¹⁰ Así lo asegura la editorial Sangría en el post de Facebook en el que anuncian la publicación, fechado el 23 de octubre de 2010: <<https://es-la.facebook.com/notes/ojo-literario/poste-restante-de-cynthia-rimsky-sangria-editora/495475970766/>>.

¹¹ Sigo ahora, como en el resto de las citas textuales, la edición de Lastarria de 2011.

Polonia, Austria, Eslovenia y, de nuevo, Santiago. Sin embargo, al contrario de lo que cabría imaginar, estos nombres propios no vuelven a aparecer a lo largo del libro para dividirlo en diferentes capítulos. Dicho de otro modo, *Poste restante* sigue el orden espacial antes descrito, pero no es esa su pauta de organización estructural. En su lugar, se suceden 115 secciones textuales que intercalan un total de 30 elementos gráficos, fundamentalmente, fotocopias de mapas, libretas, cuadernos, recortes de prensa, sobres de cartas y fotografías antiguas.

Por lo que respecta al conjunto escritural, se distinguen tres series recurrentes que se van alternando con diversos relatos logrando diferentes combinaciones en función de la edición que se consulte. La primera es "álbum de familia"; escrito en tercera persona, rememora episodios de la historia familiar de la viajera y ahonda en la experiencia migratoria de sus abuelos y bisabuelos. También recoge todos los pasos –o balanceos– que emprende para acercarse a las huellas de sus antepasados en Europa, así como las descripciones ecfrásticas del álbum de fotos que la lleva hasta allí. La segunda de las series está conformada por las entradas del diario de viaje que la protagonista mantiene, esta vez en primera persona, a lo largo de los ocho meses que pasa fuera. Finalmente, se reconoce un grupo más heterogéneo, integrado por ocho cartas recibidas o enviadas en ese tiempo: seis procedentes de cuatro amigos, su madre, y una pariente ucraniana –la cuñada de su abuelo–; y dos remitidas a su padre y al periódico *Nueva República*, respectivamente. En cuanto a los relatos intercalados, abundan las descripciones, a veces costumbristas, como la de los ires y venires de los inmigrantes en las estaciones de metro londinenses o las del proceso de cocción de la carne de cordero en las espadas de hierro de los locales de Tel Aviv; son escenas o estampas que la narradora va reuniendo en su recorrido y en cuya narración se introduce como personaje.

Cuando ha sido preguntada al respecto, Cynthia Rimsky ha afirmado partir de una noción de la forma para la creación de cada uno de sus libros (Gutiérrez 2017). Y por lo que atañe concretamente al primero de su bibliografía, esa forma está en deuda con la movilidad entendida en dos sentidos: de un lado, la del viaje mismo y, de otro, la de los objetos que se van recolectando en el camino tras su plasmación en papel. Del equilibrio entre pérdidas y hallazgos surge *Poste restante*. Como la propia Rimsky confiesa: "No hubiese escrito ninguna novela de no haberme perdido tanto geográficamente como escrituralmente. No puedo planificarlas a priori, no tengo la capacidad de ver el bosque, voy de árbol en árbol" (León 2016). De árbol en árbol, de papelito de color a papelito de otro color.

2. COLECCIÓN VIAJERA: EL ÁLBUM Y EL DIETARIO

La historia de la fotografía tiene mucho de álbum íntimo. (Ansón 2000: 91)

Poste restante arranca con una consideración acerca de la memoria familiar y la dificultad de remontarla a través de las décadas y la historia:

Las familias cuyo pasado se remonta a la historia de Chile, encuentran objetos que siendo desconocidos están impresos en su memoria, que es también la

memoria del país. Para los emigrantes la historia es una línea trunca y el recorrido por dicho mercado tiene más relación con la imaginación que con la memoria. (Rimsky 2011: 13)

Los objetos de los que habla la narradora, que en estos párrafos inaugurales aún no es viajera, se hallan desordenadamente expuestos en un mercado persa de Santiago, el de la calle José Arrieta, casi a las afueras de la ciudad. Allí, un domingo de octubre de 1998, encuentra un hilo de Ariadna que, quizá, podría hacer saltar a su propia familia, de origen judío y llegada a América entre 1906 y 1918, a la orilla de aquellas con un pasado habitable; un álbum que podría dar sentido y unión a las piezas del puzle que, hasta entonces, era el archivo de sus padres y abuelos. Es en ese momento cuando la, ahora sí, viajera, decide emplear el objeto recién encontrado como guía y poner rumbo a Ucrania para rellenar los silencios de su pasado: más que la fotografía, es en este caso la inscripción verbal del álbum –“Plitvice in Jerzersko/ Rimski Vrelec/ Bled”– la que causa el *punctum*, el pinchazo barthesiano.¹²

El álbum familiar, según Susan Sontag, sirve para elaborar una “crónica-retrato” de cada familia, es “un estuche de imágenes portátiles que rinde testimonio de la firmeza de sus lazos” (2006: 23). En *Poste restante*, a pesar de que ese estuche es el desencadenante del desplazamiento y la escritura, no llegamos a ver su contenido. Las éfrasis a través de las que el lector accede al contenido de las instantáneas describen escenas familiares cotidianas, en exteriores, en movimiento e incluso con la presencia de animales:

Un perro camina por un sendero montañoso seguido en forma decidida por una mujer con un chaleco tirolés y una cartera en forma de sobre. Detrás de ella vienen tres burros arreados por dos lugareños, un hombre y un niño, a caballo. (2011: 173. Cursiva en el original.)

Según la historia del álbum familiar expuesta por Rebeca Pardo (2006), este tipo de tomas familiares no habrían podido ser capturadas hasta mediados del xx, casi un siglo más tarde del surgimiento de la fotografía familiar y varias décadas después de que los parientes de Rimsky dejaran Europa. De tener la narradora alguna relación con las escenas que va describiendo bajo el epígrafe “álbum de familia”, sería muy lejana. Así lo confirma una eslovena en las montañas de Capadocia al leer la fecha 1940 en el reverso de una de las estampas y descifrar las inscripciones de su contraportada: “La eslovena reconoce su país. Plitvice significa vacaciones. Bled corresponde a un balneario a las orillas de un lago. Jerzersko, a un pueblo fronterizo en los faldeos de los Alpes” (Rimsky 2011: 112). Y “hay algo más”, añade la desconocida: “Rimski significa baño romano, por lo que Rimski Vrelec –posa su mano en el brazo de la chilena– es un lugar de baños termales” (112).

¹² Roland Barthes desarrolla en *La cámara lúcida* todas sus reflexiones acerca de la fotografía y, entre estas, la ya famosa distinción entre *studium* y *punctum*. Intentando esclarecer la naturaleza de la atracción que una instantánea despierta en nosotros, concluye que se puede distinguir entre un mero “interés general”, que designará con la voz latina *studium* y una conmoción profunda, el pinchazo o *punctum* (1990: 63-65).

Finalmente, en ese pueblo en la falda de los Alpes, "la turista encontrada en el mercado de Arrieta por un álbum, con su apellido mal escrito en la primera página" (176) se entrevista con una mujer que sí puede completar su puzle familiar con una de las piezas del álbum: "Es la fotografía de la primera casa que construyeron sus abuelos y que estuvo todos estos años extraviada en Chile. Saco la fotografía del marco de papel. Su biografía está completa. La mía..." (178).

¿Por qué, entonces, la viajera persiste en su empeño por ofrecer, aunque sea, una versión del contenido de esa colección fotográfica? Y, más aún, ¿por qué prefiere trasladar las imágenes a letras antes que mostrar una copia carente de aura? De acuerdo con Gilda Waldman M., "Las fotografías del álbum que ninguna relación tienen con la biografía de la autora-narradora, 'otra historia', rompen con un pasado detenido y congelado, abriéndose a múltiples 'historias de lo posible'" (2004: 224). Mientras que los retratos son la prueba irrefutable de un pasado ajeno, las palabras crean escenas cotidianas que, aisladas de su referente, pueden pertenecer a cualquier familia, a cualquier historia. Como leemos en *Poste restante*:

Entrever lo que ocultan las puertas es la razón que anima al viajero a caminar por las ciudades. Una mezcla de reserva y respeto impide prolongar la observación el tiempo necesario, hambrientos de imágenes fugaces se hace necesario completarlas con la imaginación. (Rimsky 2011: 27)

La viajera, evitando un gesto tan sencillo como el de la desconocida eslovena –despegar una foto, constatar la fecha en su revés–, parece hacerse cargo de la única certeza: su álbum guía no la conducirá a ningún destino familiar. Por eso prescinde de mostrar unas fotos que no dan cuenta de su pasado, porque las personas y los escenarios que en ellas figuran no remiten a los referentes de su genealogía. Pero la historia que se cuenta a partir de esas imágenes eludidas sí insta una opción de pasado válida.

Por el contrario, si nos interesamos ahora por las imágenes que sí están presentes en el texto se comprueba que, mientras que la mayoría de las entradas del diario, las cartas, las éfrasis y el grueso de relatos intercalados dan cuenta de las vidas de los otros –de las personas que conoce en la ruta, de sus amigos y familiares en Chile o de la misteriosa familia judía del álbum–, gran parte del peso del periplo de la narradora recae sobre los elementos visuales: los mapas rememoran el camino; los sobres de las cartas, la indagación en el pasado que se va construyendo en el intercambio de misivas; los recortes manuscritos, la incesante e infructuosa búsqueda. Recordemos que, en su mayoría, no se trata tanto de fotografías como de imágenes escaneadas. No son, por tanto, el vestigio de unas ruinas como pensara Susan Sontag. Prueba de ello es que se pueden seguir mostrando desde diferentes ángulos en cada nueva edición y que en la última, de hecho, la portadilla indica deliberadamente que han sido editadas por Andrea Goic. Hay que matizar, por tanto, las palabras de los críticos para los que, como expresa Jennifer Acosta Díaz, estos objetos "adquieren un orden bajo un intento de apropiación del coleccionista" (2015: 5), porque dicho orden es voluntariamente transitorio. La colección en Rimsky es equiparable a la que Walter Benjamin define y practica en *Libro de los pasajes*: provisional, inacabada.

Benjamin confía el hallazgo filosófico al ordenamiento aleatorio de la colección, cuyos objetos son descontextualizados (Rabinovich 2007: 252). En *Poste restante*, la Instalación de “afán coleccionista” (Cánovas y Scherman Filer 2008: 30) adquiere su completo sentido en la obstinada refundición. Y ese sentido no es otro que culminar una inversión de papeles o subversión genérica: lo que esperaríamos que fuera mostrado –el álbum de fotos– es descrito; lo que esperaríamos leer –el periplo–, es mostrado en una construcción paralela al texto, próxima al álbum ilustrado.¹³

El libro presenta, como observa Geneviève Champeau al analizar las relaciones viajeras en los que convergen escritos e imagen, una “hibridez semiótica que corre paralela a la hibridez pragmática constitutiva del género del relato de viaje” (2011: 293). En efecto, la definición genérica de este y otros relatos de viaje es tan problemática como plástica es su forma. Como avanzaba unas páginas atrás, lejos de reconocerse bajo el membrete de “novela”, se ubica más bien en el siempre escurridizo terreno de la marginalia, de los híbridos genéricos, de la mirada oblicua que, como tan acertadamente ilustra Esperanza López Parada, exhiben los textos con “una fuerte voluntad de descolocarse, de cultivar y ocupar las fronteras, cuestionando las viejas categorías retóricas” (1999: 11). Una fórmula útil para abandonar la ambigüedad o determinación que emana del mero señalamiento de la condición mixta o fronteriza de este tipo de relato es poner de manifiesto una tendencia observada en las últimas décadas, cuando el viaje toma diversas derivas genéricas a la hora de ser escrito. Haciendo gala del movimiento pendular que Ottmar Ette describe para las escrituras errantes o sin residencia fija (2008: 353), *Poste restante* oscila entre identidad y memoria, relato ficcional y factual, escritura e imagen. Y adopta la forma de un dietario, desbordando la esclavitud temporal que ostentan los fragmentos diarísticos en su combinación con cuentos, cartas, écfrasis y, por supuesto, con el corpus visual ya detallado.¹⁴ Impuro y fragmentario en su forma y ambiguo y escéptico en su contenido, el dietario así definido por Francisca Noguero (2009) culmina en esta obra su proceso de hibridación como ya es habitual en la literatura del siglo XXI: mediante “la remediación del texto, convertido en espacio visual capaz de recibir sin problemas imágenes” (Almarcegui y Mora 2019: 21).

El recurso, no obstante, no reviste ninguna novedad si tenemos en cuenta ejemplos como los citados en la introducción, que desde mediados del siglo pasado han puesto en práctica estos ejercicios de hibridación o intermedialidad interna (Gil 2012). La innovación, entonces, no reside tanto en la combinación de imagen y texto como en la profunda renovación de la relación simbiótica que se gesta entre ambos medios: “Si bien en los libros de viajes españoles de los

¹³ El álbum ilustrado, libro-álbum o, simplemente, álbum es “una narración de imágenes secuenciales fijas e impresas afianzada en la estructura del libro, cuya unidad es la página, la ilustración es primordial y el texto puede ser subyacente” (Bosch Andreu 2015: 7).

¹⁴ El dietario asume e integra esas otras formas de discurso. En lugar de mantener la distinción entre libro de viaje y dietario (Burguete Pérez 2009: 44-46) postulo que en *Poste restante* son la misma cosa. En el libro de Rimsky la forma se combina con el dietario, del mismo modo que en otros casos tiende hacia la crónica –en *Mis dos mundos*, de Sergio Chejfec, por ejemplo– o hacia el ensayo –como en *Barcelona. Libro de los pasajes*, de Jorge Carrión.

años sesenta las fotos ilustraban el relato y atestiguaban su veracidad, los vínculos que unen texto y relato se han vuelto ahora más complejos" (Champeau 2011: 301). Parece claro, a la luz de todo lo expuesto, que en el caso de *Poste restante* las imágenes van más allá de mera ilustración o aclaración del itinerario. La creación literaria, además, no solo admite la inserción de imágenes, sino que también juega con un género típicamente visual como es el álbum. El dietario se acerca, de este modo, al "libro pangeico", casi exposición, del que habla Vicente Luis Mora (2012: pos. 1439 de 3947) y, también, al "(falso) libro lustrado" definido por Teresa Gómez Trueba y Carmen Morán Rodríguez (2018: 277-280) a partir de su vocación experimental y la voluntad artística del escritor en quien reside la autoría única de la obra.

3. EL VIAJE RADICANTE

No fijar la imagen, sino insertarla siempre en una cadena: así se podría resumir la estética radicante. (Bourriaud 2008: 75)

Quiero retomar ahora una cuestión axial en la escritura de viaje: dilucidar no ya por qué se viaja, sino por qué contarlo. La cita de Margarite Yourcenar que la autora escoge a modo de epígrafe para adentrar al lector en su periplo apunta en una dirección muy clara: "¿Quién puede ser tan insensato como para morir sin haber dado, por lo menos, una vuelta a su cárcel?". Es decir, el movimiento es un imperativo incluso cuando el territorio a nuestro alcance es limitado. La viajera anticipa el desenlace baldío, pero persiste: quizá la partida no amplíe su horizonte biográfico, pero no habrá sido en vano.

Siguiendo la práctica de las crónicas medievales, recuperada también irónicamente por Dunlop y Cortázar en las páginas iniciales de su atemporal viaje, la turista de *Poste restante* dedica el segundo de los fragmentos del libro, "Equipaje", a detallar los enseres que coloca en su mochila. De entre estos, destacan dos por su simbolismo. Un par de libros, dos encarnaciones del *flâneur*: *Las flores del mal* de Baudelaire y *Cuadros de pensamiento* de Benjamin. Y si bien su presencia no es imprescindible para el desarrollo argumental, esta mención inicial a los escritores cumple dos claras funciones. Por una parte, sitúa a Rimsky en una tradición bien definida, que hace primar el vagabundeo por encima de cualquier otra vía para el conocimiento o la creación. En las entradas del diario correspondientes al mes de febrero, la viajera reconoce obligarse a permanecer ante la pantalla en blanco en el apartamento que tiene arrendado durante su estancia en Chipre, porque de esos meses de travesía debía surgir una novela. Un mes antes, en Israel, había declarado: "'¿Qué busca? Una ventana por la que atisbar un pedazo de ciudad o un paisaje, y una mesa para colocar la computadora'. En vez de eso se encuentra nuevamente en las calles" (2011: 34). La pulsión de la caminata benjaminiana la conducirá hasta el dietario en lugar de hacia la novela.

Por otra parte, unos versos de *Las flores del mal* recogidos en el primer registro diarístico –el del martes 22 de diciembre de 1998– enlazan con la cita de Yourcenar y sirven para ensanchar el campo semántico del límite: "Nada se conoce, solo se ahonda en el propio abismo..." (2011: 19). Se incide de nuevo

en ello en uno de los relatos interpolados, "Terminal": "Aunque no van a ninguna parte, el límite es el lugar posible" (2011: 31). Cárcel, abismo o límite son sustantivos que trazan el confinado territorio por el que se desplaza la viajera. Martín Caparrós escribe en *Una luna*: "Viajar es, por supuesto, la confesión de la impotencia: ir a buscar lo que te falta a otros lugares" (2009: 16). Pero, ¿qué pasa si ni siquiera en esos lugares, en doce países diferentes, encuentras lo que te falta? De nuevo los paratextos arrojan una posible respuesta, pero solo en la edición de Sangría de 2010, donde al epígrafe de Yourcenar le acompaña este otro de Benjamin: "Quien intenta acercarse a su propio pasado sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava. Ante todo no debe temer volver siempre a la misma situación, esparcirla como se esparce la tierra, revolverla como se revuelve la tierra".

A pesar del trayecto lineal simbolizado por el índice-itinerario y de la progresión cronológica que implica el diario, ni uno ni otro dotan al conjunto de unidad estructural, como ya he explicado. La dispersión de los componentes textovisuales se acentúa, además, con cada nueva versión del libro. Se esparcen como esparce la tierra la mujer que escarba en su pasado. Las consecuencias pueden calibrarse en dos niveles. En el plano de la recepción, el lector sufre una desorientación atípica ante un relato de viaje porque, si el carácter mismo del formato textovisual demanda de por sí cierto aprendizaje, la fragmentación de una obra que encadena tandas de secciones carentes de cualquier referente espacial obliga frecuentemente a consultar el itinerario paratextual para comprobar por dónde anda la protagonista.

A su vez, en el plano de la teoría *Poste restante* supone un nuevo giro de guion en el desarrollo siempre errático del género en que se enmarca. Basta recordar que en el seno de este tipo de relatos se debaten las fronteras entre ficción y realidad, así como entre géneros literarios, debido a la intervención de formas breves como el microrrelato o el aforismo y al cultivo de híbridos como la crónica y el dietario. Discurso fronterizo desde el amazón a las entrañas, el viaje ostenta actualmente el reconocimiento generalizado de ser la forma artística privilegiada para dar cuenta del mundo contemporáneo. Así lo atestiguan voces autorizadas desde la esfera puramente literaria –Champeau (2004), Ette (2008)– o desde planteamientos interartísticos –Bourriaud (2008), Speranza (2012)–.

La escritora-viajera emula al radicante de Bourriaud ensayando un arte móvil que queda patente en el texto: dibuja círculos concéntricos y se permite escribir dos veces la misma escena, en primera y tercera persona (2011: 168); cambia la piel del que viaja por el que migra y se obsesiona con la marca que cada uno de ellos deja en los lugares por donde pasa: "¿Cuál de los dos, la turista o el emigrante, persiste en la retícula de la ciudad?" (2011: 42); se sabe, en definitiva, extranjera en todas partes (Bolognese 2010: 19). Como las del radicante, sus raíces no arraigan en un lugar concreto, sino que van acoplándose al movimiento (Bourriaud 2009: 56). Esta condición es la que la distancia y diferencia de otros viajeros que en su tránsito también encuentran acomodo para la imagen, como el de *Austerlitz* que en su incesante marcha encuentra respuestas, huellas significativas de su memoria familiar; o los de Sergio Chejfec, que guardan o llevan consigo postales, mapas o fotografías que no es dado ver al lector, pero que

son anclas que los ligan a su pasado (Niebylski 2012: 22). En *Poste restante*, en cambio, la viajera solo recoge más piezas del puzle a lo largo de su itinerario. Un puzle que, en último término, logrará completar exclusivamente con la práctica literaria, único destino seguro del viajero en nuestro tiempo: "En los territorios a la intemperie de un mundo desterritorializado y deshistorizado, la autora-narradora busca en la escritura una geografía para ampararse" (Waldman 2004: 225). La escritura es el territorio último por el que transita el viajero contemporáneo.

CONCLUSIONES

Lo que comenzó siendo un adorno o apoyo para estimular la imaginación del lector de viajes, la incorporación del elemento visual, torna en *Poste restante* piedra angular del hecho literario. Y como el relato de un amigo que nos cuenta en tres ocasiones, al cabo de los años, la misma aventura, el libro de Cynthia Rimsky encarna la variación de la experiencia en su inscripción artística.

Finalmente, todo en la narración contribuye a una atmósfera de desamparo: en su trayecto, la viajera primero pierde un gorro de lana; después, una bufanda; las gafas más tarde. Mientras va despojándose de sus objetos personales, va recopilando esos otros que le servirán para contar lo vivido en el camino. La atmósfera también es de desolación; de pantallas en blanco y la consiguiente angustia de una viajera escritora a la que no le salen las frases para la novela que busca, de preguntas y cartas sin respuesta. El mismo título, *Poste restante*, alude a un sistema de correos que te permite adoptar cualquier oficina postal como tu dirección transitoria. Pues bien, ninguna de las cartas que se reproducen, enviadas por amigos o familiares, fueron recogidas ni leídas por la narradora y, en consecuencia, se devolvieron al remitente en Chile. Nuevamente, necesitan del trabajo creativo para culminar su función: simbolizar la comunicación trunca con el pasado y el arraigo. Con todo, cuando la obra ha terminado, y como una reparación moral al cansancio acumulado o respuesta inesperada a una pesquisa en la que la viajera nunca tuvo fe, el punto final corre a cargo de la carta de una pariente lejana de Ucrania que, ahora sí, aporta algunos datos sobre su árbol genealógico. Primero fue encontrada en el mercado de Arrieta por un álbum, al final fue encontrada por la esposa de su tío abuelo; la exploración la relega a un rol pasivo porque su genuino campo de acción es el literario.

En el Museo de la Diáspora de Tel Aviv, Rimsky intenta buscar sus apellidos, con nulo resultado: "–Lo siento –dice la funcionaria. –¿No existen? –No los tenemos registrados" (2011: 33). Solo existe lo que queda registrado. Por eso, la composición precaria, inestable y cambiante de *Poste restante* viene a confirmar que ni la memoria ni la identidad se pueden reconstruir de manera unívoca. Solo queda la reconstrucción, la aproximación; y, en este caso, un modelo textovisual susceptible de ser armado de un modo distinto cada vez. De las trazas y trizas que viaje y viajera dejan a su paso está hecho este libro. Sirvan estas palabras finales de Rimsky, de vuelta en su casa de Santiago, para dar cierre a este artículo:

Cierta noche, la autora que reconstruye el trayecto de una viajera a partir de sus cuadernos, recortes y mapas, sale al patio y escucha llorar a la mujer sin identificación o a su muñeca. Permanece de este lado de la tapia hasta que

cesan los llantos y se va a dormir. A la mañana siguiente ya no está segura si la trizadura está en los objetos o en su mirada. (Rimsky 2011: 182)

OBRAS CITADAS

- Acosta Díaz, Jennifer C. (2014): "Experiencia de viaje en *Poste restante* de Cynthia Rimsky", *Entrehojas: Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 4, n.º 1, pp. 1-9.
- Almarcegui, Patricia; Mora, Vicente Luis (2019): "Las relaciones entre la literatura y el arte en la última literatura hispánica", *Cuadernos Hispanoamericanos. Dossier Palabras/Imágenes/Palabras*, n.º 823, pp. 15-25. Accesible en <<https://cuadernoshispanoamericanos.com/palabras-imagenes-palabras/>> [última visita: 11.5.2019].
- Ansón, Antonio (2000): *Novelas como álbumes*. Murcia, Mestizo.
- Barthes, Roland (1990): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós.
- Bellolio Alcívar, Daniela (2014): "Travesía al silencio. Espacio, viaje y búsqueda del origen en *Poste restante* y *Ramal* de Cynthia Rimsky", *Badebec*, vol. 3, n.º 5, pp. 22-44.
- Bolognese, Chiara (2010): "Estudio preliminar". En Cynthia Rimsky: *Poste restante*. Santiago, Sangría, pp. 11-30.
- Bosch Andreu, Emma (2015): *Estudio del álbum sin palabras*. Tesis doctoral inédita. Universitat de Barcelona.
- Bourriaud, Nicolas (2009): *Radicante*. Madrid, Adriana Hidalgo.
- Cabañas Bravo, Miguel; López-Yarto Elizalde, Amelia; Rincón García, Wifredo (eds.) (2011): *El arte y el viaje*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Cánovas Emhart, Rodrigo; Scherman Filer, Jorge (2008): "Voces femeninas en Chile: miradas sobre el ser mosaico", *Estudios Filológicos*, n.º 43, pp. 19-37.
- Carrión, Jorge (2009): *Viaje contra espacio. Juan Goytisolo y W. S. Sebald*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- (2018): "Imágenes y palabras para (re)imaginar el viaje", *Altair Magazine. Viajes dibujados*.
- Champeau, Geneviève (2004): "El relato de viaje, un género fronterizo". En G. Champeau (ed.): *Relatos de viajes contemporáneos por España y Portugal*. Madrid, Verbum, pp. 15-31.
- (2011): "Texto e imagen en *España de sol a sol* de Alfonso Armada", *Revista de literatura*, vol. 73, n.º 145, pp. 291-312.
- Cortázar, Julio (2007): *Rayuela*. Madrid, Cátedra.
- (2010): *La vuelta al día en ochenta mundos*. Barcelona, Editorial rm.
- Ette, Ottmar (2008): *Literatura en movimiento: espacio y dinámica de una escritura transgresora de fronteras en Europa y América*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Fuentes, Lorena; Ferretti, Pierina; Castro, Felipe; Ortega, Rodrigo (2016): *La edición independiente en Chile. Estudio e historia de la pequeña industria (2009 - 2014)*. Accesible en <<https://www.cultura.gob.cl/politicas-culturales/wp-content/uploads/sites/2/2016/11/estudio-editoriales-independientes.pdf>> [última visita: 11.5.2019].
- Gil González, Antonio J. (2012): *Narrativa(s). Intermediaciones novela, cine, cómic y videojuegos en el ámbito hispánico*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

- Gómez Trueba, Teresa; Morán Rodríguez, Carmen (2017): *Hologramas. Realidad y relato del siglo XXI*. Oviedo, Trea.
- Gutiérrez, Pía (2017): "Cynthia Rimsky, escritora chilena: La forma como un móvil", <<https://www.eldesconcerto.cl/2017/04/25/cynthia-rimsky-escritora-chilena-la-forma-como-un-movil/>> [última visita: 11.5.2019].
- Hermosilla Álvarez, María Ángeles (2017): "Cubismo y literatura: variaciones en la poesía francesa de vanguardia", *Cuadernos de Filología Francesa*, n.º 28, pp. 251-270.
- León, Gonzalo (2016): "Siento una profunda desconfianza respecto al sentido", <<https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/siento-una-profunda-desconfianza-respecto-al-sentido.html>> [última visita: 11.5.2019].
- López Parada, Esperanza (1999): *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- Mora, Vicente Luis (2012): *El lectoespectador*. Barcelona, Seix Barral. Versión Kindle.
- Niebylski, Dianna C. (2012): "Introducción. Sergio Chejfec: De *Lenta biografía* a *Mis dos mundos*". En Dianna C. Niebylski (ed.): *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritora. Ensayos críticos*. Pittsburgh, Universidad de Pittsburgh, pp. 11-29.
- Noguerol, Francisca (2009): "Líneas de fuga: el triunfo de los dietarios en la última narrativa en español", *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, n.º 754, pp. 22-26.
- Oliver, María Paz (2018): "Paseos sagrados: caminata y peregrinaje en *Poste restante* de Cynthia Rimsky", *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXIV, n.º 263, pp. 407-422.
- Pardo, Rebeca (2006): "La fotografía y el álbum familiar. Del estudio del fotógrafo a la sala de exposiciones pasando por la intimidad del hogar", <https://www.academia.edu/3020776/La_fotografia_y_el_album_familiar_Del_estudio_del_fotografo_a_la_sala_de_exposiciones_pasando_por_la_intimidad_del_hogar_> [última visita: 11.5.2019].
- Rabinovich, Silvana (2007): "Walter Benjamin: el coleccionismo como gesto filosófico", *Acta Poética*, vol. 28, n.º 1-2, pp. 241-256.
- Rimsky, Cynthia (2011): *Poste restante*. Santiago, Lastarria.
- (2014): "¿Hay un afuera en la escritura?", *Escritural*, n.º 7. Accesible en <<http://letras.mysite.com/crim091017.html>> [última visita: 11.5.2019].
- Risco, Ana María (2018): "Postfacio". En Fernando Pérez Villalón: *Tour (revisado)*. Santiago, Autoedición, s.p.
- Rubio, Pilar (2006): "Nuevas estrategias en la narrativa de viajes contemporánea". En Manuel Lucena Giraldo y Juan Pimentel (eds.): *Diez estudios sobre Literatura de Viajes*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 243-256.
- Sessarego, Jessica (2016): "Fragmentos de identidad en el camino. La particular crónica de viaje de Cynthia Rimsky en *Poste restante*", <<http://www.revistatransas.com/2016/11/30/fragmentos-de-identidad-en-el-camino-la-particular-cronica-de-viaje-de-cynthia-rimsky-en-poste-restante/>> [última visita: 11.5.2019].
- Sontag, Susan (2006): *Sobre la fotografía*. México, Alfaguara.
- Speranza, Graciela (2012): *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Barcelona, Anagrama.
- Waldman M., Gilda (2004): "La memoria, el viaje y la nueva identidad judía en América Latina. Estudio de un caso literario", *Anales de literatura chilena*, n.º 5, pp. 221-225.

AMAR DE VERDAD LOS TEXTOS: HIBRIDACIONES FÍLMICAS EN LA ESCRITURA DE JAVIER MARÍAS

LOVING TRULY TEXTS: FILMIC HYBRIDIZATIONS IN JAVIER MARÍAS'
WRITING

CARMEN MARÍA LÓPEZ LÓPEZ

Universidad de Murcia /

Universidad Católica San Antonio de Murcia

cmlopez@ucam.edu

RESUMEN: Partiendo de la premisa metodológica de la traducción intersemiótica de Jakobson (1959), este estudio aspira a diseñar un marco teórico acerca de las estrategias del lenguaje fílmico en la escritura de Javier Marías. Un punto clave común a todos ellos es la condición inherente de lo cinematográfico. Esto significa que, en contraste con otros documentos visuales (fotografías, mapas o cuadros), reproducidos por Marías en las novelas, el cine se integra en una dimensión verbal, mediante la palabra. En síntesis, este estudio distingue diversos criterios (verbalización, superposición y pluralidad) acerca de los mecanismos fílmicos, ofreciendo un aspecto de su obra que todavía no ha sido tenido en consideración por la crítica especializada.

PALABRAS CLAVE: Javier Marías, narrativa española contemporánea, lenguaje fílmico, teoría literaria, traducción intersemiótica

ABSTRACT: Starting from the methodologic premise of Jakobson's intersemiotic translation (1959), this study aims at designing a theoretical framework about the procedures of filmic language in Javier Marías' writing. A common key point that embrace all of these is the inherent condition of cinema. It means that, in contrast with other visual documents (photographs, maps or paintings), included by Marías in novels, cinema is integrated on a verbal dimension, by words. In synthesis, this study distinguishes several criteria (verbalization, superposition and plurality) about filmic mechanisms in his work which have not been taken into consideration by the specialised critics.

KEYWORDS: Javier Marías, Contemporary Spanish Novel, Filmic Language, Literary Theory, Intersemiotic Translation



1. JAVIER MARÍAS Y EL CINE: NOTAS INTRODUCTORIAS

El hispanismo actual viene atravesando una época de floreciente resurgir de la imagen (pictórica, fotográfica, fílmica, etc.) y, de entre ellas, destaca la recuperación de los estudios narrativos a la luz de sus imbricaciones con el lenguaje del cine. Esta doble discursividad verbal y visual invita a redefinir el concepto de *texto* porque, en palabras de Genette, "si se aman de verdad los textos, se debe desear, de cuando en cuando, amar (al menos) dos a la vez" (1989: 42).

La escritura de Javier Marías inscribe su pensamiento estético en esta dinámica conceptual, revistiendo así un problema teórico que afecta a la relación de su obra con las distintas menciones explícitas, alusiones y referencias veladas al Séptimo Arte. Conscientes de esta problemática, el hibridismo que aquí se explora puede apreciarse ya en el célebre artículo "Cabezas llenas" (Marías 1993: 427) recogido en *Literatura y fantasma*, donde Javier Marías reflexionó sobre la singularidad de los artistas, según los instrumentos y cauces expresivos afines a su creación.

A juicio de Marías, mientras que los pintores tienen la cabeza llena de "imágenes, volúmenes y colores", la cabeza de los músicos está adornada de "notas" y "melodías", así como la de los escritores atesora "principalmente palabras". Esta manera de deslindar con tanta lucidez los ámbitos de creación en distintas artes, según distintos códigos semióticos (verbales, visuales y auditivos), supone el punto de inicio de nuevas formas de hibridación, pues como sostiene Marías, aunque la cabeza de los escritores alberga las palabras –la verbalización como molde expresivo– también está llena también "de imágenes, de historias, de argumentos, de personajes, de diálogos, de escenarios, de rimas" (Marías 1993: 427). Como se deduce de las ideas expuestas en este ensayo, el escritor otorga importancia no solo a las palabras –cauce verbal– sino a las imágenes –cauce visual– como impulso de su escritura.

Afianzado en la idea de que ser espectador constituye la clave de todo ejercicio intelectual –mirar largamente las cosas para, *a fortiori*, pensar sobre ellas–, la cabeza del escritor concede un lugar privilegiado a las estrategias visuales, sobre todo de índole cinematográfica. Ya desde su primera novela (*Los dominios del lobo*, 1971), el motor creativo de su obra se encuentra en "ochenta y cinco películas norteamericanas consumidas por Marías durante una breve estancia en París" (Steenmeijer 2001: 7). De manera concreta, el escritor ha reflexionado sobre la impronta cinematográfica de sus novelas. Como expresó Marías en el compendio de artículos sobre cine titulado *Donde todo ha sucedido. Al salir del cine* (2005), "también es raro que no haya en ellas [mis novelas] alguna esce-

na o pasaje que, calladamente, no sea deudor de algo contemplado en la oscuridad de una sala y retenido en la memoria para siempre jamás” (Marías 2005: 30).

Puesto que el cine constituye una clave cultural y hermenéutica en la escritura de Marías, sobre la presencia del Séptimo Arte en su narrativa conviene recordar las palabras de Deza, narrador del ciclo de Oxford,¹ cuando atribuye a su discurso la condición de un legado cinematográfico, como si hubiera escuchado todas sus palabras en el cine, conformando así un nudo indisoluble entre la vida y la experiencia estética cinematográfica:

Todas estas frases que hemos visto pronunciar en el cine las he dicho yo o me las han soltado o se las he oído a otros a lo largo de mi existencia, esto es, en la vida, que guarda mucha más relación con las películas y la literatura de lo que se reconoce normalmente y se cree. (Marías 2013c: 29-30)

Según expresa Deza, la construcción de un mundo ficticio en la obra de Marías viene vertebrada por un entramado de códigos sígnicos que convergen en su escritura. Es así como el cine deviene “clave cultural y hermenéutica” (López López 2015: 287) de su escritura.

Espectador fiel a la cinematografía clásica del Hollywood de los años cuarenta y cincuenta, el universo narrativo de Javier Marías se enriquece a la luz de distintas claves filmicas: *Vértigo* (1958) de Alfred Hitchcock, *Recuerdo de una noche* (1940) de Mitchell Leisen, *El fantasma y la señora Muir* (1947) de Joseph L. Mankiewicz, *El río* de Jean Renoir y *Campanadas a medianoche* (1965) de Orson Welles.

Pese a la singularidad de las estéticas cinematográficas de cada uno de estos directores, el índice de coherencia del corpus de películas se mide por su pertenencia a cinematografías afines al gusto estético del novelista, según manifiesta en sus ensayos sobre cine (2005), al ser obras concentradas en un arco temporal concreto (1940-1965): *Recuerdo de una noche*, primera película a la que se hace mención, de 1940, y *Campanadas a medianoche*, de 1965, con que se cierra el corpus filmográfico. Destaca el cine de las décadas de los cuarenta, cincuenta y sesenta, con el gran florecimiento durante la época dorada de Hollywood, pero también cinematografías europeas como la de Jean Renoir y Laurence Olivier, así como con proyectos cuyo rodaje se llevó a cabo en España, como es el caso de *Campanadas a medianoche* de Orson Welles

A la luz de este entramado fílmico, la escritura mariesca orbita en torno a una fenomenología visual, en el cruce de experiencias externas que el suje-

¹ *Ciclo de Oxford* es el rótulo que engloba *Todas las almas* (1989), *Negra espalda del tiempo* (1998) y *Tu rostro mañana* (2002-2007), esta última compuesta a su vez de sucesivas entregas –*Tu rostro mañana 1. Fiebre y lanza* (2002), *Tu rostro mañana 2. Balle y sueño* (2005) y *Tu rostro mañana 3. Veneno y sombra y adiós* (2007), denominación surgida antes con una voluntad editorial que, con un propósito inherente a lo literario, en la edición de 2013 en De Bolsillo. No obstante, en *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y Enrique Vila-Matas* (2010), Pozuelo Yvancos se anticipó al referirse a él como “ciclo Deza” (2010: 11), si bien ha sido *ciclo de Oxford* la nomenclatura que ha cuajado al permitir la inclusión de *Negra espalda del tiempo* pese a que Deza no aparezca en ella ni como narrador ni como personaje. En la actualidad la crítica (Scharm 2013; Pozuelo Yvancos 2017) suele referirse a estas novelas bajo la condición de ciclo.

to contempla o escucha, bien sea de manera premeditada o furtiva, aludiendo constantemente a imágenes del cine (López López 2019). En este sentido, el despliegue narrativo de una superposición de imágenes, según explicó Heike Scharm, conecta “las reflexiones de Deza de *Tu rostro mañana* con las del narrador de *El siglo*, el de *Todas las almas*, el auto-narrador de *Negra espalda del tiempo*, y hasta más allá de la obra de Marías, evocando e incorporando escenas e imágenes de otras obras (cine, literatura, música, arte visual)” (Scharm 2013: 100). Por ello, a lo largo de estas páginas se tratarán de dilucidar las claves de una poética fílmica como clave sustancial en la escritura de Javier Marías.

2. LA POÉTICA FÍLMICA DE JAVIER MARÍAS DESDE LA TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA

A la luz de estas ideas, con el fin de indagar las posibilidades sígnicas y confluencia entre lenguajes, la teoría de la traducción de Jakobson constituye un primer soporte interpretativo. En su emblemático artículo “On Linguistic Aspects of Translation”, publicado en 1959 si bien incluido en los años ochenta en sus *Ensayos de lingüística general* en el capítulo “En torno a los aspectos lingüístico de la traducción”, Roman Jakobson distinguió una tríada conceptual en la que sistematiza los tres tipos fundamentales de traducción: *intralingüística* (reformulación por medio de signos pertenecientes a la misma lengua); *interlingüística* (traducción entre lenguas distintas); e *intersemiótica* (transmutación e interpretación de los signos verbales de un texto mediante signos de otro sistema de codificación semiótica: musical, cinematográfico, pictórico, etc.).

Centrándonos en esta última, de especial relieve para indagar el modo en que los códigos verbales interactúan con signos audiovisuales, propios del cine, la traducción intersemiótica conforma un estadio explicativo de las relaciones verbo-visuales en la narrativa de Javier Marías, en el continuo cruce e hibridez “del arte de la palabra a la música, la danza, el cine o la pintura” (Jakobson 1981: 77).

Lejos de toda abstracción teórica, en *The Fictional World of Javier Marías. Language and Uncertainty*, Pérez-Carbonell (2016) se hizo eco de los tres tipos de traducción distinguidos por Jakobson, con el fin de articular una reflexión sobre las posibilidades traductológicas en la narrativa de Javier Marías. Este estudio pionero en que se cruzan semiótica y traducción se sitúa como pórtico de nuestra investigación. Sin embargo, si bien Pérez-Carbonell abordó los tres tipos de traducción aducidos por Jakobson, este estudio explorará las posibilidades de la traducción intersemiótica –entre distintos sistemas de codificación sígnica–, de gran relieve para vincular cine y literatura en su obra.

A modo de ejemplo para ilustrar el enfoque de Pérez-Carbonell, en su estudio da cuenta de casos de traducción intersemiótica en *Corazón tan blanco*, como el vídeo que Berta y Juan ven en Nueva York y el cuadro *Artemisa* (1634) de Rembrandt que Juan y Mateu contemplan en el Museo del Prado (2016: 57). Estos tipos de traducción insermiótica vienen signados por la imposibilidad de encontrar un eje seguro a causa de la falta del código visual, esto es, la ausencia

de asideros estables de la fuente textual al traducir un mensaje no lingüístico –de naturaleza visual– como lingüístico.

En la escritura de Javier Marías, el cine como Séptimo Arte es la máquina creadora de imágenes en movimiento, fotogramas cuyo poder visual es asimilado a la ficción narrativa. Integrada en el tejido verbal, la imagen fílmica se concibe como plasmación verbal de una representación visual. Su narrativa no se sustenta sobre un doble código (verbal y visual), como sucede con la reproducción de mapas, fotos o cuadros pictóricos. Las imágenes y planos fílmicos se evocan verbalmente y generan discurso. En este sentido, la materia fílmica incentiva el discurso mental, aviva los cauces del pensamiento, desplegándose como fuente discursiva si bien pasada por el tamiz de la vivencia personal y emotiva del personaje ficticio que la piensa, quien la rescata de su contexto para traducirla mediante una asociación a su experiencia vivida. Desplazada mediante una traslación metafórica o metonímica del contexto de origen (el de la película desde donde se irradió) al contexto meta (la obra narrativa en que ahora se inserta), la imagen fílmica se somete a un proceso de traducción e interpretación según la experiencia subjetiva del personaje.

Si traducir es, en sentido etimológico (“trans-ducere”, pasar de un lado a otro), trasladar, transferir, es decir, guiar y dirigir, al mismo tiempo enhebra el matiz de la traición inherente a todo proceso traductológico (la célebre sentencia *traduttore, traditore* de Umberto Eco es reveladora en este punto). El concepto de la traducción intersemiótica se inserta en esta misma filiación etimológica, englobada en un marco de relaciones comunicativas entre lenguajes.

Desde distintas perspectivas críticas (Logie 2001; Pérez-Carbonell 2016, 2017), se ha puesto de relieve la importancia de la traducción en las novelas de Javier Marías. En su estudio “La traducción, emblema de la obra de Javier Marías”, Ilse Logie (2001: 72) fue consciente de ese proceso de “traducción intersemiótica” en su narrativa, por cuanto los textos escritos se transfieren hermenéuticamente a otros medios como el cine. Desde un enfoque lingüístico y traductológico, Pérez-Carbonell (2017: 339) esgrimió, como hemos visto, muy sólidos argumentos –a partir de los tres tipos de traducción propuestos por Jakobson–, para caracterizar a los narradores en las novelas de Marías como “traductores compulsivos” (*compulsive translators*).

Aunque dentro de un marco intrasemiótico, en las páginas iniciales de *Negra espalda del tiempo* el narrador innominado da buena cuenta de esta dificultad de contar y muestra –sin ambages– su particular escepticismo: “Así, cualquiera cuenta una anécdota de lo que ha sucedido y por el mero hecho de contarlo ya lo está deformando y tergiversando, la lengua no puede reproducir los hechos ni por lo tanto debería intentarlo” (Marías 2013a: 7). De este modo se inserta una reflexión central acerca de los escollos de la lengua para expresar exactamente aquello que uno quiere decir, pues escribir es traducir, hecho del que se deriva que la complejidad de los fenómenos de traducción o transducción se incrementa cuando se estudian y emparentan distintos códigos semióticos. En el artículo “Asuntos translaticios” de *Literatura y fantasma* (1993), Javier Marías ahonda nuevamente en los procesos de la traducción. Es por ello que la

traducción "simboliza el principio de mediación que rige tanto la vida como la literatura, tanto la creación como la recreación. Aspirando a la identidad, halla su razón de ser en la diferencia y en la distancia, y ejemplifica de este modo el funcionamiento de cualquier proceso de interpretación" (Logie 2001: 75).

En el trasvase de carácter semiótico entre códigos, la fidelidad en la transposición del texto literario al medio fílmico ha actuado como concepto vertebral en torno al cual se articulaba la dinámica de las relaciones entre novela y cine, según atestiguan las clásicas monografías especializadas en el tema (Gimferrer 1985; Utrera 1985; Company 1987; Peña-Ardid 1992). Toda aproximación crítica que excediera este paradigma y se desviara por otros derroteros era denostada por considerarse una infidelidad execrable. Este ha sido el principal escollo de la adaptación literaria, así como de los enfoques tradicionales sobre las relaciones entre texto literario y texto fílmico. Prevalece, por tanto, la idea de que "la transposición como traición, como si el pasaje del texto literario a la pantalla fuera siempre el resultado de la calculada perfidia que el cine inflige a la literatura. Una perfidia que solo busca reducir los alcances del libro, jibarizarlo o despojarlo" (Wolf 2001: 30).

Sánchez Noriega (2000: 63-75), consciente de este problema en torno a la dialéctica fidelidad/traición (creatividad) entre los dos textos fílmico-literarios, ofreció una tipología clasificatoria en la que es preciso advertir una gradación que se articula progresivamente desde el grado máximo de dependencia del texto fílmico al literario, pasando por la transposición e interpretación más o menos libre, para llegar a la adaptación libre que apenas se acoge a las características de la obra original. En este sentido, su propuesta permite ahondar en adaptaciones veladas, en las que asistimos a una transcodificación apenas perceptible, invisible o subyacente.

En una línea de gran interés para nuestro estudio, Wolf (2001: 89-157) propuso nuevas formas de transposición fílmico-literaria a partir de lo que denomina "fidelidad insignificante", para ahondar en las posibilidades de un "texto reinventado" o de una "versión no declarada" (Wolf 2001: 89-157). Asimismo, Faro Forteza (2006: 117-356) estableció una distancia entre lo que denomina "adaptación iteracional" (pura, por transición o por reducción) y "adaptación libre" (por motivo, por conversión y por ampliación), estableciendo una distancia entre la adaptación fidedigna frente a la libre que se permite un mayor número de licencias creativas.

Desde estas consideraciones, se contempla un nuevo horizonte para abordar el diálogo fílmico-literario, sustentado sobre nuevas concepciones de procesos intersemióticos, a raíz de la superación del modelo crítico que consideraba la validez artística de la obra cinematográfica en términos de fidelidad respecto al texto base:

Utilizar como criterio de evaluación de los filmes nacidos de textos literarios la "fidelidad" o la "infidelidad" del producto visual respecto de su materia prima verbal supone menospreciar la potestad de la imagen cinemática, plástica e icónica, para reemplazar la designación (lingüística) por la exhibición (epifáni-

ca), y el lenguaje (disociativo, analítico) por la para-simbolia (asociativa, sintética). (González de Ávila 2010b: 110)

3. EL LUGAR DE LAS IMÁGENES: ENSAYO DE CLASIFICACIÓN

Tratar de establecer o sintetizar los parámetros que, a la luz de esta discusión teórica, configuran el tratamiento de lo fílmico en la narrativa de Javier Marías resulta muy complejo, sobre todo por las formas tan diversas en que el novelista asimila la materia fílmica en su obra. No obstante, se pretenden perfilar algunos principios generales conformados como ejes o calas hermenéuticas acerca del horizonte cinematográfico en Marías. Todos estos parámetros que se van a deslindar a efectos metodológicos, se cruzan y responden a un interés común: la imagen fílmica genera discurso, esto es, propicia el devenir mental del personaje.

En tanto que “la mirada como generadora de discurso constituye el núcleo argumental de las novelas de Javier Marías” (García de León 2004: 223), el cine se alza como cauce de expresión del pensamiento, matriz visual que incide en la conformación de su escritura. Si la creación artística se instaura en las novelas de Marías como “vía alternativa al conocimiento” (Scharm 2013: 18), el componente visual de sus novelas se acentúa a partir de la materia fílmica. En virtud de que la imagen fílmica genera discurso, cognición y percepción, pensamiento y estímulos sensoriales se integran en su escritura.

¿Qué tipos de imágenes cinematográficas son y cómo funcionan en el marco de la textualidad? Como bien ha expresado González de Ávila (2010a: 228-232), la tipología más sencilla de imágenes es aquella que las clasifica en imágenes perceptivas (o naturales) provenientes de los sentidos o de la experiencia sensorial; imágenes mentales, producto de la actividad cognitiva en tanto que representación mental de una imagen visual; e imágenes técnicas o artificiales, provenientes de distintos soportes (papel, lienzo, pantalla cinematográfica, etc.).

Aunque el modelo triádico presenta solidez suficiente, lo común en el funcionamiento operativo de las imágenes es que estos tipos interactúen de manera dinámica. A diferencia de la imagen mental que únicamente requiere del “trabajo neurofisiológico del cerebro” (González de Ávila 2010a: 228), la imagen artificial o técnica precisa de un médium –el lienzo de un cuadro, la pantalla de televisión– para plasmarse como experiencia visual. De este modo, frente al iconismo primario de las imágenes perceptivas y mentales, las imágenes artificiales o técnicas se caracterizan por su iconismo secundario, en tanto que reclaman un medio –pinturas, dibujos, fotografías, pantalla cinematográfica– para dotarse de materialidad (González de Ávila 2010a: 234).

Pese a sus singularidades, en la escritura de Javier Marías dialogan distintos tipos de imágenes, interacción derivada del quiebro del dualismo entre cognición y percepción. De hecho, “cualquier imagen “perceptiva” o “técnica” lo es también “mental”, dado que se procesa en las redes neuronales y no solo en los órganos de los sentidos” (González de Ávila 2010a: 228). De este modo, la distinción entre imágenes interiores o endógenas y exteriores o exógenas se

considera una posición obsoleta que no logra sino perpetuar la antítesis entre espíritu y materia.

Consideramos, por tanto, que esta tipología triádica sobre las imágenes, lejos de ser reduccionista, resulta abarcadora e interactiva. Además, las imágenes perceptivas se procesan mentalmente, lo que invita a cuestionar la dicotomía entre imágenes interiores y exteriores: “separar radicalmente el pensamiento visual y lingüístico-proposicional, a pesar de los rasgos diferenciales de uno y otro, nos parece improductivo en el plano del conocimiento científico” (González de Ávila 2010a: 230). Los estímulos visuales captados a través de la percepción sensorial se integran en un umbral superior: la mente o aparato cognitivo donde se procesan, de ahí que sea erróneo separar percepción y cognición, imágenes perceptivas e imágenes mentales (Belting 2012: 26).

De manera concreta, la expresión “los ojos de la mente” (Marías 2013c: 320) explicitada en la narrativa de Marías orbita en esta esfera acerca de la imposible separación entre percepción (ojo) y cognición (mente), así como el marbete de *mindscreen* (Kawin 1978), para referirse a su vez a los ojos de la mente, es decir, las imágenes mentales fraguadas mentalmente por el personaje. Desde estas coordenadas, la narrativa de Marías integra distintos tipos de imágenes –perceptivas, mentales y artificiales–, si bien cruzan sus motivaciones. En esta línea en que estamos indagando, las imágenes perceptivas o naturales de Clare Bayes, el niño Eric y su padre que el narrador visualiza externamente en el museo arqueológico de Oxford en *Todas las almas*, asimiladas a la materia fílmica de *Vértigo* (Hitchcock, 1958), pasan por un procesamiento mental desencadenante del discurso interior del narrador.

Al igual que las imágenes perceptivas o naturales se hacen eco de su traspaso mental al asimilar la materia fílmica a la experiencia íntima del sujeto –en los pasajes de inspiración hitchcockiana en *Todas las almas*, *Tu rostro mañana* o *Así empieza lo malo*–, las imágenes artificiales o técnicas vistas en la pantalla televisiva en que se emiten las películas de Mitchell Leisen (*Recuerdo de una noche*) o de Orson Welles (*Campanadas a medianoche*), encuentran en *Mañana en la batalla piensa en mí* su ejemplo más logrado (López López 2018). Scarlett² (2004: 392) estudió cómo las imágenes artificiales que Víctor Francés y Marta Téllez contemplan en la pantalla de televisión la noche funesta en que muere Marta, quedan grabadas en su imaginario vital, en un procesamiento mental de la materia fílmica asimilada a la vivencia, por lo que de nuevo se aprecia el vínculo indeleble entre lo percibido y lo pensado, el predominio del “pensamiento visual” (Arnheim 1986; Martín-Estudillo 2009).

En síntesis, imágenes perceptivas, mentales y técnicas se entrecruzan para responder a un mismo afán: la necesidad incesante de interpretar el mundo. En

² El artículo de Scarlett bajo el título “Victors, Villains and Ghosts: Filmic Intertextuality in Javier Marías’s *Mañana en la batalla piensa en mí*”, y publicado en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, aborda la intertextualidad fílmica en la citada novela. Si bien de manera incipiente y aún con leves menciones a las películas que conforman esta obra de ficción, Scarlett inicia una línea de estudios analíticos sobre la presencia del cine en la narrativa de Marías, esta vez articulada a partir de intertextos que la autora identifica en virtud de las pruebas textuales constatables en la novela.

las novelas de Javier Marías, los personajes acogen estímulos visuales de naturaleza cinematográfica, piensan el cine y lo ven en la pantalla, ofreciendo un arco de posibilidades tan estimulante como sugestivo.

3.1. Verbalización: de la pluralidad signica al estatuto verbal de la imagen

El problema de relacionar palabra e imagen –textos verbales y visuales– es casi tan antiguo como la humanidad misma, si bien solo de manera tardía se ha tratado de sistematizar a partir de un marco teórico coherente que muchas veces excede su propia delimitación. Dar cuenta de esta problemática con detenimiento y exhaustividad no solo desbordaría el propósito de este estudio, sino que apenas nada nuevo podría aportar más que un acopio de datos y fuentes bibliográficas a las que se remite al lector (Hefferman 1993; Wagner 1996; Pimentel 2003; Agudelo 2011). Más relevante que volver a los lugares ya fijados de esta relación resulta reflexionar acerca del modo en que Marías integra en su obra la materia fílmica. ¿Desde qué lugar mira e interpreta Javier Marías el cine? ¿Cómo se integra en sus novelas? ¿Qué procedimientos y estrategias acoge?

El tratamiento de lo fílmico en la narrativa de Marías excede los estrechos límites de la éfrasis (Hefferman 1993; Wagner 1996). Como venimos comentando, las novelas no representan ni describen verbalmente escenas fílmicas: las integran en el relato hasta devenir fabulación, imaginación, pura inventiva. En este sentido, la materia fílmica se integra como una operación referencial, verbalizada a través de la escritura. Esta problemática de imbricar texto e imagen o de hablar de visualidad del texto literario remite al *Laocoonte* (1776) de Lessing, quien prefiere adoptar una posición purista y delimitar de manera rigurosa las formas de expresión de cada una de las artes (verbales y visuales), en concreto de la literatura y la pintura:

La pintura y la poesía deberían ser igual que dos vecinos que se llevan muy bien, ninguno de los cuales puede parecer tomarse libertades en el campo del otro, sino que ejercitan un respeto mutuo de sus fronteras y llegan a un acuerdo pacífico respecto a todos esos pequeños asaltos que las circunstancias pueden forzar a cualquiera de los dos a ejercer sobre los derechos del otro. (Lessing 1985: 110)

Las palabras de Lessing responden a un sentido clásico de la purificación de la pintura y su cautela para no invadir el dominio de otras artes, posición muy legítima si bien se quiebra ante las posibilidades para integrar la imagen en una novela, ya sea expuesta visualmente o representada verbalmente. Al quebrarse la idea clásica de Lessing sobre la purificación de las artes, el texto literario deviene no solo una construcción semántica sino también un dispositivo integrador de fuentes visuales y sensoriales que impregnan el tejido verbal.

Contra las ideas del autor del *Laocoonte* reaccionan de manera radical los estudios visuales (*visual studies*), pues no consideran que la pintura y la poesía –por extensión, la literatura y otras artes– deban mantener su especificidad y no incluir aspectos de disciplinas artísticas que, según la tradición, les son ajenas. Al

carecer de un centro de seguridad epistémico, el dominio del arte se disgrega en múltiples direcciones y gana, en cambio, un valioso hibridismo que lo renueva: la literatura se alimenta de la visualidad de artes como el cine; el cine deviene pura narrativa; la pintura acoge modelos y perspectivas de la arquitectura, etc. Desde esta mirada, ha emergido una lucha contra la “purificación utópica del lenguaje” (Mitchell 2009: 89), hacia el hibridismo y cruce entre disciplinas que integran en una sola distintos objetos artísticos.

Centrándonos en los enfoques actuales –provenientes en su mayoría de los estudios visuales–, las conjunciones visuales/verbales se pueden abordar desde dos ángulos diferentes: por un lado, desde el lenguaje y la literatura; por otro, desde el ámbito de la representación visual. La segunda opción que ofrece Mitchell (2009), aunque no nos interesa para nuestro estudio, es la de los “textos pictoriales”, en la que el lenguaje queda reprimido en el campo visual. En el primer caso, mucho más revelador para pensar las articulaciones entre palabra e imagen, se trata de “imágenes textuales”, es decir, “la evocación de la imagen visual como la sede de la diferencia dentro del lenguaje” (2009: 45). En esta primera posibilidad teórica, mucho más sugestiva para los estudios literarios, la imagen visual es evocada y convocada mediante la palabra y a partir de ahí se crea una “diferencia”, en sentido derrideano, en tanto que las grietas de la imagen introducen una aporía en la significación. Lejos de acercarse a los perfiles de la éfrasis o *descriptio* en la narrativa, son códigos en disputa integrados verbalmente, en una imagen-plano como construcción imaginaria evocada simbólicamente por los monologadores en las novelas de Marías.

De este modo se establecen vasos comunicantes entre discurso verbal e imagen fílmica que superan el rígido marco de las comparaciones, sustentado tradicionalmente sobre la base de las homologías formales o analogías estructurales. Las “imágenes textuales” centran su horizonte en la visualidad del lenguaje, esto es, en “la representación verbal de la representación visual” (Mitchell 2009: 101). Los interrogantes que las “imágenes textuales” plantean a Mitchell son los siguientes: “¿qué es lo que motiva el deseo de construir todo un texto como una evocación, incorporación o sustituto de un objeto o una experiencia visual? ¿Por qué parece que los textos se ven impulsados a alcanzar su “otro” semiótico, los objetos de representación visual?” (Mitchell 2009: 101).

Pese a los interrogantes de Mitchell, en la relación cine-literatura en la narrativa de Marías no hay dos códigos o sistemas (verbal y visual). Como pudo apreciarse, Pérez-Carbonell (2016) ya advirtió que la ausencia del código visual dificulta los procesos de traducción intersemiótica, en virtud de la falta del elemento visual suplido por el discurso verbal que –al nombrarlo– lo convoca.³ Estos tipos de traducción insermiótica vienen signados por la imposibilidad de hallar un eje seguro a causa de la falta del código visual, esto es, la ausencia de asideros estables de la fuente textual al traducir un mensaje no lingüístico como lingüístico.

³ Ilustran esta idea los ya citados casos de traducción intersemiótica en *Corazón tan blanco*: el vídeo que Berta y Juan ven en Nueva York y el cuadro *Artemisa* (1634) de Rembrandt que Juan y Mateu contemplan en el Museo del Prado.

A diferencia de lo que sucede con las fotos o cuadros pictóricos reproducidos en sus novelas, el cine se integra en el tejido verbal como una operación referencial, puesta en palabras, a modo de “imágenes textuales” (Mitchell 2009: 101), es decir, como representación verbal de una imagen visual. La singularidad de la materia fílmica en la narrativa de Marías estriba en que no se inserta de manera icónica reproduciendo fotogramas como cuadros visuales, tal como sí sucede con las fotografías o los cuadros pictóricos. He aquí la especificidad y el tratamiento original que Marías otorga al discurso cinematográfico, ofrecido verbalmente en una ausencia de codificación doble de la que sí gozan la fotografía o la pintura como procedimientos intermediales en la narrativa del escritor. Esta situación contrasta, como ya anunciábamos, con las fotografías y los cuadros pictóricos insertos en sus novelas, de los que ofrecemos una somera síntesis para distinguir cómo operan las estrategias pictóricas y fotográficas en sus obras frente a las fílmicas.

Esta idea se explicita al constatar la proliferación de documentos visuales en su obra, conformadores de un doble sistema de representación por la vía de lo verbal y lo visual integrado en la escritura. En este sentido, cuando las imágenes inundan una novela, el análisis de la misma deviene poliédrico en la interacción de códigos de distinta naturaleza, en esencia verbal y visual. Si bien la novela es un texto hecho de palabras, Marías incluye en sus obras –de modo fundamental en el conjunto coherente del ciclo de Oxford– distintos dispositivos visuales (retratos de familia, carteles de guerra, cuadros pictóricos, etc.).

Desde distintos ángulos la crítica se ha hecho eco de esta doble codificación signica al abordar la escritura de Marías como interrelación de lenguajes. De acuerdo con esta idea, Miller (2004: 97-110) incidió en el diálogo gráfico-léxico presente en su obra, a partir de la inserción de fotografías en *Todas las almas*, *Negra espalda del tiempo* y *Tu rostro mañana*. De manera concreta, la aproximación de Antonio Candelero (2008: 58) a los “documentos visuales” (fotografías, retratos, mapas de Redonda) en *Negra espalda del tiempo* vincula la escritura de Marías en la tradición novelística europea de autores como W. G. Sebald, por su tendencia a insertar fuentes visuales en las páginas de la novela. Esta línea interpretativa a partir del archivo visual de la escritura se proyecta en asedios críticos recientes, como el sagaz estudio de Elide Pittarello (2017: 353-366) a propósito de los retratos de familia reproducidos en *Negra espalda del tiempo*.

A partir de la llamada por Charles Forceville “metáfora multimodal”, esto es, un dispositivo donde al menos se representan dos sistemas de signos, uno de carácter verbal y otro de índole visual, Pittarello (2017: 358) se centra en el motivo del retrato familiar para abordar el doble sistema de signos y su interrelación. La metáfora multimodal que, según analizó Pittarello, impregna el funcionamiento de las fotografías y retratos reproducidos en las novelas de Marías, convoca dos sistemas de signos. Texto y retrato interactúan de un modo singular. En contraste con este funcionamiento de la imagen fotográfica, la visualidad fílmica se integra en el texto, lo que genera una ausencia de iconicidad en términos de representación dual: al faltar un término A-B de la metáfora, la ausencia se desplaza metonímicamente hacia la integración de lo fílmico en el tejido verbal.

En este sucinto recorrido por los documentos visuales insertos en las novelas, *Tu rostro mañana* –la tercera entrega del ciclo de Oxford– se instaura como ejemplo monumental de esta doble dimensión verbal y visual de los lenguajes en la poética de Marías. La inclusión de cuadros pictóricos y otros elementos visuales (fotografías, como la de Jayne Mansfield y Sofía Loren, lienzos pictóricos y carteles de guerra fundamentalmente de la Segunda Guerra Mundial) afianza la singularidad indiscutible de su narrativa al ofrecer no solo una reflexión verbal sobre las imágenes sino la mostración directa y contrastable de lo visual con el otro código escrito.

En otras palabras, Marías no solo habla de imágenes, sino que las enseña, haciendo partícipe al lector de su condición de espectador o, más bien, de *lectoespectador*, si acogemos la terminología de Vicente Luis Mora (2012). Este nuevo lector que mira, ve y contrasta lo visible con lo legible dota a la relación entre literatura y pintura de un estatuto interdiscursivo o multimodal. La *interdiscursividad* nombrada así por Cesare Segre (1985) ofrece un sugestivo diálogo entre discursos pertenecientes a distintos sistemas artísticos, en una línea de estudio donde los análisis de Elide Pittarello (2017: 353-366), esta vez a propósito de los retratos de familia en *Negra espalda del tiempo*, trazan un camino inaugural.

Mientras que en *Negra espalda del tiempo* la visualidad del retrato impregna el tejido novelesco, en *Tu rostro mañana* (*Veneno, sombra y adiós*) es notable el amplio muestrario de imágenes del arte, lienzos de distinta temática que, reproducidos a lo largo de la obra, se integran como elementos visuales que otorgan un sesgo creativo a su escritura: *Camilla Gonzaga, condesa de San Segundo, y sus hijos*, cuadro del pintor italiano manierista Girolamo Francesco María Mazzola, mejor conocido como Parmigianino; *Las edades y la muerte* del pintor renacentista alemán Hans Baldung Grien; *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga*, del pintor español a caballo entre el romanticismo y el realismo Antonio Gisbert.

Con todo, aunque pudiera pensarse que la doble codificación verbal y visual se limita a la escritura de ficción, al marco de las novelas, su latido se extiende a otras obras de no ficción o de naturaleza ensayística. Esta estrategia es visible en *Vidas escritas*, donde las biografías episódicas del autor se acompañan de fotografías, creando un doble código que integra elementos verbales y visuales. Otro ejemplo de este fenómeno dual en textos de no ficción se encuentra en *Miramientos*, donde lo visual justifica la existencia de lo verbal. El lector transita de la fotografía al texto verbal que la describe, que a su vez incita a regresar a la fotografía, retroalimentándose. Como ha estudiado López-Gay (2013: 152), la obra invita a establecer “una puesta en diálogo dinámica del lenguaje verbal y la reproducción visual”. A ellas se suman otras obras de no ficción de Marías que integran elementos gráfico-léxicos (Miller 2004) o se configuran como archivo textovisual (López-Gay 2013): *Literatura y fantasma* (1993), *Vida del fantasma* (1995, 2001) y *Salvajes y sentimentales. Letras de fútbol* (2000).

La proliferación de documentos visuales en la narrativa hispánica del siglo XXI ha motivado el concepto de lo *textovisual*, acuñado por Vicente Luis Mora en su ensayo *El lectoespectador* (2012). Con él designa ciertas obras literarias donde

lenguaje verbal e imagen coexisten en un doble código. Sin embargo, Marías se distancia de la lógica posmoderna y de las últimas narrativas transmediales para integrar lo fílmico –la imagen– en la escritura, a partir del criterio de un único código verbal. La singularidad de su escritura radica en la “articulación de huellas visuales y verbales” provenientes del archivo personal del autor (López-Gay 2013: 88). La mirada fenomenológica –anterior a la lectura– capta, registra el mundo y lo vuelca en palabras. Frente a la tentativa de los estudios de literatura en los nuevos medios en su afán por invertir la jerarquía entre palabra e imagen, la narrativa de Marías no sustituye el poder de la palabra por el de la imagen, sino que piensa la imagen a través de palabras, mediante articulaciones verbo-visuales.

La ausencia del elemento icónico se suple, por tanto, con su inserción en el discurso verbal. Si la visualidad se integra en el discurso literario, a modo de representación verbal de una imagen visual, carece de sentido dirimir el estatuto de la literatura y el cine en términos jerárquicos. Sobre la menor calidad del texto fílmico frente al texto literario como opinión generalizada, se defiende Bazin al hablar del concepto de “cine impuro” (2006: 102), es decir, aquella adaptación cuya riqueza intersemiótica radique no en la copia exacta de los elementos que están en su base creativa, sino en las “impurezas” o novedades estéticas y estilísticas que configuran la nueva forma:

El cineasta no se contenta ya con plagiar, [...] se propone transcribir para la pantalla, en una quasi-identidad, una obra de la que reconoce a priori su trascendencia. ¿Y cómo podría ser de otra manera si esta obra revela una forma tan sutil de literatura que los héroes y la significación de sus actos dependen íntimamente del estilo del escritor, si los personajes están encerrados en un microcosmo cuyas leyes, rigurosamente necesarias, no tienen valor en el exterior; si la novela ha renunciado a la simplificación épica –punto de partida de los mitos–, para ser la reunión de sutiles interferencias entre el estilo, la psicología, la moral o la metafísica? (Bazin 2006: 102)

Si adaptar “ya no es traicionar, sino respetar” (Bazin 2006: 120), nuestra propuesta en un nuevo paradigma intersemiótico ofrece una mirada en la que fidelidad no signifique calco sino “íntima intelección de sus propias estructuras estéticas” (Bazin 2006: 120). En una línea de fuerza similar, aunque desde una poética fílmica más reciente, se sitúan los posicionamientos de Sergio Wolf (2001) acerca de la posibilidad de que el cine busque sus propias formas más allá de la analogía, desterrando la vieja idea de una jerarquía en la que la obra literaria debiera situarse en la cúspide de la pirámide frente a la posición subsidiaria del cine:

... más allá de las paráfrasis y analogías, lo que queda es siempre examinar el tipo de vínculos que se establecen entre las dos disciplinas. Y una primera condición esencial quizás sea comprender que el único modo de pensar la literatura y el cine es despojándolos de toda atribución positiva o negativa, extirpar la discusión de toda jerarquización entre origen y decadencia. (Wolf 2001: 29)

Al acogerse al principio de un único código, la narrativa de Javier Marías integra la materia fílmica en un molde verbal, invalidando toda posible jerarquía. No hay un sistema binario de creación artística sino un texto impregnado de referencias cinematográficas en el que la imagen fílmica genera discurso narrativo, representación mental del personaje. Desde estas coordenadas no se ha de dirimir la superioridad estética del discurso verbal en detrimento de los medios visuales cuando las líneas de los distintos ejes de sentido convergen en la textualidad.

La pregunta que se plantea en este estudio estriba en formular de qué manera la textualidad o el discurso genera las imágenes: cuando no hay un doble código, la imagen fílmica se integra en el discurso verbal, en un *decir* sobre las imágenes. Aunque no haya codificación doble, tampoco es necesaria, como reconoce Mitchell: "No es necesario importar las representaciones visuales apropiadas para un discurso: estas son ya inmanentes a las palabras en el tejido de la descripción, la "visión" narrativa, los objetos y lugares representados, las metáforas" (2009: 91).

La representación verbal de una imagen visual (en este caso fílmica) se presenta como un "registro "visual de la escritura", como recientemente ha estudiado Topczewska (2016: 9) a propósito de la visualidad en 2666 de Roberto Bolaño. Cuando se desplaza el foco de análisis de las representaciones visuales (pinturas, fotografías, películas o dibujos) presentes en los textos hacia la visualidad integrada en la materia textual, esto es, el paso de dos códigos al código verbal único de una novela que integra distintos elementos cinematográficos fuente de discurso interior, el resultado es una obra de naturaleza híbrida. La hipótesis central, a este respecto, es que la visualidad inherente en el tejido verbal no siempre reproduce analógicamente las coordenadas del texto fílmico, sino que en muchos casos se distancia del modelo agrietando los fundamentos de la representación. Puesto que no siempre hay acuerdo entre lo que se dice verbalmente y lo que se muestra en términos visuales, las imágenes se refiguran continuamente, sometidas a un proceso metonímico y tropológico.

3.2. Pluralidad: distintos cauces de expresión del fenómeno fílmico

Debido a la imbricación del discurso fílmico-literario en un único código de naturaleza verbal –la novela–, aflora una pluralidad de formas de plasmación cinematográficas. Son plurales y distintos los cauces por los que la materia fílmica discurre en la escritura de Javier Marías: menciones explícitas, alusiones veladas, ambientación, mundos narrativos, obsesiones similares... Se podría establecer un *continuum* según el mayor o menor grado de irradiación de la materia fílmica sobre el texto literario, desde las menciones explícitas hasta las huellas veladas.

En este sentido, la cultura cinematográfica de Marías como un hecho familiar se trasfunde a sus personajes de ficción: espectadores de cine, espías furtivos, monologadores fantasmales cuya voz es resquicio del diálogo imposible entre vivos y muertos, observadores atentos de cuanto les rodea y, por extensión, personajes-cámara cuyos "ojos de la mente" (Marías 2013c: 320) persisten en la tarea de desvelar los múltiples resquicios interpretativos que quedan en la zona

de sombra benetiana: “El cine, fundamentalmente norteamericano, [...] pese a todos los desdenes, estaba en la base de una cultura cinematográfica asimilada en la adolescencia” (Peña-Ardid 1991: 187).

Coexisten, por tanto, distintas vertientes para abordar esta relación filmico-literaria. Destaca la presencia física del cine o bien de la televisión –con la llegada del telefilm– en que se emiten películas del Hollywood de los años cuarenta y cincuenta, como elemento intraficcional, de manera que los personajes de Marías se convierten en espectadores de cine, como sucede en *Mañana en la batalla piensa en mí*. En otros casos el punto de intersección se establece con la mención a películas que se sitúan como referente cultural de gran pujanza en el entramado de la ficción: en unos casos se evoca el título de forma directa y, en otros, se relatan ciertas peripecias del argumento que, *a fortiori*, permiten identificar la película a partir de huellas filmicas como la mención a actores o a determinados espacios (*Campanadas a medianoche* de Orson Welles en *Mañana en la batalla piensa en mí* o *Con la muerte en los talones* de Hitchcock en *Así empieza lo malo*).

En la escritura de Marías es frecuente la caracterización y descripción de personajes novelescos a partir de rasgos físicos o psicológicos de actores de la cinematografía hollywoodiense (actores como Fred MacMurray en *Recuerdo de una noche* de Mitchell Leisen; Peter Lorre en *M, el vampiro* de Düsserldorf de Fritz Lang, tal como se menciona en *Mañana en la batalla piensa en mí*, o Jack Palance para caracterizar a Eduardo Muriel en *Así empieza lo malo*). Aunque son menos frecuentes, pueden rastrearse alusiones a dibujos animados (*cartoon films*) como muestra de la influencia que el visionado de estas películas en la infancia de los escritores tuvo para las ficciones literarias (es el caso de *101 dálmatas* o *Tintín* en *Mañana en la batalla piensa en mí*; o en *Tu rostro mañana* o *Todas las almas* con el niño Eric, el hijo de Luisa, quien contempla una película en televisión...).

3.3. Superposición: de la vocación mimético-representativa al destello de la imagen-plano

Tras la reflexión ofrecida en estas páginas se puede argüir que el discurso fílmico en la narrativa de Marías no funciona a la manera de una adaptación cinematográfica de textos literarios. Al contrario, en su tratamiento impera una ruptura de la linealidad narrativa de modo que la imagen filmica irrumpe sin atender a las cortapisas de la trama. Al igual que Marías se distancia de la vocación mimético-representativa de la novela de tradición decimonónica, acogándose a la estirpe literaria de Faulkner y Benet, la plasmación de la materia fílmica quiebra toda lógica de la linealidad para acoger un discurso interior de naturaleza reflexiva en el que la imagen imanta en su irrupción como un fulgurante destello. Como escribió Gubern (1987: 269), “cuando el espectador ve un film, no contempla una “historia” o un “argumento”, sino imágenes móviles a partir de las cuales puede estructurar su conciencia”. En esta línea interpretativa, cuando vemos una película en la pantalla no retenemos la totalidad de la historia sino momentos fílmicos de imágenes fulgurantes cuya carga simbólica se graba en la memo-

ria. A este respecto, el dinamismo de la imagen fílmica sobre la pantalla se fija mentalmente y deviene lo que se va a denominar *imagen-plano*, fotograma funcional a la manera de un cuadro cuyo estatismo y fijeza le otorga una indeleble perpetuidad.

El marbete "imagen-plano" proviene de las ideas de Didi-Huberman (2011) a propósito de la "imagen-síntoma", la imagen que siempre vuelve como el síntoma freudiano que hace aflorar deseos latentes no resueltos. Este concepto posee una intensa capacidad explicativa para el tratamiento de lo fílmico en la obra de Marías. Aplicada la noción de *síntoma* a la hermenéutica de las imágenes, tal como estudió Imperiale (2016: 23) a propósito de la importancia de lo visual en la narrativa de Juan Benet, en la obra de Marías la imagen es rescatada de otro tiempo –fundamentalmente la cinematografía del Hollywood de los años cuarenta y cincuenta– como si se tratara de un "palimpsesto anacrónico" (Pittarello 2017: 365). La imagen-plano es allegada discursivamente y su ausencia icónica, por su inserción verbal en la novela, incentiva las figuraciones del narrador.

El fragmentarismo se produce en virtud de la captación de un momento fílmico, de un fotograma cualquiera que a modo de un pensamiento visual (Arnheim 1986) –de raigambre cinematográfica– se instaura como fuente germinativa del discurso interior. La importancia radica no tanto en la fidelidad a las películas evocadas, cuanto en el poder de la imagen para superponerse en distintos tiempos: el de la película (de Hitchcock, Mankiewicz o Welles) y el ahora de las novelas. Tiempos heterogéneos conviven en la reflexión verbal sobre la imagen-plano: tiempos que se solapan y se superponen, tiempos que conviven y se enfrentan, tiempos que pugnan y se abrazan en el eje sincrónico de la imagen. En este sentido, los narradores de Marías allegan verbalmente una imagen fílmica con un cierto anacronismo y superposición temporal,⁴ por lo que de forma dialéctica conviven y polemizan con el tiempo en que esa imagen se fraguó en la pantalla y el tiempo del "ahora" en que se asocia a la novela.

Refiriéndose a la "imagen-síntoma" acogida por Didi-Huberman a partir del "síntoma" freudiano y de la imagen dialéctica de W. Benjamin, escribió Pittarello en su lúcido estudio sobre los retratos de Marías en *Negra espalda del tiempo*: "Incompatible con la metafórica flecha de la cronología, la imagen-síntoma obstaculiza el relato consecucional del pasado introduciendo latencias anacrónicas en el vaivén sobredeterminado entre el saber y el sentir" (Pittarello 2017: 364). La posibilidad de cruzar distintos tiempos o de asimilar al contexto cultural del tiempo del relato los imaginarios fílmicos provenientes del cine de

⁴ El carácter anacrónico y sobredeterminado de las imágenes en la narrativa de Javier Marías ha sido puesto de relieve por Elide Pittarello (2017: 365) a propósito de los retratos de familia en *Negra espalda del tiempo*. En las páginas de esta novela en que se narra la muerte, el narrador "inserta un retrato con funciones metonímicas, un dibujo de Helena Fourment, la segunda mujer y musa de Rubens: su propio retrato de familia. En un vertiginoso palimpsesto anacrónico, la joven retratada es el testimonio pictórico del adiós entre Javier Marías y su madre. Por su colocación tipográfica, aquí también el dibujo preside el recuerdo verbo-visual del escritor que se representa a sí mismo enseñándole a la madre agonizante la postal con el retrato de Helena Fourment" (Pittarello, 2017: 365). Valga la cita para justificar la importancia que la sobredeterminación temporal, la superposición de planos y el carácter fragmentario de las imágenes (ya sean fotográficas o fílmicas) adquiere en la narrativa de Marías.

los años cuarenta y cincuenta, se manifiesta en virtud del carácter simultáneo de la mirada que, frente a la linealidad de la lectura, cruza tiempos diversos y opera de manera fragmentaria y sobredeterminada:

Mientras la lectura es lineal y ha de sujetarse al transcurso del tiempo, la mirada atraviesa simultáneamente varios momentos: el presente del fotografiado, el tiempo que transcurre desde el presente del fotografiado a su muerte, y el presente del espectador. La fotografía de alguien que ya no vive produce en el espectador un vértigo de perspectivas. (Cuñado 2004: 83-84)

A propósito de los pasajes de contemplación en distintas novelas de Marías, Isabel Cuñado (2004: 84) dio cuenta del “vértigo de perspectivas” de la imagen contemplada o evocada mentalmente por el personaje. Frente a la linealidad de la palabra aflora la espiral interpretativa de la imagen o, en términos similares, se distingue el carácter progresivo de la palabra frente al simultáneo de la imagen, en virtud de la superposición de planos temporales dialogando e interactuando con el archivo visual.

La sugestión de la imagen como potencialidad sincrónica permite aunar distintos planos temporales en la mirada de quien contempla, en una nueva activación del presente al evocar una imagen fílmica. Este hecho resulta especialmente significativo en las escenas de contemplación en el museo Ashmolean de Oxford en *Todas las almas*, en los pasajes de espionaje furtivo de Jaime Deza en *Tu rostro mañana* y de Juan de Vere en *Así empieza lo malo*,⁵ evocadoras de imágenes de imperturbable estatismo y fijeza.

CONCLUSIONES

Quizá llamemos conclusiones a lo que aquí tan solo es tentativa de un final. En cualquier caso, y pese a las posibles vías que esta investigación abre hacia la reflexión teórica de la narrativa hispánica y sus hibridaciones fílmicas, a lo largo de estas páginas se ha sostenido la necesidad de superar el purismo disciplinar en que viven asfixiadas las disciplinas humanísticas para abrazar así el diálogo con otros lenguajes o códigos semióticos. Entre ellos se cuentan los provenientes de artes tan en auge como el cine.

A la luz de esta disquisición teórica y los problemas relativos a la traducción interlingüística y la imposible exactitud en el trasvase de códigos semióticos (verbales y visuales), se ha enfatizado el contraste entre el tratamiento de los documentos visuales (pictóricos o fotográficos) y la inserción de lo fílmico en el

⁵ En el artículo “Reescribir el *Vértigo* (*De entre los vivos*): la impronta cinematográfica de Hitchcock en *Así empieza lo malo*, de Javier Marías”, Carmen María López (2017) abordó la presencia del genio del suspense en la citada novela, incidiendo para ello en aspectos como la presencia de los detectives, la suplantación y el efecto de “lo siniestro” en los personajes femeninos, el patrón narrativo de la persecución y la ambientación y espacios hitchcockianos. Destaca, por lo tanto, la condición imitativa del personaje de Juan de Vere, quien continuamente asociará su comportamiento al de distintos actores –Cary Grant y James Stewart– cuyos rostros contempló en las películas de Hitchcock visionadas en la Filmoteca.

tejido en la escritura. Esta condición bifurca el modo de relación de la literatura con otras artes en dos líneas emergentes: los lazos entre literatura y pintura, o literatura y fotografía devienen ejercicio intermedial por el doble código: verbal y visual, lingüístico e icónico.

A diferencia de ellos, el vínculo entre literatura y cine se presenta como una operación referencial, con el único código verbal como lenguaje hegemónico. Por ello, sostenemos aquí que Marías no muestra al lector fotogramas memorables de la historia del cine, sino que los refiere verbalmente integrándolos en el tejido narrativo. Tampoco los desarrolla de manera total ni fiel, sino que menciona y alude a momentos de la cinematografía del Hollywood de los años cuarenta y cincuenta. Sus referencias filmográficas –unas veces explícitas y otras veladas– se insertan de manera sucinta en la obra del autor, parco en palabras, puramente lacónico, como indicio fílmico de una microescena que crecerá en su sentido a lo largo de la pieza.

Como resultado de ellos, se han distinguido diversos criterios para abordar la presencia del cine en la narrativa de Javier Marías. En primer lugar, la verbalización, es decir, la representación verbal de la imagen integrada en el tejido narrativo; en una segunda orientación, la pluralidad o diverso tratamiento de la materia fílmica, desde las huellas veladas hasta las referencias explícitas a películas, directores y actores; en último término, la superposición o coincidencia temporal de dos imágenes (las de la película evocada y las del escenario en que se ambienta la obra) en el mismo eje sincrónico.

Esta singularidad de la imagen fílmica, más velada que revelada, más intuida que reproducida, otorga un tratamiento original a la relación cine-literatura en su obra, en claro contraste con la doble referencia verbal y visual en los casos de la pintura y la fotografía. La pluralidad de formas en que lo fílmico se integra en la escritura –sin acogerse a los cauces hegemónicos de las adaptaciones cinematográficas, de las versiones o de influencias declaradas– reclama una atención y estudio minucioso. Quizá este silencio de la imagen fílmica, apenas referida verbalmente como impulso visual de la escritura, haya motivado el descuido por parte de la crítica. Quizá a partir de ahora sea preciso abordar su tratamiento.

OBRAS CITADAS

- Agudelo, Pedro Antonio (2011): "Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de écfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria", *Lingüística y Literatura*, vol. 1, n.º 60, pp. 75-92.
- Arnheim, Rudolf (1986): *El pensamiento visual*. Barcelona, Paidós.
- Bazin, André (2006): *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp.
- Belting, Hans (2012): *Antropología de la imagen*. Buenos Aires/Madrid, Katz.
- Candeloro, Antonio (2008): "Visiones transversales: los documentos visuales en algunas novelas contemporáneas". En: *Actas del xv Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea. El Puerto de Santa María, 24, 25 y 26 de noviembre de 2007*. Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, pp. 53-56.

- (2016): *Javier Marías y el enigma del tiempo*. Murcia, Universidad de Murcia.
- Cuñado, Isabel (2004): *El espectro de la herencia. La narrativa de Javier Marías*. Amsterdam/Nueva York, Rodopi.
- Didi-Huberman, Georges (2011): *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- Faro Forteza, Agustín (2006): *Películas de libros*. Zaragoza, Prensas universitarias.
- Genette, Gerard (1989): *Figuras III*. Barcelona, Lumen.
- Gimferrer, Pere (1985): *Cine y literatura*. Barcelona, Planeta.
- Company, Juan Manuel (1987): *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico*. Madrid, Cátedra.
- Peña-Ardid, Carmen (1992): *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid, Cátedra.
- González de Ávila (2010a): *Cultura y razón. Antropología de la literatura y de la imagen*. Barcelona, Anthropos.
- González de Ávila, Manuel (2010b): "El arte y el cine, entre transcripción y reescritura (Por una semiótica transversal)". En José Antonio Pérez Bowie (ed.): *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 103-117.
- Gubern, Roman (1987): *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Hefferman (1993): *Museum of Words. Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago, Chicago University Press.
- Imperiale, Stefania (2016): *Contar por imágenes: la narrativa de Juan Benet*. Sevilla, Renacimiento.
- Jakobson, Roman (1959): "On Linguistic Aspects of Translation". En Reuben Arthur Brower (ed.): *On Translation*. Cambridge, Harvard University Press, pp. 232-239.
- Jakobson, Roman (1981): *Ensayos de Lingüística general*. Barcelona, Ariel.
- Kawin, Bruce (1978): *Mindscreen. Bergman, Godard and first person film*. Princeton, Nueva Jersey, Princeton University Press.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1985): *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Barcelona, Orbis.
- Logie, Ilse (2001): "La traducción, emblema de la obra de Javier Marías". En Maarten Steenmeijer (ed.): *El pensamiento literario de Javier Marías*. Amsterdam/Nueva York, Rodopi, pp. 67-76.
- López-Gay, Patricia (2013): *Archivo y ficción. Javier Marías, Enrique Vila-Matas: Miradas sobre el mundo y su tiempo*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Nueva York.
- López López, Carmen María (2015): "El cine como clave cultural y hermenéutica en la narrativa de Javier Marías: una lectura de *Así empieza lo malo*". En Fidel López Criado (ed.): *La diversidad en la literatura, el cine y la prensa española contemporánea*. Santiago de Compostela, Andavira, pp. 287-294.
- (2017): "Reescribir el *Vértigo* (*De entre los vivos*): la impronta cinematográfica de Hitchcock en *Así empieza lo malo*, de Javier Marías", *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, vol. 1, n.º 26, pp. 269-290.
- (2018): "Películas sin voz y otros insomnios: Claves fílmicas en *Mañana en la batalla piensa en mí*, de Javier Marías". En David García Ponce, Laura Pache Carballo y Chris-

- tian Snoey Abadías (eds.): *El texto de las mil caras. Hibridismo y nuevas tendencias en la literatura española e hispanoamericana*. Sevilla, Renacimiento, pp. 283-297.
- (2019): *El cine en el pensamiento y la creación de Javier Marías*. Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- Marías, Javier (1993): *Literatura y fantasma*. Madrid, Siruela.
- (1995): *Vida del fantasma*. Madrid, Alfaguara.
- (1997): *Mañana en la batalla piensa en mí*. Madrid, Alfaguara.
- (1999): *Los dominios del lobo*. Madrid, Alfaguara.
- (2000): *Salvajes y sentimentales. Letras de fútbol* (2000). Madrid, Aguilar.
- (2002): *Tu rostro mañana I. Fiebre y lanza*. Madrid, Alfaguara.
- (2005a): *Tu rostro mañana II. Baile y sueño*. Madrid, Alfaguara.
- (2005b): *Donde todo ha sucedido. Al salir del cine*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- (2007): *Tu rostro mañana III. Veneno y sombra y adiós*. Madrid, Alfaguara.
- (2013a): *Negra espalda del tiempo*. Barcelona, De Bolsillo.
- (2013b): *Todas las almas*. Barcelona, De Bolsillo.
- (2013c): *Tu rostro mañana*. Barcelona, De Bolsillo.
- (2014): *Así empieza lo malo*. Barcelona, Alfaguara.
- Martín-Estudillo, Luis (2009): "Del pensamiento visual al pensamiento literario". En Alexis Grohmann y Maarten Steenmeijer (eds.): *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada. Tu rostro mañana de Javier Marías*. Amsterdam/Nueva York, Rodopi, pp. 115-132.
- Miller, Stephen (2004): "Graphic-lexical Dialogue in Marías and Rivas", *Romance Quarterly*, vol. 1, n.º 51, pp. 97-110.
- Mitchell, William (2009): *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid, AKAL.
- Mora, Vicente Luis (2012): *El lectoespectador: deslizamientos entre literatura e imagen*. Barcelona, Seix Barral.
- Pérez-Carbonell, Marta (2016): *The Fictional World of Javier Marías. Language and Uncertainty*. Leiden/Boston, Brill/Rodopi.
- (2017): "Compulsive Translators: Are Narrators in Javier Marías's Novels Beguiled by Language?", *Hispanic Research Journal*, vol. 18, n.º 4, pp. 338-351.
- Pimentel, Luz Aurora (2003): "Écfrasis y lecturas iconotextuales", *Poligrafías IV*, 205-215.
- Pittarello, Elide (2017): "Retratos de familia en *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías". En Natalie Noyaret y Anne Paoli (eds.): *L'écrivain à l'œuvre dans le récit de fiction espagnol contemporain*. Binge, Éditions Orbis Tertius, pp. 353-366.
- Pozuelo Yvancos, José María (2010): *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid, Cátedra Miguel Delibes.
- (2017): *Novela española del siglo XXI*. Madrid, Cátedra.
- Sánchez Noriega, José Luis (2000): *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona, Paidós.
- Scarlett, Elizabeth (2004): "Victors, Villains and Ghosts: Filmic Intertextuality in Javier Marías's *Mañana en la batalla piensa en mí*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 1, n.º xxviii, pp. 391-410.
- Scharm, Heike (2013): *El tiempo y el ser en Javier Marías: el Ciclo de Oxford a la luz de Bergson y Heidegger*. Amsterdam/Nueva York, Rodopi.

- Segre, Cesare (1985): *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona, Crítica.
- Steenmeijer, Maarten (2001): *El pensamiento literario de Javier Marías*. Amsterdam/Nueva York, Rodopi.
- Topczewska, A. (2016): "Sin título. Operaciones de lo visual en 2666 de Robert Bolaño", *Études romanes de Lund*, n.º 104.
- Utrera, Rafael (1985): *Escritores y cinema en España: un acercamiento histórico*. Madrid, Ediciones JC.
- Wagner (1996): *Icons and Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Nueva York, de Gruyter.
- Wolf, Sergio (2001): *Cine/Literatura. Ritos de pasajes*. Buenos Aires, Paidós.

FILMOGRAFÍA

- Hitchcock, Alfred (1958): *Vértigo (De entre los muertos)*. Estados Unidos, Paramount Pictures.
- (1959): *Con la muerte en los talones (North by Northwest)*. Estados Unidos, Metro-Goldwyn-Mayer.
- Lang, Fritz (1931): *M, El vampiro de Düsseldorf*. Alemania, Nero Film.
- Leisen, Mitchell (1940): *Recuerdo de una noche (Remember the Night)*. Estados Unidos, Paramount Pictures.
- Mankiewicz, Joseph L. (1947): *El fantasma y la señora Muir (The Ghost and Mrs. Muir)*. Estados Unidos, 20th Century Fox.
- Renoir, Jean (1951): *El río (Le fleuve)*. Francia, Theter Guild / Oriental International Film.
- Welles, Orson (1965): *Campanadas a medianoche (Falstaff - Chimes at Midnight)*. España, Alpine Films / Internacional Films.

METAPOESÍA Y PUBLICIDAD: EL POETA EN LA
SOCIEDAD DE CONSUMO*METAPOETRY AND ADVERTISING: THE POET IN
THE CONSUMER SOCIETYJOSÉ ÁNGEL BAÑOS SALDAÑA
Universidad de Murcia
joseangel.banos@um.es

RESUMEN: A partir del siglo xx, se ha desarrollado en poesía un amplio interés por las reflexiones metapoéticas y metaliterarias, de modo que en la actualidad perviven las composiciones que centran su atención en el propio discurso o en la literatura como construcción artística. En este contexto los poetas españoles contemporáneos han acudido a la publicidad para la escritura de metapoemas. Se analizarán en estas páginas los siguientes aspectos: 1) la inserción del eslogan en una propuesta poética personal, 2) el uso del texto publicitario de los *mass media* en la sátira social, 3) la capacidad para generar poemas de la publicidad de a pie, y 4) la reelaboración metaliteraria del lenguaje de los negocios de compraventa.

PALABRAS CLAVE: Metapoesía, publicidad, poesía española contemporánea, intertextualidad

ABSTRACT: From the 20th century onwards, poetry has developed a broad interest in metapoetic and metaliterary reflections, so that compositions that focus their attention on their own discourse or on literature as an artistic construction still remain in our days. In this context, Spanish contemporary poets have turned to advertising for the writing of metapoems. The following aspects will be analyzed in this paper: 1) the insertion of the slogan in a personal poetic proposal, 2) the use of the advertising text of the mass media in social satire, 3) the capacity to generate poems from ordinary advertising, and 4) the metaliterary reworking of the language used in second-hand stores.

KEYWORDS: Metapoetry, Advertising, Spanish Contemporary Poetry, Intertextuality

* Este artículo ha sido resultado de un contrato financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades para la Formación de Profesorado Universitario.



1. REPENSAR LO LITERARIO: EL PAPEL DE LA PUBLICIDAD EN LA POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Si hubiera que destacar un rasgo relevante de la poesía española contemporánea, la mayoría de los críticos coincidirían en señalar su llamativa heterogeneidad (Andújar Almansa 2007; Bagué Quílez y Santamaría 2013; Bagué Quílez 2014; Iravedra 2014). Esta conclusión podría parecer una obviedad o una frase escrita a vuelapluma. Así, al menos, la juzgarían quienes estimaran que todo crítico es hipermétrope por naturaleza, pues suele preferirse que medie una distancia mayor entre las obras literarias y los estudios correspondientes. Ahora bien, esta heterogeneidad, tan simple a primera vista, alberga un complejo haz de evoluciones históricas, sociales, literarias y filológicas dadas en discontinuidad. Todo ello ha contribuido tanto a la formación de distintas escuelas como a la aparición de autores que proclaman su originalidad para desvincularse de otros. La heterogeneidad existente en la gestación de la poesía española contemporánea se diferencia *a fortiori* del contexto de nacimiento de la lírica en otras etapas. Cuando se habla del carácter heterogéneo de la poesía de los últimos años, se especifica, realmente, cómo el devenir sociohistórico del siglo xx, los avances técnicos y la multiplicidad de medios han facilitado la profusión de textos, aunque estos no siempre logren formar parte del canon. Piénsese, por ejemplo, en los muchos premios de poesía que garantizan la publicación del ganador. También cabe recordar el salto de la página a la pantalla, ya no solo a la pantalla del ordenador, sino también a la de la televisión.¹

En este contexto es posible pronunciar otro aserto similar al ya mencionado: la poesía española contemporánea se singulariza por la inclusión de diferentes tipos de discursos y por el eclecticismo de referentes y modelos. El recelo crítico vuelve a llamar a la puerta: ¿acaso la literatura no se ha servido de todo tipo de escritos desde antiguo? En efecto, pero tampoco cabe duda de que, a partir de la segunda mitad del siglo xx, el ser humano habita un paraíso artificial a medio camino entre Babel y el árbol de la manzana permitida de *Apple*. En otras palabras, la apertura del discurso lírico no se entiende sin una sociedad hipermediatizada y con abundancia de códigos. Por cierto, la publicidad tampoco existiría –al menos como hoy la entendemos– sin esta multiplicidad de medios y de códigos. En la poesía actual se dan transversalidades genéricas, temáticas y mediáticas pertenecientes, indiscriminadamente, a la alta o a la baja cultura. No es este un fenómeno endoliterario, sino que más bien hay que salir del campo de la poesía para poder interpretarlo. Todo cabe en un poema, desde el discurso científico hasta la cuña publicitaria. Sin embargo, ¿cabe todo en un anuncio? Si en un principio la publicidad, como medio de masas, se muestra reacia a la alta

¹ Sin ir más lejos, César Brandon ganó el programa *Got Talent*, que se emitía en horario de máxima audiencia en Telecinco, y publicó el libro *Las almas de Brandon* (Espasa, 2018). A este respecto, véase *La lira de las masas*, de Rodríguez-Gaona, donde analiza el éxito de los “poetas prosumidores”. Estos, auspiciados por la hegemonía de lo digital, sustituyen la lectura cotidiana (“solitaria y silenciosa”) por la interacción en las redes sociales (Rodríguez-Gaona 2019: 22).

cultura,² se advierte que hay un punto claro de conexión en la reapropiación de una retórica poética.

Este nexo entre poesía y publicidad ha sido poco estudiado, pero no se muestra tan ajeno si pensamos en una de las actividades persuasivas que le son más cercanas: la propaganda. La semejanza entre publicidad y propaganda consiste en que la primera tiene unos fines comerciales, mientras que esta última se diseña de acuerdo con unos intereses políticos, institucionales (Spang 2014) o gremiales. Basta remontarse a la poesía social para comprobar cómo se subvertían los símbolos nacionales del régimen franquista. Todavía más, todos los iconos de la época, el habla diaria –sustentada en las unidades paremiológicas– y los acontecimientos más señalados se pusieron al servicio de la defensa de la función transformadora de la lírica.

La metapoesía, que consiste en la reflexión sobre la poesía desde dentro del propio discurso lírico, existe desde el monumento “aere perennius” horaciano. Aunque la tradición literaria hispánica no le ha dado la espalda a lo largo de su historia, hay que reconocer que esta adquiere vigor con la entrada del siglo xx. Dos de los pilares fundamentales de la genealogía estética actual –Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez– hallaron en la metaliteratura un potente cauce de expresión de ideas poéticas. Tanto es así que sin haberlo pretendido constituyeron los ejes de dos posturas literarias antagónicas –compromiso cívico y confianza personal–, cuya confluencia tuvo que esperar hasta los años 80 (Bagué Quílez 2018b). La preocupación metapoética, que se extendió a los poetas del 27 y del 36, se acentuó al estallar la guerra civil española. Desde ese momento, la urgencia histórica exigió que los artistas definieran su posicionamiento con respecto a la moral y a la ontología literaria; o, dicho de otra manera, había que declarar abiertamente *para qué* (o *por qué*) y *contra qué* (o *con quién*) se estaba escribiendo. Alrededor de esta fecha, la poesía se vinculó a la palabra *uso*. Podía servir tanto para animar a la clase obrera como para pedir la paz o, por el contrario, para encañonar con firmeza al presente y exigirle un futuro más prometedor.

Una vez iniciados los debates ontológico y pragmático dentro del discurso lírico, es inevitable que perduren en las generaciones siguientes. La razón es más simple de lo que parece: si se confía ciegamente en la capacidad redentora de la palabra poética, hay que asumir, también desde dentro de la literatura, su fracaso catastrófico, pues los sublevados consolidaron su poder y la clase obrera se acomodó progresivamente. Es coherente aducir, en definitiva, que la metapoesía sea un “subgénero típico de la posmodernidad” en España, pero conviene poner de manifiesto que su auge se inicia con los poetas sociales (Martín Estudillo 2003).³

² Hay casos en los que la poesía entra de lleno en la publicidad. Cuando esto sucede, se suele acudir a poemas ampliamente conocidos; véase la adaptación de “If...”, de Kipling, para Repsol (2007) o la versión del poema “Itaca”, de Cavafis, para el anuncio del Seat Exeo (2009).

³ Como hemos apuntado anteriormente, bien es cierto que metapoesía ha habido en todas las épocas; sin embargo, aparece con una mayor frecuencia a lo largo del siglo xx. Con los poetas sociales se origina, también, la disputa entre comunicación y conocimiento. Este hecho involucra a más actores en el circuito metapoético, pues los críticos literarios solicitan autopoéticas y meta-

Cuando se trata la posmodernidad en España, debe pensarse en ella de una manera diferente a la anglosajona. Hay puntos de contacto, pero surge y evoluciona en un periodo distinto y de una manera desigual. En torno a la posmodernidad anglosajona, suele haber un mayor consenso: la modernidad entra en crisis con el final de la II Guerra mundial, por lo que el posmodernismo comienza a finales de los años 40 o principios de los 50.⁴ Este se consolida en los 60 y se da con naturalidad en los 70 y en los 80. En España, sin embargo, su consolidación se produce con los novísimos o, por decirlo de una manera más amplia, con la generación del 68, pero no ha habido una continuación semejante por parte de los poetas de los 80, que se alejaron de estos últimos, aunque incorporaran a sus obras señas de urbanismo.⁵ Lo expuesto hasta ahora no excluye que en España, con anterioridad al 68, se observe una "ruptura escalonada" (Rico 2016) en la que se van naturalizando algunas técnicas literarias novedosas (Prieto de Paula 2014). La inclusión del texto publicitario en la metapoésía española reciente se corresponde con una serie de actitudes posmodernas, a saber: 1) el cuestionamiento de los límites de lo artístico, tanto por la fusión de alta y baja cultura como por el interés por los diferentes tipos de discurso; 2) el eclecticismo de referentes y modelos, 3) la deconstrucción del proceso creativo, entendida como uso del pastiche, la parodia y la ironía, así como la revisión del lirismo tradicional; y 4) la crítica a una racionalidad aposentada entre los valores de mercado y el mercado de valores (Baños Saldaña 2018).

Desde el punto de histórico-sociológico, no ha de extrañar que la metapoésía se apropie de técnicas publicitarias. Tradicionalmente, se ha apuntado como rasgo particular de estas composiciones el interés por el papel que desempeña el lenguaje, por cuál es la relación de la literatura con el mundo y por cómo se desenvuelve el autor en su contexto (Pérez Parejo 2007). Asimismo, se ha justificado el origen de su amplia difusión en una crisis existencial y epistémica, cuyos referentes podrían ser las tesis heideggerianas de la existencia por oposición a la no existencia, las reflexiones de Adorno acerca de escribir poesía tras el Holocausto y los comentarios de Brecht sobre la insensibilización del mundo (Martín Estudillo 2003). Estas tres tesis filosóficas poseen un carácter fungible;⁶ esto es, pueden explicar el origen del interés por lo metapoético como una reacción contestataria, pero no logran esclarecer la pervivencia del fenómeno. Algu-

poemas, sobre todo en las antologías.

⁴ También hay estudiosos que señalan unos antecedentes tempranos, aunque aún no tomaran conciencia del posmodernismo. Vattimo (1985) indicó que la posmodernidad filosófica hereda de Nietzsche las reflexiones sobre el sujeto o sobre la configuración del yo. Calinescu (1991), además, cita a Heidegger y a Gadamer.

⁵ Sigue siendo difícil tratar el fenómeno de la posmodernidad en España. Si bien el término continúa empleándose para reflexionar sobre el conjunto de la lírica española contemporánea, una parte del sector teórico-literario ha reivindicado la existencia de nuevos productos culturales ajenos al entramado posmoderno. Surgen, entonces, conceptos como "cultura spam", "homo sampler" (Fernández Porta 2008), etc.

⁶ Tal vez aún se entrevería la tesis heideggeriana por la cual se establece que "el ser del hombre se funda en el habla. [...] [E]l diálogo y su unidad es portador de nuestra existencia" (Heidegger 2006: 112 y ss.). Sin embargo, esta reflexión aguanta el peso de la historia por su carácter universal. Heidegger lleva a cabo un juego retórico en el que lo que existe se opone a lo que no está en el mundo. Más complicado, en cambio, se hace sostener que el hombre se instituye en el habla.

nas de las causas de la continuidad y vigencia de la metapoésía son los intentos de trasladar la lírica del plano de lo ideal al de lo real, la justificación del arte en una sociedad preocupada por el desarrollo económico y las reivindicaciones del valor de la poesía ante la preferencia por otros géneros en el sector editorial.

En tiempos en que la poesía anda de capa caída, los poetas hacen de su capa un sayo. La difusión masiva de la publicidad y el contraste con sus fines comerciales generan una ruptura de expectativas aprovechable por los escritores, quienes saben que un libro de poesía nunca alcanzará a tanto público ni conseguirá venderse tan bien como un producto anunciado. No solo se produce un préstamo mutuo de los moldes retóricos, sino que la lírica reciente abunda en la capacidad publicitaria de apropiarse de segmentos culturales, interiorizar las formas artísticas y revitalizar tópicos literarios (Bagué Quílez y Rodríguez Rosique 2018).⁷ Por otra parte, la mixtura genérica de la publicidad y sus múltiples cauces de difusión también facilitan la asimilación de sus propiedades en el poema,⁸ pues no solo se acude al discurso, sino que en muchas ocasiones se reinterpretan otros factores como el medio, la imagen o la música. Una breve razón genealógica de los usos y funciones de la publicidad en la lírica española contemporánea se resumiría de la siguiente manera: el sesentayochismo la inserta como una provocación,⁹ los escritores de los años 80 la reconocen como un signo experiencial o urbano, y a partir del 2000 la publicidad puede protagonizar el poema (Bagué Quílez y Rodríguez Rosique 2018): “Y la poesía... la poesía es la capacidad de seducción de la publicidad [...], el anhelo inalcanzable con versos rítmicamente medidos: *Tu rostro intensamente rehidratado/ de forma duradera*” (Pardo 2013: 85).

Los estudios sobre poesía y publicidad carecen de una larga trayectoria; sin embargo, hay algunas aportaciones críticas cercanas a los objetivos de este artículo. Ponce Cárdenas (2016) ha perfilado unas “notas de asedio” en las que se demuestra que la reinterpretación publicitaria porta la aljaba de Eros –con las flechas doradas de la seducción– y el escudo irónico. En ellas se da cuenta de cómo perdura el contacto entre ambas disciplinas a lo largo de cuatro décadas (1970-2015).¹⁰ Posteriormente, ha dedicado otro estudio a la codificación literaria de la marca y de la reseña a través de textos de Aurora Luque y de Juan Antonio González Iglesias. Ahí amplía su definición de *transposición intermedial*, que circunscribe a “aquel tipo de poema posmoderno que plantea la apropiación,

⁷ Véase el anuncio “El viaje de tu vida” (2017), de Seguros Ocaso, en el que se reformula la *peregrinatio vitae*: <<https://www.youtube.com/watch?v=wqLESoaW4mU>>.

⁸ Ponce Cárdenas concibe la publicidad como “una especie de metagénero que permea todos los medios de comunicación de masas (prensa escrita, televisión, radio, cine, internet) y se apropia de códigos diversos (arte, literatura, técnica)” (2016: 227). No obstante, en estas páginas preferimos considerar la publicidad como un género de segundo grado en lugar de como un metagénero. Evitamos, así, una confusión con la partícula meta, ya que la metapoésía consiste en la poesía que versa sobre sí misma.

⁹ Para un estudio sobre Vázquez Montalbán, Martínez Sarrión y Aníbal Núñez, véase Prieto de Paula (2018).

¹⁰ Los textos analizados pertenecen a los siguientes autores: Manuel Vázquez Montalbán, Aníbal Núñez, María Victoria Atencia, Ana Rossetti, Ángel Luis Luján Atienza, Aurora Luque y Juan Antonio González Iglesias.

evocación o descripción literaria de un documento (verbal, visual o audiovisual) generado por los medios de comunicación de masas” (Ponce Cárdenas 2018: 225). Asimismo, Bagué Quílez y Rodríguez Rosique, concentrando su atención en el magnetismo de la marca, iluminan la doble aportación de la publicidad a la poesía: “transmitir una manera de interpretar el mundo y proporcionar una manera de interpretar el yo” (2018: 255). Si estos trabajos se han dedicado a las marcas, Ioana Gruia (2018), en cambio, vincula publicidad y espacio para abordar la génesis de un discurso lírico inspirado en los autobuses (Aurora Luque), las galerías comerciales (Juan Bonilla) y la cafetería Starbucks (Luis Bagué Quílez).

Nuestro propósito consiste en abrir un nuevo camino que acompañe a estas publicaciones. Ya no se trata de analizar cómo la lírica entra en contacto con la publicidad, sino de comprender de qué manera intervienen los anuncios en la reflexión poética sobre la propia poesía. Los textos que se analizarán contienen una isotopía metaliteraria explícita (Sánchez Torre 1993), a la manera de “Cuanto sé de mí”, de Juan Bonilla:

Mi dni: 31650987C.
El pin de mi teléfono es 9276.
El de mi visa –número 4940005043313975– es 7692.
El de mi mastercard –número 0030443298919438– es 9276.
El password de mi email juanbonillagago@yahoo.es es `cruyff1974`.
La clave de mi cuenta en ebay, usuario `varanasi2003`, es `tou Eiffel1918`.
Para entrar en mi cuenta del BBVA,
marque en `bbva.es` el número de mi visa
y escriba `cruyff1974` cuando le pidan la clave.
La de mi cuenta en iberlibro es `kyntaniya23`.
Lo mismo para paypal.
Lo mismo para uniliber.
Número de clave del portero automático de mi casa
en Menéndez Pelayo 29, Sevilla, 6691.
Número clave de mi cuenta en e-barclays es 50987,
usuario número de mi tarjeta mastercard.
En RENFE, IBERIA, VUELING, BRITISH AIRLINES
soy `bonilla66`, y mi clave de acceso es `cuidadoconelperro`.

Creo que nunca antes un poeta
había puesto tanta intimidad
al alcance de sus lectores. (Bonilla 2014: 14)

En este poema se satirizan, a la vez, el confesionalismo literario,¹¹ la identidad de la sociedad de consumo y el acalorado debate acerca de la posibilidad de una lírica autobiográfica. Ahora bien, estas páginas se limitan a la recontextualización de la retórica publicitaria, por lo que no se incluyen entre los textos seleccionados poemas –como este último– que a partir de la marca revierten en lo literario.

¹¹ Nótesen los guiños intertextuales al libro *Cuanto sé de mí*, de José Hierro, y a la “Orden (Poética a la que otros se aplican)”, de Ángel González. El *cave canem* gonzaliano, que advierte irónicamente del peligro de la “claridad obscena”, se convierte en una contraseña para las empresas de medios de transporte. Casualmente, esta contraseña se sitúa a lo largo de una enumeración deshumanizadora, por lo que podría adquirir el mismo tono irónico de González.

La relación metapoésía-publicidad se abordará desde cuatro puntos de vista diferentes: 1) la inserción del eslogan en una propuesta poética personal, 2) el uso del texto publicitario de los *mass media* en la sátira social, 3) la capacidad para generar poemas de la publicidad de a pie, y 4) la reelaboración metaliteraria de los negocios de compraventa. De este modo, es posible evidenciar la riqueza de la intertextualidad explícita entre ambos campos de la experiencia humana. La "décima musa" –la publicidad– (Bagué Quílez 2018a: 9), que ya atormentaba a los artistas desde las vanguardias, ha vuelto a la carga. Un metapoema no es un anuncio, pero no por ello debe rechazar la búsqueda de adhesión de sus lectores. "Tan solo busco cómplices que sepan de qué hablo", escribió Marzal.

2. APOSTAR POR LAS PALABRAS: DEL ESLOGAN AL METAPOEMA

Ganchos, eslóganes y *jingles* ocupan normalmente las partes más llamativas de un anuncio. Son tres aspectos cercanos; incluso podría decirse que en muchas ocasiones se interrelacionan, pero conviene distinguirlos. El gancho, también conocido como *clíncher*, posee la función de atraer el interés del receptor para que este no abandone el anuncio. En consecuencia, coincide con el *jingle* en que ambos desempeñan un valor instrumental, pues este último consiste en un adorno retórico sonoro que transmite un mensaje. Al mismo tiempo, el *jingle* se asemeja al eslogan en la capacidad de condensación de significados y en su sencillez mnemotécnica. Los *jingles* suelen hacer que el eslogan sea más pegadizo (Russell y Lane 2001). Una de las opciones más frecuentes radica en que el *jingle* contenga el eslogan –por ejemplo, *Chup, Chup, Avecrem*– (Fernández Gómez 2014); sin embargo, el *jingle* también es apto para preparar la entrada del eslogan. Esto es lo que sucede en el anuncio de Groupama de 2009 cuando Iker Casillas entona el "Me siento seguro", de Mocedades, justo antes del santo y seña comercial ("Seguro de ti mismo"). El eslogan, por tanto, se basa en una fórmula empresarial concisa con unos objetivos muy claros: estimular al receptor, adherirse al recuerdo de la marca y lograr la venta del producto. Cabe distinguir tres tipos de eslóganes: "eslóganes efímeros, eslóganes gancho y eslóganes corporativos" (Fernández Gómez 2014: 92-93). Estos últimos, que se corresponden con la noción tradicional de eslogan, son los que protagonizan los poemas.

Sin ajustarse a los fines publicitarios, y más cerca de los intereses propagandísticos, surgió en los años 60 el eslogan nacional "Mantenga limpia España", creado por el Ministerio de Información y Turismo. Los años 60 y 70 fueron una época en la que se difundió una campaña de educación cívica en los medios de comunicación. Recuérdese, a este respecto, el apercibimiento del "Piense en los demás" (TVE) para que no se molestara en los espectáculos públicos. Volviendo al anterior eslogan, esa campaña de limpieza en las calles, destinada primeramente a la conservación de ambientes rurales y playas, se extendió a los espacios urbanos. Se trataba de aconsejar a los ciudadanos que no ensuciaran el entorno. El éxito del anuncio condujo a una "Segunda fase de la operación "Mantenga limpia España",¹² según data el diario

¹² En la noticia citada se lee lo siguiente: "[H]a calado tan hondamente en los españoles que pue-

La Vanguardia en 24 de noviembre de 1965. Ahí se expone que se organizarán certámenes en las escuelas primarias y en los cuarteles, como también se convocará un concurso nacional de embellecimiento de pueblos y de ciudades. El eslogan pervive en la prensa más de una década. Así, en una carta al director de *La Vanguardia* (5.9.1974),¹³ un lector escribe lo siguiente: “creo que no basta con aconsejar ‘mantenga limpia España’. Hay que imponer fuertes multas. A ver si así empieza la gente a escarmentar”. Otro ejemplo: Esperanza Aguirre, como concejal de Medio Ambiente en el Ayuntamiento de Madrid, justificó la inversión de cien millones de pesetas en una campaña publicitaria aludiendo a esta anterior: “Se trata de lanzar un mensaje que perdure, como aquel de *Mantenga limpia España*” (26.10.1981).¹⁴ Por otra parte, hay que mencionar que la empresa Congost lanzó un juego de mesa con el nombre de “Mantenga limpia España”.

Todo este impacto social del eslogan propagandístico da cuenta de la potencia desautomatizadora de la “Contra-orden. Poética por la que me pronuncio ciertos días” (*Muestra, corregida y aumentada...*, 1977), de Ángel González:

Esto es un poema.

Aquí está permitido
fijar carteles,
tirar escombros, hacer aguas
y escribir frases como:

*Marica el que lo lea,
Amo a Irma,
Muera el... (silencio),
Arena gratis,
Asesinos,
etcétera.*

Esto es un poema.
Mantén sucia la estrofa.
Escupe dentro.

Responsable la tarde que no acaba,
el tedio de este día,
la indeformable estolidez del tiempo. (González 2015: 317)

Este poema se encuentra en el interior de la sección “Metapoesía”. Antes se leen la “Poética a la que intento a veces aplicarme”, que resume la complejidad y la

de decirse que no hay nadie que la desconozca o que no haya tenido, ante ella, una reacción favorable. Dirigida a crear una conciencia ciudadana, ha logrado crear esa conciencia hasta el punto de que actualmente el hecho de tirar un papel en la calle origina un sentimiento de culpabilidad” (<<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1965/11/24/pagina-7/32672727/pdf.html>>).

¹³ Puede leerse al completo en la web <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1974/09/05/pagina-24/34253492/pdf.html>>.

¹⁴ Véase <https://elpais.com/diario/1991/10/26/madrid/688479859_850215.html>.

inutilidad del acto creativo, y la "Orden. Poética a la que otros se aplican", que denuncia el esencialismo, la pureza y el esteticismo arraigado. En ambas poéticas se manifiesta la responsabilidad literaria del autor, que es, al fin y al cabo, el que selecciona el tema de la composición. González defiende que, tras el texto, por mucho que lo consideremos como un reflejo distorsionador ("marcar la piel del agua"), se esconde un sujeto de derecho ("que el hombre [...] / [...] / o ve su propio rostro/ o [...] / [...] no ve nada").

En oposición a los poetas de la "orden", se escribe "Contra-orden", que bien podría haberse denominado "Contra-canon". La "antipoesía" gonzaliana responde a un afán por desvincularse de la veta intimista e ilusoria de la literatura del régimen (Le Bigot 2014). Su escepticismo poético pretende evitar el decaimiento de la propia poesía. Así, la concepción clásica de lírica –intimismo, esteticismo, musicalidad– se tritura por parte de un autor que confía más en los *prosemas* que en los *poemas* en su sentido limitado. En consonancia con la impureza nerudiana, la literatura ha de estar atravesada por la realidad, de la que es imposible salir. Las huidas del entorno inmediato suponen una actitud ética condenable. El primer verso encierra esta misma idea; "Esto es un poema", que nos recuerda a frases como *Esto es un atraco*,¹⁵ plantea una pregunta incómoda. Si en el poema está permitido todo, ¿cómo han de considerarse aquellos que conscientemente se autocensuran?

Este metapoema defiende la libertad a la hora de componer mediante una relación de opuestos. La limpieza, que representa la pureza, se enfrenta a la suciedad, que se hace eco del compromiso artístico. A este fin se suceden las relaciones intersemióticas e intermediales. En primer lugar, se produce un contacto entre el lenguaje literario –sistema de signos– y un sistema semiológico distinto –la expresión mural– que no se reduce a los signos lingüísticos, sino que añade otros como la forma o el color. Cabe destacar que los grafitis aparecen en uno de los anuncios de "Mantenga limpia España" como muestra de la suciedad en las calles. El alegato a favor de la libertad nace del acercamiento de lo poético a otro tipo de expresión de contenido verbal que implica la brevedad y la precisión del significado. Por cierto, estos son dos aspectos que configuran la poética de González. La habilidad del poema radica en cómo se aprovecha el contacto intersemiótico para esgrimir unos principios literarios. El grafiti puede contener cualquier despropósito ("Marica el que lo lea/ Amo a Irma/ [...] / Arena gratis"), pero también una fuerte denuncia política. Los versos "Muera el... (silencio)" y "Asesinos" aluden, respectivamente, a *Muera el General* (Franco) y a la violencia de las fuerzas del orden.

Tras el contacto intersemiótico, acontece la desautomatización intermedial. De este modo, el eslogan "Mantenga limpia España" deviene en un emblema metapoético ("Mantén sucia la estrofa") (Payeras Grau 2009). La desautomatización continúa en la última estrofa, ya que se sustituye el cartel "Responsable la empresa anunciadora" por unos versos que resumen el hastío de aquellos que

¹⁵ También viene a la memoria la sentencia "Esto no es una pipa", de Magritte, pues se pone de relieve que "Contra-orden" es, obviamente, un poema, aunque no sea un poema "poético".

vieron coartada su libertad por la dictadura: "Responsable la tarde que no acaba,/ el tedio de este día,/ la indeformable estolidez del tiempo".

Los eslóganes también le han servido a Roger Wolfe para rechazar la impulsividad de la poética socialrealista, que contempla, dicho con el título de una conferencia de Miguel Hernández, "la poesía como un arma". Esta asociación, que recuerda a la del poeta soldado, ha alcanzado su mayor fortuna en las letras hispánicas en el poema "La poesía es un arma cargada de futuro" (*Cantos iberos*, 1995). Tanto es así que el título de Celaya se ha constituido en una definición de la poesía social. No obstante, conviene recordar que el valor armamentístico del arte se había ido forjando con anterioridad. En 1930 el Congreso de Escritores Soviéticos, celebrado en Kharkov, acuñó el lema "Art is a class weapon"; también Brecht había asentado la consigna "un arte para transformar el mundo" (Scarano 2011: 54) y, posteriormente, Ray Bradbury relacionó la escritura y la pólvora en *Fahrenheit 451* (1953): "A book is a loaded gun in the house next door" (1991: 58).

Ante esta situación, Wolfe no solo parodia "La poesía es un arma cargada de futuro", sino que también satiriza la asociación poesía-arma¹⁶ en "Glosa a Celaya" (*Cinco años de cama*, 1998), donde el emblema del compromiso medievo se contrarresta con un eslogan del Banco de Santander¹⁷:

La poesía
es un arma
cargada de futuro.

Y el futuro
es del banco
de Santander. (Wolfe 2008: 262)

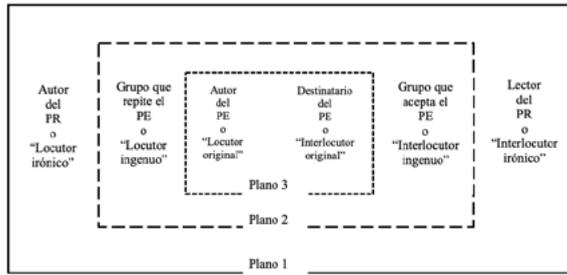
En este caso el texto de Celaya actúa de "poema-estímulo", ya que motiva una reacción satírico-paródica que se formula convocándolo explícitamente en un "poema-respuesta".¹⁸ La estructura paródica de "Glosa a Celaya" queda iluminada por las relaciones internas entre los poemas-estímulo y los poemas-respuesta:¹⁹

¹⁶ La crítica a la concepción poesía-arma ha conformado hasta el momento una de las constantes en la obra de Wolfe: "Poética negra" (*Días perdidos en los transportes públicos*, 1992), "Odio" (*Arde Babilonia*, 1994), "Premio novel" (*Mensajes en botellas rotas*, 1996) o "La poesía es un revólver apuntando al corazón" (*Cinco años de cama*) son solo unos cuantos ejemplos (*vid.* Bagué Quílez y Baños Saldaña 2017).

¹⁷ Conviene aclarar que los conceptos de "parodia" y de "sátira" son distintos, aunque puedan considerarse categorías cercanas y aunque, incluso, puedan manifestarse a la vez en diferentes grados. El primero centra su atención en un molde textual, mientras que el segundo no se circunscribe a los límites de lo escrito (Baños Saldaña 2017b). Recuérdese la fórmula de Ballart (1994), en la que la parodia es el resultado de ironía más intertextualidad y la sátira, en cambio, fruto de ironía más vindicación.

¹⁸ Entiéndase por poema-estímulo todos aquellos poemas que desencadenen reacciones irónicas, paródicas o satíricas en una serie de poemas-respuesta (Baños Saldaña 2017b). En lo que concierne al binomio poesía-arma, otro ejemplo lo protagonizaría "Tráfico de armas", de Jorge Riechmann.

¹⁹ En el esquema, "PE" y "PR" aluden a "poema-estímulo" y "poema-respuesta", respectivamente.



Baños Saldaña (2017b: 173), a partir de Reyes (1984)

Los planos 1 y 2 son inevitablemente necesarios, mientras que el plano 3 depende del tipo de mensaje. Este poema tiene la peculiaridad de ocupar los tres. En primer lugar, el locutor y el interlocutor irónicos se corresponden con instancias reales²⁰ (los autores de los poemas-respuesta –Wolfe, en este caso– y los lectores). Mientras que el locutor irónico es polifónico, el lector irónico es poliauditivo (Reyes 1984). Quiere esto decir que el emisor se desdobra en un locutor ingenuo responsable del significado literal que le llega al interlocutor irónico, quien, a su vez, actúa como un interlocutor ingenuo que “considera válido (imaginariamente) el significado literal” (Reyes 1984: 161).

En segundo lugar, nos encontramos con el locutor y el interlocutor ingenuos. Estos representan a aquellos grupos que toman en serio los discursos (parodiados) de los autores originales. El locutor ingenuo de los poemas-respuesta es el grupo social que repite sin sentido crítico los versos citados de Celaya, en este caso. El interlocutor ingenuo, en cambio, lo formaría la masa popular que acepta acríticamente dichos discursos.

En el último plano, hallamos el locutor original y el interlocutor original. El primero se corresponde directamente con el autor de la cita parodiada: Gabriel Celaya. No obstante, ha de advertirse que en la comunicación literaria no hay un interlocutor original preestablecido, dado que un autor no está obligado a escribir para un destinatario concreto.

El poema de Wolfe aprovecha el carácter ecoico de la ironía para introducir la intertextualidad y generar la parodia. Ahora bien, para que la parodia se lleve a cabo, es necesario el proceso intermedial de los últimos tres versos. Estos versionan el eslogan del Banco de Santander²¹ (“Viviendo el futuro”) de 1985. La “Glosa a Celaya” manifiesta el comportamiento del compromiso abúlico wolfeano. Si bien el autor desconfía de la capacidad de transformar la sociedad con la palabra, su nihilismo nunca rehúye el testimonio de la realidad a la que otros

²⁰ Al vincular, a través de las categorías fijadas por el esquema, al autor y al sujeto poético no se pretende dejar de lado la teoría de la representación ni limitar el poema a las nociones de poesía autobiográfica o autoficcional. En el caso de Wolfe hay una fuerte concordancia entre las ideas propias y la escritura literaria, de ahí que el metapoema se adhiera directamente al pensamiento del autor. Por ende, en este caso no aludimos a la representación de un *yo-otro* o a otro tipo de figuraciones autoriales.

²¹ El anuncio puede consultarse en la hemeroteca de ABC (<[hemeroteca.abc.es/ nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1985/11/14/044.html](http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1985/11/14/044.html)>) y en el portal de *El Publicista* (<[http://www.elpublicista.es/ esloganes.php?inicio=90&texto=B&buscar_marca=&consultar=1](http://www.elpublicista.es/esloganes.php?inicio=90&texto=B&buscar_marca=&consultar=1)>).

no miran (Iravedra 2006). La estructura epigramática de la glosa va más allá del humor, pues esboza una sonrisa irónica con la que se distancia de los postulados demagógicos de la lírica comprometida y con la que expone, sin paliativos, el triunfo del mercado sobre la ética.

3. PALABRAS AJENAS: EL TEXTO PUBLICITARIO DE LOS *MASS MEDIA* EN LA SÁTIRA SOCIAL

La abundancia de recursos que llaman nuestra atención y algunos imperativos legales en la publicidad despiertan el interés del discurso poético. En efecto, no toda reelaboración intermedial se reduce a los eslóganes. La alianza entre metapoesía y publicidad fortalece el impulso satírico del poema. Hay que pensar que el anuncio se destina a un sector amplio de la población para satisfacerlo o concienciarlo. En consecuencia, si el reclamo publicitario logra su objetivo, su contenido pasa a formar parte del conocimiento compartido de un gran número de personas. Los poetas recuperan este conocimiento compartido y lo proyectan sobre una concepción poética que polemiza con otras.

La poética realista de Roger Wolfe fomenta la aparición de elementos pertenecientes al contexto más inmediato. Si, como hemos visto, la "Glosa a Celaya" remite a un eslogan del Banco de Santander, en otros textos acude a la publicidad de las empresas tabacaleras. El metapoema "Las autoridades literarias advierten: ser feliz perjudica seriamente la salud" se inspira en las campañas publicitarias de tabaco y en las propias cajetillas. Se entrecruzan, así, tres actividades rutinarias: la escritura de poesía, la recepción publicitaria y el consumo de tabaco. Véase, por ejemplo, el poema "El humo del infierno" (*Gran esperanza, un tiempo*, 2013), en el que recoge las palabras de Pablo VI ("El humo del infierno ha entrado en la Iglesia") para atacar la ley antitabaco. El metapoema "Las autoridades literarias...", que atañe a la apropiación intermedial, dice así:

Hay algunos –por increíble que parezca a estas alturas–
que todavía se convierten en borrachos
por influencia de los poetas simbolistas.
Otros –de manera igualmente increíble–
acaban chutándose heroína
porque momias como William Burroughs
contaban con pelos y señales que lo hacían.
Por motivos parecidos
tú negaste siempre la felicidad,
que como ya se sabe
es un asunto muy mal visto
entre las mentes pensantes de todo este tinglado.
Hasta que la felicidad te cayó encima
como un plato de sopa
que alguien te hubiera volcado en el regazo.
¿Qué demonios era esto?
No estaba programado.
Era un contratiempo nuevo;
era de auténtica vergüenza.

Como, de niños, mojar la cama
o hacérselo en los calzoncillos.
Menudo bochorno.
¿Quién te iba a sacar de esta?
Pero la felicidad insistió en agitarse dentro de ti;
te recorría de arriba abajo
como un flujo de saliva electrizada.
Y se te ocurrieron ideas muy extrañas:
abandonarlo todo,
salir corriendo dando gritos de alegría,
tirar la casa por la ventana
y lanzarte en plancha a la vida.

La hostia fue de órdago.

Los hijosdeputa habían vaciado la piscina. (Wolfe 2008: 499-500)

La intención satírica se refuerza, antes de la lectura, con una cita paratextual de Félix Grande en la que se rechaza la existencia de la felicidad: "Llegué a pensar que la felicidad no es un asunto de los seres humanos".

La publicidad del tabaco puede estructurarse en cinco etapas,²² que se ligan casi directamente con el cambio de décadas a partir de la segunda mitad del siglo xx. En los años 50 se proporcionaba una imagen positiva del tabaco en todos los aspectos. En los 60 se perseguía relacionarlo con ideales abstractos –la virilidad, la libertad, etc.– para ensombrecer las primeras sospechas acerca de sus propiedades negativas. En los 70 y en los 80 ya aparecieron las primeras advertencias para la salud. En los 90 se endurecieron claramente las condiciones de publicidad. Tanto es así que el diario *El Mundo* informa en 1995 de que "[l]as empresas de tabaco limitan su publicidad para evitar su prohibición":²³

Así, en los aspectos creativos de los anuncios, se indica que "no se mostrará ninguna persona que tenga menos de 25 años", ni utilizará famosos, no darán a entender que fumar es una actividad saludable, no mostrarán a nadie fumando o mostrando cigarrillos encendidos o apagados, ni establecerán que "fumar es esencial para el éxito, el prestigio social o las relaciones sentimentales". Además de seguir insertando el aviso de "las autoridades sanitarias advierten que el tabaco perjudica seriamente la salud", los anuncios deben incluir la información sobre contenidos de nicotina y alquitrán.

²² Sigo la clasificación que realiza Fernando García Cachafeiro, profesor titular de derecho mercantil en la Universidad de La Coruña, en su presentación "La evolución del tabaco". Me ha sido imposible encontrar alguna publicación del autor en la que se exponga este tema. No obstante, se puede descargar su presentación en el siguiente enlace: <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKewidquOUvZPiAhWP1uAKHZ4RA7oQFjAAegQIARAC&url=https%3A%2F%2Fegap.xunta.gal%2Fdescargar.php%3Ftipo%3Dppt%26file%3D%5B1_1383652009%5D04_A_directiva_comunitaria_sobre_a_publicidade_de_tabaco2.pdf&usq=AOvVaw1BDQUq9i0x0MZsBwSgs9E5>.

²³ Se puede rescatar la noticia en el *Corpus de referencia del español actual* (RAE): <<http://corpus.rae.es/cgi-bin/crpsrvEx.dll?visualizar?tipo1=5&tipo2=0&iniltem=0&ordenar1=0&ordenar2=0&FID=110519\014\C000011052019144138913.1020.1016&desc={B}+{I}+autoridades+sanitarias+advierten{I},+en+todos+los+medios,+en+{I}CREA+{I}+{B}{BR}&tamVen=1&marcas=0#acier to0>>.

Definitivamente, la prohibición fue inevitable, pues a partir del 2000 se acabó con este tipo de publicidad.

Como se observa, la referencia intermedial de Wolfe no tiene nada que ver con la marca, sino que está relacionada con los efectos nocivos del producto anunciado: el aviso "Las autoridades sanitarias advierten que fumar perjudica seriamente la salud" deviene en una precaución irónica para todos los poetas: "Las autoridades literarias advierten: ser feliz perjudica seriamente la salud". De este modo, se ridiculiza a los fanáticos de la impostura, que no son otros que aquellos que mimetizan la bohemia simbolista, el malditismo *beat* o la melancolía neorromántica.

Otra manera de reelaborar una cuña publicitaria sin atender al eslogan consiste en retomar la situación narrativa. Así lo hace José Alcaraz, que en la "Nota 22" (*Edición anotada de la tristeza*, 2013) recontextualiza la secuencia lingüístico-descriptiva del anuncio: "También cada dos versos / muere un niño en el mundo / a causa del hambre" (Alcaraz 2013a: 28). El poema, que aquí se ha reproducido como lo ha escrito el autor, rompe la distribución de los versos –tradicionalmente vertical–, situándolos en la parte baja de la hoja como si se trataran de una nota a pie de página. Esto se debe a que el libro "mira desde el punto de vista de la tristeza. [...] Ella no está en el centro, sino a un margen, a un lado, y, por lo tanto, deja hueco y deja un espacio que observa" (Alcaraz 2013b).

La "Nota 22" se sirve de la campaña de *VOCES contra la pobreza*, cuyo eslogan "Make Poverty History" se tradujo al español por "Haz que la pobreza pase a la historia". Es complicado determinar exactamente de qué anuncio parte Alcaraz, pues hay varios que siguen la misma estructura. En uno de ellos,²⁴ por ejemplo, aparecen una serie de famosos chasqueando los dedos, al ritmo de las agujas del reloj, cada tres segundos durante un minuto. A mitad del anuncio, se van entrelazando la imagen de la persona chasqueando los dedos y un mensaje que dice: "Cada tres segundos* muere un niño o una niña* de extrema pobreza*...". He insertado los asteriscos en el texto para dividir la segmentación del mensaje en el anuncio. Si nos fijamos en el poema, podemos advertir que también se caracteriza por esta estructura tripartita (tiempo-muerte-causa de la muerte). Ahora bien, otros anuncios de esta campaña proyectan el mismo contenido, aunque de forma diferente. Así, en el de 2008 entran en escena personas reconocidas por el espectador con un reloj. Cuando transcurre un minuto, dicen: "Cada tres segundos muere un niño o una niña* como consecuencia de la pobreza en el mundo*...". Aquí, en cambio, el mensaje se fragmenta en dos partes.²⁵

José Alcaraz da por conocido el anuncio y comienza su poema con una alusión implícita que sustituye la precisión temporal por una consideración metaliteraria. Se cuestiona, pues, la operatividad social de la palabra poética. *Denunciar* la realidad no es lo mismo que *actuar* en ella. Ahora bien, la solución tampoco es el silencio. El hecho de que cada tres segundos muera un niño de pobreza implica que también cada dos versos sucede la misma tragedia; por tanto, los poetas han de reflejarlo en sus textos. La "Nota 22" se construye como una adenda al anuncio. Se elabora una *descriptio* común para alcanzar la misma

²⁴ Véase <<https://www.youtube.com/watch?v=i4KtwEwRKEc>>.

²⁵ Sepuedeconsultaren <https://www.youtube.com/watch?time_continue=83&v=Th2zlhZN81E>.

conclusión: concienciar al receptor para que la pobreza sea historia. Incluso aunque la poesía no opere en la realidad, el metapoema trata, al menos, de hacer que la pobreza pase a formar parte no de la historia en su sentido lato, pero sí en el de la historia literaria.

4. VIVIR ENTRE ANUNCIOS: LA PUBLICIDAD *DE A PIE* EN LA POESÍA

Hasta este momento, sabemos que los anuncios que se han reinterpretado han tenido una existencia extraliteraria; es decir, han formado parte de la realidad, los reconocemos porque los hemos visto o porque los hemos recuperado de alguna fuente objetiva. Sin embargo, hay una publicidad *de a pie* que es anónima. El pequeño comercio no dispone de los medios de comunicación de masas para atraer a sus clientes. Tiene que contentarse con una pizarra, un cartel o un panfleto. De esta manera, su publicidad solo consigue generar un conocimiento compartido entre las personas más cercanas a su contexto de aparición. Esto induce al crítico a ser precavido y a preguntarse lo siguiente: ¿hay una reelaboración metapoética del anuncio o todo el poema –incluido el anuncio– es un artificio literario? Simulado o no, lo que importa es que la inserción del anuncio remite a una contemplación de lo literario.

Este tipo de metapoemas se adhiere a la publicidad de los comercios que comparten alguna característica esencial con la poesía. Piénsese, por ejemplo, que la literatura exige un espacio estético. El lenguaje poético no es un lenguaje en bruto, sino que pasa por un proceso de depuración. Este acendramiento lingüístico depende de la poética del autor, quien puede optar por embrutecerlo aún más o por acicalarlo hasta el extremo. Así lo plantea Jorge Riechmann en “¡Atención! Belleza a precios excepcionales” (*El día que dejé de leer El País*, 1997):

Era publicidad de una peluquería;
pero a fin de cuentas
¿qué ofrece el artista
en los mercados del final del mundo? (Riechmann 2011: 545)

Se trata, pues, de una crítica a la perversión del arte en el contexto de un capitalismo salvaje que aboca a los ciudadanos al consumo (Iruvreda 2018). Riechmann, que se ha erigido en uno de los renovadores del compromiso literario, cree más en una poesía de la conciencia que en una lírica de los altavoces. Esta poética esquiva suprimir la voz de un determinado grupo; al contrario, surge de una confrontación intelectual con las ideas de los lectores, de quienes unas veces conseguirá el asentimiento, otras la toma de conciencia de algo en lo que no se había pensado o, como sucede no en pocas ocasiones, el rechazo o la ignorancia, algo de lo que el propio Riechmann es consciente.

También relacionado con la estética, pero sobre todo enfocado en el plano del contenido, el “Nocturno” (*Gran esperanza, un tiempo*) de Roger Wolfe desprecia la pobreza semántica de alguna poesía:

Medianoche en Alicante. Desde el balcón
de mi hotel de la Calle Mayor,

[...]
[...] diviso dos gaviotas,
que flotan como jirones de lino deslizándose.
[...]
Yo apuro el cigarrillo y me meto en la habitación.
Junto a la cama, un cartel anuncia en inglés:
"Hay algo mejor que hacer realidad tus sueños.
Hacer realidad los de los demás...".
La poesía en el siglo XXI. (Wolfe 2013: 17)

El testimonialismo descriptivo característico de Wolfe confronta con esa publicidad cursi y falazmente altruista. La referencia al texto publicitario prepara el rechazo que expresa el último verso, en el que se condena la mediocridad y la falta de franqueza de la poesía más popular en el sector editorial. Se trata de desterrar del espacio literario el mito de la felicidad "al cuadrado" –como sugiere un anuncio–, pues constituye una nueva y negativa deshumanización del arte, así como el asentamiento de una flagrante pobreza intelectual. Los agentes publicitarios se han servido de las virtudes lingüísticas de la literatura, pero la poesía no puede reducirse a la sensación de comodidad que pretende generar un anuncio.

5. SEGUNDA MANO: LA REELABORACIÓN METALITERARIA DEL LENGUAJE DE COMPRAVENTA

No todos los anuncios asaltan al espectador, sino que a veces hay que indagar en ellos para encontrar lo que se busca. Así sucede con los negocios de compraventa. Este tipo de publicidad no suele portar eslóganes ni desarrollar un contenido muy significativo. Tampoco se caracteriza por diseñar un entramado complejo. Su eficacia depende del respeto a la convención de brevedad que exigen los anuncios en prensa o en páginas web. En consecuencia, lo más aprovechable de ellos es su marcada configuración lingüístico-estructural.

La reelaboración metaliteraria del lenguaje de compraventa se apoya en este convencionalismo para la construcción de pastiches irónicos. No se trata de parodias, puesto que no se versiona el texto de un autor reconocido, sino que se compone una imitación estilística. Véase "Anuncios" (*Camaradas de Ícaro*, 2003), de Aurora Luque:

Vendo roca de Sísifo,
añeja, bien lustrada,
llevadera, limada por los siglos,
pura roca de infierno.
Para tediosos y desesperados,
amantes del absurdo
o para culturistas metafísicos.
Almohadilla de pluma para el hombro
sin coste adicional.
[...]

...

Vendo toro de Dédalo.
Discreción. Quince días
de frenético ensayo.
Se entrega a domicilio.
Se adapta a todo tipo de orificios.

...

Reviendo laberintos
usados, muy confusos.
Se garantiza pérdida total
por siete u ocho años.
Si no queda contento,
reembolsamos el hilo de Ariadna.

...

La vida es una empresa laboriosa:

veinte segundos de ficción en pie
y una tenue canción desesperada.

Somos microrrelatos que caminan:
Soy No-fui, No-seré, No-soy cansado.

Vivir es patinar breve jornada.
Solo soy los anuncios que he tragado.

...

Alquilo alas de Ícaro
adaptables, elásticas.
Imprescindible curso de suicida,
máster de soñador
o currículum roto de antemano. (Luque 2003: 50)

Este poema, que constituye uno de los muchos ejemplos de la integración de la tradición clásica en la realidad contemporánea, proporciona a la vez una reflexión sobre la brevedad de la vida y sobre la situación del escritor (Baños Saldaña 2019). Los "camaradas de Ícaro", que titulan el libro, son los poetas. El lenguaje de los negocios de compraventa y las referencias a la mitología fusionan culturalismo y experiencia. En un mundo caracterizado por la profusión de mensajes, el sujeto se difumina en la asimilación de discursos ajenos. A este respecto, no solo se desmitifican algunos pasajes grecolatinos, sino que también se recontextualizan versos de Neruda y de Quevedo que tienen un contagio indirecto, pues el poeta chileno reconoció como maestro a este autor del siglo de oro (Ponce Cárdenas 2016; Baños Saldaña 2017a).

6. MENOS ES MÁS. RECAPITULACIÓN

La relación entre metapoésía y publicidad sitúa en el mismo camino a dos motivos temáticos frecuentes en la poesía española contemporánea: la preocupación por lo literario y el eclecticismo de referentes y modelos. De este modo, se observa claramente que la construcción de un poema no queda subsumida a una endogamia –la intertextualidad literaria–, sino que revela la interferencia de un conjunto de discursos de lo más variado. La apertura, en concreto, hacia los reclamos publicitarios supone el acercamiento a un tipo de mensaje muy difundido, por lo que se refuerzan la inmanencia textual y los vínculos entre el autor y el lector. Esta transversalidad mediática indaga en la función ontológica de la lírica. Publicidad y poesía están ahí, en el mundo; cada ámbito tiene sus objetivos y su público meta. Tal vez este sea el mayor abismo entre las dos disciplinas, pero también es lo que despierta el interés de los poetas. Si la publicidad careciera de tantos cauces de difusión y de su capacidad seductora, puede que pasara inadvertida para los escritores.

Existen, por tanto, conexiones en la prestidigitación retórica. Incluso cabe advertir un contacto en sus diferentes intenciones pragmáticas. El anuncio persuade o incita a actuar; el metapoema busca cómplices e invita a pensar. No hay motivos para negar la influencia del discurso publicitario en la metapoésía, pues se comprueba que esta se da de manera tan frecuente como variada. En estas páginas se han abordado cuatro tipos de relaciones: la de los eslóganes corporativos (“Contra-orden. Poética por la que me pronuncio ciertos días” y “Glosa a Celaya”), que se desautomatizan para desmontar programas literarios; la de la situación narrativa (“Nota 22”) y la de los imperativos legales (“Las autoridades metaliterarias advierten: ser feliz perjudica seriamente la salud”), que comienzan en una reflexión metapoética y acaban cuestionando la contribución social de la literatura; la de la publicidad anónima (“¡Atención! Belleza a precios excepcionales” y “Nocturno”), que asocia determinados ámbitos publicitarios a propiedades intrínsecas de la lírica que se critica; y la del lenguaje de los negocios de compraventa, donde los poetas revenden sus alas de Ícaro. De manera más general, se advierte que hay una estrecha vinculación entre el texto metapoético y el discurso publicitario cuando se ejerce una protesta contra otras consideraciones metaliterarias o cuando se censura algún aspecto concreto de la realidad. La buena poesía es un negocio minoritario, pero no por ello los poetas se han resuelto a echar el cierre.

OBRAS CITADAS

- Alcaraz, José (2013a): *Edición anotada de la tristeza*. Valencia, Pre-Textos.
— (2013b): <<https://www.youtube.com/watch?v=7EjppqWzd8dg>>.
Andújar Almansa, José: (2007): “Retrato robot de la poesía reciente”, *Paraíso: revista de poesía*, n.º 2, pp. 23-38.
Bagué Quílez, Luis (2014): “La poesía española bajo el efecto 2000 (Dos o tres cosas que sé de ella)”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, n.º 805-806, pp. 5-8.

- (2018a): "Introducción: la décima musa". En Luis Bagué Quílez (ed.): *Cosas que el dinero puede comprar. Del eslogan al metapoema*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 9-18.
- (2018b): *La poesía española desde el siglo XXI. Una genealogía estética*. Madrid, Visor.
- Bagué Quílez, Luis; Baños Saldaña, José Ángel (2017): "¿Cargada de futuro? Del manifiesto al eslogan", *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. V, n.º 2, pp. 317-335.
- Bagué Quílez, Luis; Rodríguez Rosique, Susana (2018): "Poesía[®]: marcas registradas y estrategias discursivas en la lírica reciente". En Luis Bagué Quílez (ed.): *Cosas que el dinero puede comprar. Del eslogan al metapoema*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 249-278.
- Bagué Quílez, Luis; Santamaría, Alberto (2013): "2001-2012: Una odisea en el tiempo". En Luis Bagué Quílez y Alberto Santamaría (eds.): *Malos tiempos para la épica*. Madrid, Visor, pp. 11-35.
- Ballart, Pere (1994): *Eironeia: la figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona, Quaderns Crema.
- Baños Saldaña, José Ángel (2017a): "Fue, será y es. La consolidación de Quevedo como clásico en la literatura española contemporánea", *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, n.º 33.
- (2017b): "La pervivencia de las poéticas juanramonianas. Ironía, intertextualidad y espacios discursivos en la lírica española contemporánea", *La nueva literatura hispánica*, n.º 21, pp. 167-188.
- (2018): "Nuevas formas de expresión en la lírica reciente: el lenguaje literario y la ruptura del horizonte de expectativas", *Kamchatka: revista de análisis cultural*, n.º 11, pp. 11-126.
- (2019): *Desautomatización y posmodernidad en la poesía española contemporánea: la tradición grecolatina y la Biblia*. Córdoba, UcoPress.
- Bonilla, Juan (2014): *Hecho en falta (Poesía reunida)*. Madrid, Visor.
- Bradbury, Ray (1991): *Fahrenheit 451*. Nueva York, Del Rey Books.
- Calinescu, Matei (1991): *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid, Tecnos.
- Fernández Gómez, Jorge David (2014): "Eslóganes, jingles y otras frases felices". En M.ª Victoria Romero (coord.): *Lenguaje publicitario*. Barcelona, Ariel, pp. 89-112.
- Fernández Porta, Eloy (2008): *Homo Sampler: Tiempo y consumo en la Era Afterpop*. Barcelona, Anagrama.
- González, Ángel (2015): *Palabra sobre palabra*. Barcelona, Austral.
- Gruia, Iona (2018): "La construcción del espacio publicitario: tres calas en la poesía española contemporánea". En Luis Bagué Quílez (ed.): *Cosas que el dinero puede comprar. Del eslogan al metapoema*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 279-300.
- Heidegger, Martin (2006): *Arte y poesía*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Iravedra, Araceli (2006): "'Si tu pluma valiera su pistola'. El compromiso posmoderno de Roger Wolfe", *Paraíso. Revista de poesía*, n.º 1, pp. 9-20.
- (2014): "Fundación de la poesía y función de la crítica", *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, n.º 805-806, pp. 8-12.
- (2018): "¿Del eslogan al poema? Modulaciones discursivas del compromiso

- posmoderno". En Luis Bagué Quílez (ed.): *Cosas que el dinero puede comprar. Del eslogan al metapoema*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 195-222.
- Le Bigot, Claude (2014): "¿Fue Ángel González un poeta postmoderno?: examen de su anti-poesía", *Prosemas: Revista de Estudios Poéticos*, n.º 1, pp. 111-126.
- Luque, Aurora (2003): *Camaradas de Ícaro*. Madrid, Visor.
- Martín Estudillo, Luis (2003): "Hacia una teoría de la metapoésía", *Revista de Estudios Hispánicos*, n.º 2, 141-152.
- Pardo, Carlos (2013): "Wagner en Carrefour: efectos secundarios del simbolismo musical". En Luis Bagué Quílez y Alberto Santamaría (eds.): *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*. Madrid, Visor, pp. 79-92.
- Payeras Grau, María (2009). *El sueño de la realidad. Poesía y poética de Ángel González*. Santa Cruz de Tenerife, La Página Ediciones.
- Pérez Parejo, Ramón (2007): *Metapoésía y ficción: claves de una renovación poética*. Madrid, Visor.
- Ponce Cárdenas, Jesús (2016): "Poesía y publicidad en España: Notas de asedio", *Ticontre. Teoría, Texto, Traduzione*, n.º 5, pp. 227-284.
- Ponce Cárdenas, Jesús (2018). "Negroni/California: telas publicitarias en Aurora Luque y Juan Antonio González Iglesias". En Luis Bagué Quílez (ed.): *Cosas que el dinero puede comprar. Del eslogan al metapoema*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 223-248.
- Prieto de Paula, Ángel Luis (2014): "Poesía y contemporaneidad: unas cuestiones de partida", *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, n.º 805-806, pp. 2-5.
- (2018): "El alma en el tenderete: concordancias y fuga de tres poetas del 69 (Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión y Aníbal Núñez)". En Luis Bagué Quílez (ed.): *Cosas que el dinero puede comprar. Del eslogan al metapoema*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 125-150.
- Reyes, Graciela (1984): *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid, Gredos.
- Rico, Manuel (2016): "El acceso a la contemporaneidad de la poesía española. Las claves de una ruptura escalonada". En Remedios Sánchez García (coord.): *Palabra heredada en el tiempo: tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea*. Madrid, Akal, pp. 99-108.
- Riechmann, Jorge (2011): *Futuralgia (Poesía reunida 1979-2000)*. Madrid, Calambur.
- Rodríguez-Gaona, Martín (2019): *La lira de las masas. Internet y la crisis de la ciudad letrada. Una aproximación a la poesía de los nativos digitales*. Madrid, Páginas de Espuma.
- Russell, J. Thomas; Lane, W. Ronald (2001): *Kleppner. Publicidad*. México, Prentice-Hall.
- Sánchez Torre, Leopoldo (1993): *La poesía en el espejo del poema*. Oviedo, Universidad de Oviedo.
- Scarano, Laura (2011): "100 años de Gabriel Celaya: el compromiso revisitado". En Mariela Sánchez (ed.): *Diálogos transatlánticos. memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, vol. IV, pp. 47-59.
- Spang, Kurt (2014): "Publicidad y retórica". En M.ª Victoria Romero (coord.): *Lenguaje publicitario*. Barcelona, Ariel, pp. 27-42.
- Vattimo, Gianni (1985): *El fin de la modernidad, nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona, Gedisa.
- Wolfe, Roger (2008): *Noches de blanco papel (Poesía 1986-2001)*. Barcelona, Huacamano.
- (2013): *Gran esperanza, un tiempo*. Sevilla, Renacimiento.

MISCELÁNEA



EL PAPEL DE LA BIOPOLÍTICA EN *SANGRE EN EL OJO*, DE LINA MERUANE

THE ROLE OF BIOPOLITICS IN *SANGRE EN EL OJO*, BY LINA MERUANE

JAVIER ADRADA DE LA TORRE
Universidad Autónoma de Madrid
javier.adrada@estudiante.uam.es

RESUMEN: En este trabajo estudiamos la dialéctica que se establece entre Lina, ciega por una patología ocular, y la biopolítica desarrollada por Michel Foucault y por Roberto Esposito. Defendemos que la enfermedad de la protagonista tiene una proyección social y política, pues el Estado ejerce poder sobre los cuerpos de la población y regula sus vidas en aras de la productividad. Lina tratará de resistir a este biopoder durante gran parte de la novela y se enfrentará al sistema médico, pero más tarde se percatará de que cualquier decisión sobre su cuerpo y su identidad estaba ya prevista e integrada en las dinámicas biopolíticas.

PALABRAS CLAVE: Biopolítica, cuerpo, vida, Foucault, Lina Meruane

ABSTRACT: This paper studies the dialectics between Lina, blind due to an ocular pathology, and biopolitics, developed by Michel Foucault and Roberto Esposito. We defend the social and political projection of the protagonist's disease, as the state exercises power over population's bodies and regulates its lives for the sake of productivity. Lina attempts to withstand this biopower during most of the novel and she faces medical system, but afterwards she realises that any decision about her body and her identity was already predicted and included in biopolitical dynamics.

KEYWORDS: Biopolitics, Body, Life, Foucault, Lina Meruane



INTRODUCCIÓN

Sangre en el ojo, de Lina Meruane, tiene como protagonista un cuerpo enfermo. Su personaje principal, una mujer también llamada Lina y también chilena y escritora, sufre desde la primera página una enfermedad que la limita como ser humano y como eslabón de la cadena social: una ceguera que le sobreviene súbitamente debido a un derrame interno. Ella, que en el momento crítico se encuentra estudiando en Nueva York, se ve obligada a regresar al hogar familiar en Santiago de Chile. Será entonces cuando se dé cuenta de la dimensión social y política de su enfermedad, en la medida en que esta condiciona y modifica sus relaciones con familiares –cabe señalar que sus padres son médicos–, con amigos y con su pareja, Ignacio. Su vida, a partir de este punto, se verá inundada por la enfermedad y, como consecuencia, por la medicina: serán frecuentes sus visitas al médico con vistas a una futura operación. Finalmente, decidirá pasar por quirófano y lo hará hasta dos veces; su decisión final, ante la inviabilidad de las intervenciones quirúrgicas, será un trasplante de ojo, donado por Ignacio. De esta manera, Lina logrará recuperar la vista y podrá volver a dedicarse a la escritura. La novela se concibe, desde una perspectiva metaficcional, como un espacio de reflexión acerca de su cuerpo y un lugar de resistencia contra las adversidades que entraña en este sentido su trastorno físico.

En este trabajo, nos encargaremos de analizar si la protagonista de *Sangre en el ojo* protege su cuerpo y su vida del control que sobre ambos ejercen las distintas instituciones sociales, en especial la medicina, o si por el contrario permite que el poder intervenga en el proceso y penetre en su organismo y, por tanto, en su identidad. Para ello, pondremos esta novela en relación con el concepto de biopolítica, abordado por distintos autores en la historia reciente, y averiguaremos en qué medida la obra de Meruane supone o no un acto de insumisión contra el biopoder. Primero, bosquejaremos un breve cimiento teórico que dé cuenta del origen histórico de la biopolítica; a continuación, abordaremos la novela a partir de los planteamientos de Foucault y Esposito. Concretamente, nos centraremos en dos instituciones: la medicina y la familia, ya que ambas ejercen poder de alguna manera sobre el cuerpo y la identidad de Lina.

1. ORÍGENES Y EVOLUCIÓN DE LA BIOPOLÍTICA

Para explicar el concepto de biopolítica, Michel Foucault se remonta a épocas pasadas, en las que “uno de los privilegios del poder soberano fue el derecho de vida y muerte” (1976: 143), que indudablemente procedía de la antigua *patria potestas*, según la cual el padre de familia podía disponer de la vida de sus hijos. En aquellos tiempos, por extensión, el soberano tenía el poder de decidir quién moría y quién vivía; Foucault lo resume de la siguiente manera: “el derecho que se formula como ‘de vida y muerte’ es en realidad el derecho de *hacer* morir o de *dejar* vivir” (1976: 144). El poder del soberano residía en la amenaza constante que entrañaba el derecho a arrebatar la vida al súbdito insumiso, así como a destruir o incautar sus bienes.

Este régimen, no obstante, se ha visto trastocado en el curso histórico de Occidente: el objetivo del soberano no será ahora elegir quién vive y quién muere, ni ejercer una opresión *contra* la vida de su pueblo, sino regularla, controlarla por distintos mecanismos, hacerla útil en el engranaje social. En palabras de Foucault, “podría decirse que el viejo derecho de *hacer* morir o *dejar* vivir fue reemplazado por el poder de *hacer* vivir o de *arrojar* a la muerte” (1976: 146). La vida es lo que en este punto interesa al Estado, puesto que no es sino en vida cuando el individuo le resulta eficiente; la muerte, en cambio, se presenta como el límite de esta eficiencia y el fin de la aportación del sujeto a la sociedad.

Según Foucault, este poder sobre la vida se ha desarrollado desde el siglo xvii desde dos polos principales, no antitéticos, sino complementarios:

Uno de los polos, al parecer el primero en formarse, fue centrado en el cuerpo como máquina: su adiestramiento, [...] el crecimiento paralelo de su utilidad y su docilidad, su integración en sistemas de control eficaces y económicos, todo ello quedó asegurado por procedimientos de poder característicos de las *disciplinas: anatomopolítica del cuerpo humano*. El segundo, formado algo más tarde, hacia mediados del siglo xviii, se centró en el cuerpo-especie [...]: la proliferación, los nacimientos y la mortalidad, el nivel de salud, la duración de la vida y la longevidad, con todas las condiciones que pueden hacerlos variar; todos esos problemas los toma a su cargo una serie de intervenciones y de *controles reguladores: una biopolítica de la población*. (Foucault 1976: 147-148)

Así pues, el francés distingue entre las disciplinas que se encargan de la optimización del individuo a nivel somático y los controles reguladores que miden y examinan las dinámicas de la vida. La anatomopolítica procura entrenar los cuerpos y perfeccionar sus aptitudes, de modo que estén a la altura del esfuerzo físico que se les exige a la hora de trabajar y de contribuir a la sociedad; por su parte, la biopolítica estudia y, por tanto, controla la mecánica de lo viviente y sus procesos biológicos. Al fin y al cabo, es preciso registrar sus estadísticas con vistas a organizar el sistema de producción de acuerdo a ellas, esto es, en función del ciclo vital de quienes conforman dicho sistema.

Es preciso poner énfasis en el hecho de que Foucault se refiera a una *biopolítica de la población*. El concepto de “población” nace en el siglo xviii y, como problema económico y político, se convierte en foco de atención de las instituciones de poder: “Los gobiernos advierten que [...] tienen que vérselas [...] con una ‘población’ y sus fenómenos específicos, sus variables propias: natalidad, morbilidad, duración de la vida, fecundidad, estado de salud, frecuencia de enfermedades, formas de alimentación y de hábitat” (Foucault 1976: 26). Para optimizar el escrutinio biológico de los ciudadanos, el Estado concibe la población como un enorme cuerpo social con una dinámica corporal uniforme: el sujeto que se ajuste al canon somático de este cuerpo social gozará de aceptación y prosperidad como miembro de la comunidad; los enfermos, los minusválidos y demás anómalos, en cambio, quedarán marginados.

2. ANÁLISIS DE LA NOVELA

Podríamos afirmar que, al menos en la primera mitad de *Sangre en el ojo*, Lina Meruane nos presenta la faceta más negativa de la biopolítica: todo mecanismo de poder resulta opresor para la protagonista, toda institución ejerce violencia sobre ella. Para Roberto Esposito, los estudios de Foucault son un tanto maniqueos en este aspecto, en cuanto que describen el biopoder en términos ya demasiado positivos, ya excesivamente críticos. Según Esposito (2012: 106-107), la propuesta de Foucault adolece de “una carencia, o insuficiencia, de articulaciones entre los dos polos, el de *bios* y el de política, que componen el término biopolítica”, como si fueran conceptos antagónicos o independientes que solo colisionan en el plano social y por medio de la dominación de una parte por la otra. Esta fractura semántica tiene como consecuencia una doble interpretación del término: cuando predomina el *bios*, la visión de la biopolítica parece más optimista; cuando lo hace la política, la visión raya en lo apocalíptico:

Así que, o bien la vida aparece encerrada, como aprisionada, por un poder destinado a reducirla a la simple base biológica, o bien es la política la que está en riesgo de quedar disuelta en el ritmo de una vida [...]. En el primer caso, el régimen biopolítico tiende a no desviarse de aquel soberano, del cual parece constituir un pliegue interno. (Esposito 2012: 106)

En el caso de *Sangre en el ojo*, como hemos dicho, durante gran parte de la obra predomina la visión negativa o apocalíptica: para Lina, cualquier manifestación de poder persigue el absoluto sometimiento del individuo, de modo que ha de ser resistida y combatida. Su reacción ante la amenaza del biopoder, por tanto, será una clara tendencia hacia la inmunidad; este término, acuñado por Esposito, constituye un intento de conciliar los dos polos de la biopolítica establecidos por Foucault. Su propuesta trata de ir más allá, y para ello introduce los conceptos de *comunidad* e *inmunidad*, que mantienen entre sí una relación antitética. Los dos pueden ser entendidos en un sentido político y en otro biológico-médico; en ambas semánticas, la comunidad trata de demoler las barreras que protegen la identidad individual, mientras que la inmunidad tiene como fin reconstruirlas y defender al sujeto de amenazas externas.

La comunidad se basa en la relación del sujeto con el colectivo en el que se integra y en la obligación de colaborar con él y aportarle recíprocamente, lo cual pone en peligro su identidad en cuanto individuo; la inmunidad, por el contrario, exige de este compromiso comunitario y protege la identidad individual de la expropiación social. Es por ello por lo que Lina, abrumada por el peso de la comunidad que debe soportar a causa de la proyección social de su enfermedad, tiende a rechazar estos vínculos y trata de defender su identidad del influjo del biopoder. Todas sus acciones están sistemáticamente orientadas al aislamiento social, a la resistencia a las reglas.

Sin embargo, y aquí señala Esposito una interesante paradoja, la inmunidad protege la vida a la vez que la niega: aunque la inmunidad vela por la preservación de la identidad individual que la comunidad amenaza con absorber,

un exceso de inmunidad puede conducir al aislamiento y actuar en detrimento de la persona. A pesar de su carácter benefactor para la vida, “la constriñe en una suerte de jaula en la que acaba por perderse no solo nuestra libertad, sino el sentido mismo de nuestra existencia”, lo cual conduce a “la reducción de la vida a su desnuda base biológica” (Esposito 1976: 104-105). En consecuencia, al llevar al límite su resistencia al biopoder, Lina corre el riesgo de quedar encerrada en esta suerte de cárcel que supone la inmunidad extrema.

Esta bipolaridad de la inmunidad entronca con el también doble carácter del biopoder: ambos pueden actuar tanto a favor de la vida como en detrimento de ella. Ambos conceptos se entrelazan y complementan de esta manera. El miedo a la destrucción por exceso de inmunidad llevará a la búsqueda de protección en la biopolítica; el miedo a la destrucción por exceso de biopolítica llevará a la búsqueda de protección en la inmunidad. De acuerdo con esto, la pregunta sería la siguiente: ¿se ajustará Lina a esta tendencia circular, es decir, se dará cuenta del peligro de la inmunidad y cederá a las dinámicas del biopoder?

2.1. La institución médica

Empecemos por la institución que, por excelencia, trata de vigilar y someter el cuerpo enfermo de Lina: el sistema médico. Teniendo en cuenta la propuesta que hemos suscrito arriba, a saber, que el Estado vela por la vida de su población con vistas a no perder productividad, es lógico que el sistema médico anhele controlar el organismo defectuoso de la protagonista para poder sanarlo. Sería, retomando lo antes dicho, una confirmación de la tendencia de la biopolítica a *hacer vivir*.

La institución médica, asimismo, entraña uno de los riesgos que Esposito atribuye a la *communitas*: la absorción de la identidad individual por parte del sistema. En el hospital, los pacientes sufren un proceso de deshumanización; quedan reducidos a meros historiales clínicos, despojados de cualquier rasgo personal más allá de sus características estrictamente biológicas. Podríamos espigar varios pasajes en los que Meruane se refiere al espacio médico en estos términos: “Oí la carcajada hambrienta que parecía venir de sus entrañas pero no pude dar con su nombre. La enfermera y todos los niños de la sala estaban hechos de cera, todos tenían caras definidas pero ninguno identidad. Yo misma había perdido la mía ahí” (Meruane 2012: 39); “yo he olvidado todo, no sé quién soy y no puedo explicar por qué estoy ahí” (144).

Además, es muy significativo el hecho de que el doctor Lekz siempre se refiera a la protagonista como Lucina, y no como Lina: la llama por su nombre oficial, por aquel que la vincula al sistema social. Es más, en varias ocasiones, incluso esta identidad onomástica se disuelve en una identidad puramente somática: para él, sus pacientes son solo historiales clínicos, como ya hemos señalado. Así pues, Lekz identificará a Lina o Lucina no por quién es, sino por qué anomalías o trastornos presenta su cuerpo; en calidad de oculista, la reconocerá por sus ojos, como a todos sus demás pacientes:

Lucina, doctor, ya sé que no se acuerda, le dije [...]. Lekz me pidió que lo disculpara pero su olvido no era yo. Eran todos. [...] No me dicen absolutamente nada sus voces, nada sus rostros. Él los miraba a la cara sin reconocerlos. Todos le resultaban discretamente familiares, cada uno de sus gestos, de sus inflexiones generaba una pulsación [...] que no llegaba a constituir una memoria. Las historias clínicas tampoco le decían nada. Pero los sentaba y bajo su lente se disponía a leer la crónica íntegra de cada ojo. Sobre esa superficie se le revelaba la identidad de cada paciente: al asomarse al interior recordaba los detalles. Pero no, no es recordar, puntualizó Lekz [...]; no es exactamente hacer memoria o recordar. No es recuerdo sino reconocimiento. Porque por dentro pero también por fuera todos los ojos eran distintos y todos llevaban ahora su firma. (Meruane 2012: 176-177)

De este extracto se desprenden varias ideas fundamentales. En primer lugar, se refuerza la concepción del sistema médico como un mecanismo que conduce al sujeto al anonimato, a su sustrato biológico. Sin embargo, y tal como asevera el propio Lekz, no es el historial clínico el que refleja las evidencias del biopoder: es el propio cuerpo del enfermo. El doctor afirma no reconocer a sus pacientes por su expediente médico, sino por las huellas que él mismo ha dejado en los organismos que ha operado. "Todos llevaban ahora su firma", expresa Lina; el capítulo, además, acaba con la siguiente sentencia del doctor Lekz: "estas retinas son mi obra de arte" (178).

Lo que ello implica es muy significativo: el cuerpo enfermo ya no pertenece al individuo, sino al doctor. La vida del ciudadano ya no es suya, sino de los mecanismos de poder, al menos en la medida en que el Estado la controla y moldea para ajustarla a sus propios fines; y no solo la biopolítica, sino también la anatomopolítica mediante el cuidado de los cuerpos para su óptimo rendimiento. Al igual que una estatua pertenece al escultor, tal es la relación entre el individuo y el Estado que lo forja. Por tanto, las pruebas físicas del biopoder no residen para Lekz en el historial médico –la abstracción–, sino en las modificaciones que él, como tentáculo biopolítico, ha aplicado sobre los cuerpos enfermos –la praxis–.

A estos ejemplos hay que añadir uno más: la anestesia, definida por la propia Lina como "ausencia de sí misma". La anestesia implica la falta de control sobre su cuerpo, la renuncia a la identidad propia y el sometimiento absoluto al biopoder. En tal situación, la protagonista se compara a sí misma con un *cyborg*, en alusión al célebre manifiesto de Donna Haraway, en el que el *cyborg* queda definido como "un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción" (1991: 149). El hecho de que Meruane acuda a la figura del *cyborg* contribuye a la deshumanización de su personaje: se trata de un ser dual, a caballo entre lo natural y lo artificial, con una identidad mestiza, en cierto modo humana pero aun así atravesada por el poder político gracias a la tecnología que lo constituye, en este caso, la anestesia que somete a la personalidad y la voluntad.

Resignarse a que le administren anestesia significa, para la protagonista, claudicar en cierto modo ante la institución médica, dejarse convertir en *cyborg*

o máquina al servicio del Estado. Así verbaliza ella la experiencia: "El dedo ya no está. La mano ya no está y tampoco el brazo. Ya no estoy yo. Lucina se esfumó, su ser queda suspendido en algún lugar del pabellón. Lo que queda ahora de ella es pura biología" (Meruane 2012: 144). He ahí el control que la biopolítica ejerce sobre el cuerpo: no le interesa la personalidad del individuo, sino tan solo que esta se asocie a un organismo perfectamente sano y dispuesto a contribuir con la comunidad.

Por otro lado, el hecho de que la medicina sea determinante a la hora de definir la identidad del individuo queda patente en la siguiente cita de Lina: "Esperé a que me dijera qué era lo que veía ahí, qué imagen de mí estaba surgiendo del fondo de mi ojo. Qué decía de mi vida a partir de su diagnóstico" (2012: 178). La enfermedad se concibe aquí como estigma, como rasgo determinante en la constitución de la identidad del sujeto; de ahí que toda la novela gire en torno a la ceguera de Lina.

Además, hay que destacar otra contrariedad derivada de la ceguera: la imposibilidad de escribir. La escritura es, para Lina, un instrumento de resistencia imprescindible; la invidencia la condena a no poder realizarse como escritora y, por tanto, a perder una parte esencial de su identidad. A propósito de este tema, no podemos olvidar la concepción que Hélène Cixous (1995) tiene de la escritura femenina: la escritura es, para la mujer, una forma de obtener la voz que secularmente le ha sido negada, la posibilidad de alterar el discurso que la subyuga. Además, Cixous equipara escritura y cuerpo: la conquista de la voz va de la mano de la recuperación del cuerpo, pues solo mediante la palabra puede la mujer reescribir y reinterpretar su cuerpo en sus propios términos. La incapacidad de escribir de Lina representa simbólicamente su incapacidad de representarse a sí misma. Sin embargo, el hecho de que *Sangre en el ojo* sea el resultado no de la escritura física del texto, sino de una suerte de escritura o discurso mental –porque el pensamiento es el único reducto de la protagonista en que el biopoder aún no ha logrado penetrar– justifica que esta novela es un lugar de resistencia en el que, a pesar de la invidencia, Lina no renuncia a seguir escribiéndose a sí misma y conformando su identidad en sus propios términos.

Regresamos en este punto a Esposito, a su paradigma de la comunidad y la inmunidad. Teniendo en cuenta que la comunidad, por medio del sistema médico, está disolviendo su identidad y reduciéndola al anonimato somático, en nada diferente de cualquier otro cuerpo enfermo, Lina buscará amparo en la inmunidad, creyendo que así podrá eludir las dinámicas del biopoder. En la novela, se nos presenta la inmunidad como la exención del compromiso comunitario que es la obligación de mantener el propio cuerpo sano, apto para la contribución social. La renuencia de la protagonista a quedar en manos de la institución médica se entiende como un intento de preservar el derecho sobre su cuerpo y sobre la identidad que con base en este se constituye; permitir que el biopoder altere su cuerpo entraña, por tanto, permitir también que el biopoder rectifique su identidad. En cierto modo, para Lina la enfermedad será un lugar de resistencia¹ a las prácticas biopolíticas, una señal de identidad digna de ser reivindicada.

¹ Tanto *Sangre en el ojo* como *Fruta podrida* (2007) utilizan la enfermedad, según Fenna Walst,

Entre el doctor Lekz y Lina se establece una suerte de dialéctica, un combate por el poder. Pero en esta disputa, lejos de lo que cabría esperar, no encontramos al médico insistiendo en que la mujer se opere, ni a ella negándose a ello. Al contrario: tras examinar los ojos de Lina, Lekz sentencia que su patología es inoperable y que es muy posible que la mujer acabe muriendo de un derrame ocular. Ella, por el contrario, obligará al doctor a que la opere a cualquier precio, sin importar cuán inviable parezca la intervención. "Me vas a operar, aullé dentro de mí misma, me vas a operar aunque me esté muriendo" (2012: 126).

Lo cierto es que, hasta este punto, la concepción de la biopolítica en la novela había sido muy negativa: Lina se opone a ella como si fuera posible hacerlo, como si estuviera en su mano la elección entre la comunidad o la inmunidad. En gran parte de *Sangre en el ojo*, Meruane parece entender el biopoder como una fuerza ajena al individuo y, por tanto, evitable o resistible. Pero toda acción está integrada en el funcionamiento de la biopolítica, de modo que no hay decisión buena o mala al respecto: cualquiera habrá sido prevista por el biopoder, aunque pueda antojarse contradictorio.

Teniendo esto en cuenta, cabría preguntarse por qué Lina accede a este voluntario sometimiento a las prácticas del biopoder. Si lo que Lina ansía es la inmunidad, la independencia de la biopolítica, ¿por qué entonces rechaza la opción de que el doctor Lekz no la opere? La respuesta parece sencilla: porque aprobar la decisión de su médico sí implicaría sumisión ante el sistema médico. Si la institución ha determinado que su enfermedad no tiene cura, y que lo más probable es que acabe matándola, Lina no puede asumirlo sin más y aceptar que sea el Estado quien decida cuándo acaba su vida. Teniendo en cuenta que, según Foucault, la biopolítica trata de *hacer* vivir a quien puede ser productivo y *arrojar* a la muerte a quien ya no puede, consentir la resolución de no ser operada no sería evitar la actuación del biopoder en su cuerpo, sino acatar completamente su ejercicio. No sería una proclamación de libertad, sino más bien una constatación de que su vida útil en la comunidad ha tocado a su fin.

Esta reflexión nos conduce de nuevo a la idea de que la biopolítica no puede ser evadida, sino que cualquier elección se fundirá en su seno: si Lina elige operarse, aceptará que la atraviese el biopoder; si elige morir, asumirá el destino que este le reservaba. A partir de este punto, Meruane ha dejado de entender la biopolítica como una fuerza ajena y voraz, para concebirla como un conjunto de prácticas y conductas connaturales a cualquier miembro de una comunidad.

Así pues, y pese a la disconformidad de su médico, la protagonista preferirá ponerse en manos de la cirugía que aceptar la concepción utilitarista de la vida humana que le impone el biopoder. Esto puede interpretarse como una doble apuesta tanto por la comunidad como por la inmunidad, sobre todo teniendo en consideración la doble faceta benefactora y perniciosa de la segunda: la inmunidad protege la identidad individual, pero puede tener como desenlace la destrucción, en este caso, la muerte durante la operación o tras ella.

"como proyecto de resistencia contra la ideología capitalista en la medicina y contra la norma de la salud como condición de lo normal" (2015: 1). Cabría matizar que la resistencia no se produce necesariamente contra el capitalismo, sino contra las prácticas de biopoder.

A partir del momento en que Lina decide recurrir a la vía quirúrgica, se inicia en el hospital una serie de protocolos, característicos del biopoder, que pretenden registrar y examinar todo detalle acerca de la vida y el cuerpo de la mujer. Ella, por su parte, se ve obligada a claudicar ante tales procedimientos administrativos y se somete a los tiempos de espera que el sistema médico estipula, a las pruebas que este decide practicarle, etc. Sirva como ejemplo el siguiente fragmento: "Inicio de un protocolo: quítate la ropa, ponte esta bata de franela floreada, ajústate estos pantalones demasiado anchos" (2012: 139).

Llamam especialmente la atención los cuestionarios que los médicos le formulan a Lina previamente a la operación, ya que son muy similares a interrogatorios policiales. Durante estas sesiones, Lina debe enfrentarse a preguntas tanto públicas como privadas:

Una me pregunta quién soy, cómo me llamo. [...] Y entonces ¿alguna enfermedad congénita?, ¿qué medicinas estás tomando?, ¿hace cuántas horas que no comes?, no lo sé ni quiero saberlo, ¿fuiste al baño esta mañana?, eso espero, ¿de qué te van a operar?, ¿qué ojo primero? Las voces van cambiando pero son siempre las mismas preguntas: ¿con qué ojo va a empezar el médico? (Meruane 2012: 140)

... ¿tienes sida?, ¿has tenido enfermedades venéreas?, ¿cuántos amantes?, ¿tantos?, ¿mujeres o solo hombres?, [...] ¿cuántos hijos tienes?, ¿algún aborto inducido o ilegal?, ¿cuántos?, ¿qué ojo?, [...] ¿eres diestra o eres zurda?, ¿con qué mano firmas tu nombre?, ¿cuál es tu verdadero nombre?, ¿algún seudónimo?, ¿a qué te dedicas?, ¿qué es la ficción? [...] ¿y tú, quién eres?, ¿de quién es esta gorra?, ¿y este ojo, de quién es? (Meruane 2012: 140-142)

El primer pasaje recoge sobre todo cuestiones acerca de información oficial y médica de la paciente: su nombre, su historial clínico, sus tratamientos pasados y en vigor, etc. El objetivo de la institución es recabar todos los datos posibles sobre el cuerpo de Lina, para así poder tenerla controlada antes de la operación y más aún después de ella. El segundo fragmento, en cambio, muestra preguntas del ámbito privado, que invaden sin ningún pudor la intimidad de la mujer, incluso con implicaturas subjetivas como la que subyace a la interrogación "¿tantos?". El biopoder no solo está escarbando donde el paciente no desea, esto es, en la identidad de Lina más allá de sus circunstancias somáticas, sino que además está permitiéndose el lujo de juzgarla por sus placeres sexuales.

Sin duda, el hecho de que este prolijo sondeo aborde la sexualidad de la protagonista nos remite a Foucault y a su *Historia de la sexualidad*; en concreto, este caso sería un claro ejemplo de cómo las instituciones de poder tratan de verbalizar la experiencia sexual, convertirla en discurso, ofrecerle una vía de desahogo para así poder estudiarla y regularla. También nos puede recordar al filósofo francés la manera en que el examen médico deviene interrogatorio policial: más que un proceso de recogida de datos, parece un ejercicio de vigilancia e intimidación.

A propósito de este interrogatorio, recordamos que Foucault no suscribe la hipótesis represiva, según la cual al sujeto se le ha prohibido por distintos

mecanismos hablar de sexualidad o mostrar en público algún comportamiento sexual; por el contrario, el francés afirma la existencia de múltiples mecanismos que se encargan de hacer hablar al individuo acerca del tema, y de conducir su discurso por los cauces que a las instituciones de poder les interesan:

Es preciso abandonar la hipótesis de que las sociedades industriales modernas inauguraron acerca del sexo una época de represión acrecentada. [...] Un dispositivo muy diferente de la ley [...] asegura por medio de una red de mecanismos encadenados la proliferación de placeres específicos y la multiplicación de sexualidades dispares. [...]. Nunca tantos centros de poder; jamás tanta atención manifiesta y prolija; nunca tantos contactos y lazos circulares; jamás tantos ámbitos donde se encienden, para diseminarse más lejos, la intensidad de los goces y la obstinación de los poderes. (Foucault 1976: 51)

Lo que al poder conviene, como dijimos arriba, no es actuar *contra* la sexualidad ni *contra* la vida, sino *a favor de* ambas: si el Estado las prohíbe, se desarrollarán en la clandestinidad y no podrá controlarlas; si, en cambio, las potencia y las alimenta, podrá vigilarlas y regularlas. De ahí la proliferación de discursos sobre la sexualidad y, por analogía, sobre el cuerpo; de ahí que el poder facilite todo tipo de medios para que el individuo exprese su corporalidad, sin saber que la está expresando en los términos que el poder establece. "En todas partes fueron preparadas incitaciones a hablar, en todas partes dispositivos para escuchar y registrar, en todas partes procedimientos para observar, interrogar y formular" (Foucault 1976: 24), con vistas a que lo sexual y lo biológico no quedasen reducidos al ámbito íntimo o privado, sino que pudieran ser administrados desde el terreno discursivo. Es en el discurso donde se ejerce el poder, y por ello tanto interés en verbalizar lo somático.

El afán de la biopolítica por registrar cuanto tenga relación con el cuerpo del paciente queda demostrado cuando, durante el asedio inquisitorio –casi inquisitorial–, una de las enfermeras le pregunta a Lina si ha firmado "la autorización para grabar la operación" (Meruane 2012: 140). Efectivamente, el doctor Lekz ha propuesto grabar toda la operación porque "hay que tenerla, por tu seguridad, por si acaso, para resguardarte", vago pretexto tras el que parece esconderse el ojo omnipresente del biopoder, aunque en este caso se trate más bien de una práctica de vigilancia –lo cual también nos remite a Foucault–. Por su parte, y como la protagonista no puede negarse a que la tomen en vídeo, exige por lo menos que le hagan una copia: "dígale al médico que lo autorizo pero que quiero copia, que yo quiero copia de la grabación, [...] el doctor manda a decir que para qué quieres copia de la película, para qué podría quererla, digo, para verla cuando pueda ver, con mis propios ojos" (141). En otras palabras, Lina opta por ponerse al mismo nivel que la institución médica: quiere poder ver cómo ha sido la operación que ha transformado su cuerpo, quiere tener acceso a las mismas imágenes que ellos.

Tras el interrogatorio, y tras el fracaso de la primera operación, llegan las prohibiciones: ni sexo, ni actividad física, ni exceso alguno que pueda agravar el estado de su cuerpo defectuoso. En este punto, tanto su novio, Ignacio, como su

madre se convierten en extensiones del biopoder, en cuanto que se encargan de vigilar a la enferma y hacer cumplir las limitaciones. Como veremos brevemente más adelante, la familia es un modelo de poder criticado en *Sangre en el ojo*. En este caso, y aunque seguramente lo haga por el bienestar físico de su novia, Ignacio se muestra implacable a la hora de cuidar de Lina:

Estoy toda parchada, con una gasa sobre cada ojo y cinta adhesiva. [...] Una mano severa se interpone y ahí donde quedó un borde despegado cae la prohibición. ¿Ignacio? Suéltame, Ignacio, la cara me escuece. Pero Ignacio no afloja y yo repito, quítame esta máscara o deja que yo misma me la quite. [...] ¿Me quieres todavía, ahora que soy tu momia? (Meruane 2012: 150)

Semanas después de este suceso, la segunda operación será definida por Lina como una "violación colectiva" (181), término que expresa por sí solo el efecto de la biopolítica. Asimismo, ella es consciente de que esta momentánea sumisión al sistema le concederá poder sobre su cuerpo a largo plazo: "por más que odio ser manipulada decido entregarme", afirma.

¿Qué factor determina que la segunda operación, a diferencia de la primera, sea un éxito? Que Ignacio, tras la insistencia de Lina, accede a donarle uno de sus ojos para que se lo trasplanten y pueda recuperar la vista. Esta manera de resolver la novela podría despertar cierta controversia. En primer lugar, Lina en cierto modo obliga a su novio a que le ceda uno de sus ojos como gesto de amor absoluto y desinteresado: a modo de ultimátum, la protagonista concluye que "si no puedes comprometerte a darme lo que te pido, mañana no regreses" (187). Esta actitud podría resultar un tanto contradictoria con la voluntad de independencia del biopoder, pues exigir el ojo de su pareja como muestra de lealtad no solo reforzaría la jerarquía conyugal, sino que entrañaría implicar otro cuerpo más en esta práctica biopolítica; sin embargo, dada la imposibilidad de disociar individuo y biopoder, cualquier decisión habría parecido contradictoria de todos modos.

Una vez acatada la dinámica biopolítica, Lina elige recuperar la vista: al final de la obra, efectivamente recibe el ojo de Ignacio. Pero, a nivel figurado, ¿cómo debemos entender este desenlace? Si la ceguera de Lina entrañaba una deconstrucción simbólica, una demolición de la visión impuesta por el sistema, ¿acaso el trasplante del ojo de Ignacio no es sino la adopción de la perspectiva opresora del hombre? No parece coherente que la deconstrucción de la mujer, tan subversiva ante las instituciones de poder, culmine con la adquisición de la mirada de quien antes la sometía. Quizás en este punto cobre más sentido el paratexto que precede a la novela y que pertenece a "Los ojos de Lina", un cuento de Clemente Palma, en el cual es la mujer la que se extirpa los ojos para entregárselos a su novio como regalo nupcial, en un claro acto de sumisión ante el dominio del hombre. Además, el cuento recoge oraciones tan significativas como la siguiente: "Si los ojos de una mujer os hacen daño, ¿sabéis cómo lo remediará ella? Pues arrancándoos los vuestros para que no veáis los suyos", que tan significativa resulta en relación con el desenlace de *Sangre en el ojo*. El obse-

quío ocular, tanto en la obra de Palma como en la de Meruane, se puede entender como una asunción de la jerarquía romántica expresada en clave biopolítica.

Así pues, ¿por qué ahora se apropia Lina del cuerpo de su pareja, en un acto a todas luces biopolítico, y busca suplir las carencias de su identidad enferma con piezas de una identidad ajena? Además, ella asegura que “eso que tú me entregarías nos uniría para siempre, nos iba a hacer iguales, nos volvería espejos el uno del otro, para el resto de la vida y hasta de la muerte” (185), lo cual ratifica esta idea de pérdida de identidad: para alguien que anhela el derecho de definir su propia personalidad, no debería constituir un valor ser idéntica a su pareja o “espejos el uno del otro”. En suma, esta apropiación del ojo de su novio entraña una asunción de su mirada y su cosmovisión.

Pero esta no es la única interpretación posible: también podemos considerar que Lina exige los ojos de Ignacio en un acto de empoderamiento, entendido desde una perspectiva feminista. Quizás sea ahora ella la que intenta trasladar la biopolítica a su novio, es decir, demostrar el poder que tiene sobre el cuerpo de él. Aunque simbólicamente pueda concebirse el trasplante como una adopción del punto de vista masculino, no por ello deja de ser un acto de subversión, ya que además propone una alternativa que el biopoder no contemplaba.

De un modo u otro, con mayor o menor coherencia, Lina parece estar totalmente satisfecha con la idea. Es en este momento cuando la lucha por la autoridad con el doctor Lekz toca a su fin: se disuelve la jerarquía propia de una relación entre médico y paciente. Ello queda manifiesto cuando Lekz y ella fuman –lo cual pone fin a las prohibiciones– y él finalmente la llama Lina –su identidad privada, no oficial–.

2.2. La institución familiar

No convendría acabar este trabajo sin analizar cómo el biopoder, aparte de su evidente influjo en el sistema médico, se filtra también por medio de otras microrrelaciones. En la novela, la institución en la que más permea la biopolítica, después de la médica, es la familiar. Al fin y al cabo, tanto su padre como su madre son doctores de profesión y, como tales, tienen una doble identidad en relación con Lina: son a la vez sus padres y sus médicos. Además, y al igual que Lekz, la llaman Lucina, o sea, el nombre con el que la bautizaron: una identidad impuesta, no elegida.

Ya desde el momento en que Lina vuelve de Nueva York y es recibida por sus padres en el aeropuerto de Santiago de Chile, la narradora describe a sus progenitores en términos mayoritariamente somáticos y médicos:

¡Lucina!, saltó mi madre al oírme llorar entre sus piernas [...]. ¡Lucina! Anticipándose al cuerpo que la emitía como el relámpago se adelanta por segundos al trueno [...], con una inflexión nasal inquisidora. Sentí su agitada respiración y luego un espasmódico ¿qué...? ¿te pasó...? [...] ¿Por qué vas en una silla? ¿Te quebraste un hueso? (Meruane 2012: 60-61)

Mi padre llega al rescate y me saca del ensimismamiento. Es suya la huesuda mano de torniquete que cae sobre mi hombro. Suyo el esqueleto debilitado, el largo fémur del que me aferro. Él se inclina para besarme la frente y yo extiendo mis dedos para recorrer su cara intentando calcar su rostro en mi palma. Lo toco como la ciega profesional en la que me estoy convirtiendo. Mi padre está vivo, pienso, está vivo ahí, al interior de su cuerpo. (Meruane 2012: 63)

Resulta interesante que la primera vez que figuran los padres de Lina en la novela solo se nos ofrezca de ellos un retrato corporal, constituido por los únicos estímulos sensibles que la protagonista puede percibir. A través de su ceguera, lo que nos llega son solamente manos, piernas, rasgos faciales, voces: fragmentos corporales que, a su vez, esconden también fragmentos de la identidad del padre y de la madre. Solo así se explica que Lina los reconozca a través de sus miembros: el contacto con sus cuerpos le hace evocar sus vínculos familiares.

La casa de sus padres en Santiago de Chile acaba por parecerse a un hospital; las cenas, a interrogatorios médico–policiales que indagan una vez más en la intimidad de Lina. Por si tuviera poco con la intromisión del hospital, tiene que soportar los juicios familiares sobre su enfermedad, que de ningún modo es un mero asunto del enfermo, sino una proyección social y política. La protagonista se queja en varias ocasiones de este doble filo del ámbito doméstico. Por ejemplo, rechaza la identidad médica de su padre y afirma querer solo la paternal: “nunca he querido que seas mi médico, con que seas mi padre es más que suficiente” (65).

No obstante, este fenómeno se aprecia en mayor magnitud en la figura de la madre, que no solo tiene mayor prestigio en el mundo de la medicina, sino que además intenta ejercer mucho más poder sobre su hija. Ella nunca ha cuidado a Lina en calidad de madre, sino de médico; como progenitora había fracasado sin lugar a dudas, y así lo justifican las siguientes palabras: “vino mi madre, con el entrecejo fruncido, pensando quizás [...] el trabajo que le había costado ser mujer y la trampa elegida de la maternidad, la angustia de haber engendrado un problema y no haberlo sabido solucionar” (103).

Todos los cuidados que la madre le procura a su hija son de índole médica, y seguramente por ello Lina los rechaza enérgicamente: “Tu ayuda me invalida, repito, sin darle tregua a mi madre que es inocente pero también, en alguna medida, culpable” (121). La protagonista repudia cualquier relación impuesta, como lo son los vínculos consanguíneos; además, es consciente de que dejarse ayudar constantemente por su madre la condena a una suerte de invalidez, entendida como falta de recursos propios para dirigir su vida.

Esta forzosa dependencia de su familia a causa de su enfermedad es también un modo de resignación; teniendo en cuenta que Lina, ante todo, desea recuperar las riendas de sí misma y superar la minusvalía a la que su ceguera la condena, cobra ahora más sentido y coherencia el trasplante de ojos del desenlace, entendido como una vía de escape de estas dinámicas biopolíticas. De hecho, es muy significativo que, en cierto punto de la novela, Lina también solicite a su madre el mismo sacrificio que finalmente hará Ignacio: le pide sus ojos. De nuevo, esta suerte de chantaje se concibe como la exigencia de una prueba de

verdadero afecto, no de afecto por compromiso social. La madre, desde su posición de madre, parece estar dispuesta a la donación: "Hija, si yo pudiera, hija mía, y esto lo decía sola, solo mi madre, hija, si yo pudiera, te daría mis ojos. Me los sacaría aquí mismo, en esta calle, estaría dichosa de que los tuvieras" (157). Pero al final la identidad que vence es la del médico: "en ese instante la médico de mi madre se ajustaba los lentes y subía las cejas susurrando, malamente, cómo se te ocurre dejarle los ojos a nadie y menos a esta que no sabe cuidarlos. La médico de mi madre la reprendía: ¿con qué vas a ver a tus pacientes?" (157).

En suma, el biopoder está presente en todos los ámbitos posibles, en cada una de las relaciones entre el individuo y las instituciones de poder. Se encuentra tan arraigado en las prácticas sociales, tan omnipresente a nuestro alrededor, que puede incluso parecer invisible. Toda búsqueda de independencia somática y toda decisión sobre el cuerpo propio están condicionadas y abarcadas de raíz por la biopolítica. Es por ello por lo que Lina, por mucho que en un principio aspirase a ser la dueña absoluta de su cuerpo, al final se da cuenta de que no había ninguna opción fuera de los dominios del biopoder. Su elección final será a la vez un acto de sumisión y de empoderamiento: asumirá que las contradictorias dinámicas biopolíticas son consustanciales a su condición de miembro social, y que ha de aceptarlas antes de empezar a construir de nuevo su identidad en torno a su cuerpo.

OBRAS CITADAS

- Benente, Mauro (2017): "Biopolítica y tanatopolítica en Michel Foucault y Roberto Esposito", *Reflexión Política*, vol. 19, n.º 37, pp. 16-28.
- Cixous, Hélène (1995): *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona, Anthropos.
- Esposito, Roberto (2011): "Inmunidad, comunidad, biopolítica", *Las Torres de Lucca*, n.º 0, pp. 101-114. Trad. Daniel Lesmes [conferencia original: 19.10.2011, Universidad Complutense de Madrid].
- (2012): *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Trad. Alicia García Ruiz. Barcelona, Herder.
- Foucault, Michel (1976): *Historia de la sexualidad, I. La voluntad de saber*. Prol. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría; trad. Ulises Guiñazú (2ª ed.: 2005). Madrid, Siglo XXI.
- Haraway, Donna (1991): "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist Feminism in the Late Twentieth Century". En: *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. Nueva York, Routledge, pp.149-181.
- Meruane, Lina (2012): *Sangre en el ojo*. Barcelona, Caballo de Troya.
- Oreja Garralda, Nerea (2018): "*Sangre en el ojo*: reflexiones en torno a la enfermedad, la (post)memoria y la escritura", *Perífrasis. Revista de literatura, teoría y crítica*, vol. 9, n.º 18, pp. 80-97.
- Walst, Simone F. (2015): "Ficciones patológicas: la enfermedad y el cuerpo enfermo en *Fruta podrida* (2007) y *Sangre en el ojo* (2012) de Lina Meruane", *Revista Estudios*, n.º 31, pp. 1-18.

LA IDENTIDAD COMO PROBLEMA EN
LAS ESPAÑAS DE MANUEL VILAS

PROBLEMATIC IDENTITIES IN MANUEL VILA'S SPAIN

KEN BENSON

Stockholms universitet

ken.benson@su.se

JUAN CARLOS CRUZ SUÁREZ

Stockholms universitet

juan.cruz@su.se

RESUMEN: Es el propio Manuel Vilas quien en una entrevista publicada poco después de la aparición de su obra *España* nos hace ver que uno de los problemas de fondo que surgen de la lectura de esta obra es el de la identidad. Esta novela irónica, poliédrica y fragmentada se convierte en un claro ejercicio literario e intelectual destinado, entre otras cosas, a explorar los límites de una identidad social y cultural compleja. Esa complejidad se sostiene sobre múltiples variantes, todas parte a su vez de la manera en la que se ha construido el espacio socio-cultural de la España surgida después de la Transición, y por tanto, como hija de esta. *España* –la novela– es un claro ejemplo de la manera en la que los discursos literarios generan, a través de la elección de una forma concreta, una suerte de ékfrasis –de proceso intermedial– a través de la cual divisamos las distintas caras de ese mismo proceso de construcción sociocultural, es decir, la misma manera en la que se genera una visión de España como modelo de país y de cultura.

PALABRAS CLAVE: Manuel Vilas, España, identidad, globalización, posnacionalismo

ABSTRACT: Through an interview published shortly after the appearance of *Spain*, Manuel Vilas himself affirmed that one of the main issues that arise from the reading of his book is identity. This ironic, polyhedral and fragmented novel becomes a clear literary and intellectual exercise destined, among other things, to explore the limits of a complex social and cultural identity. This complexity is based on multiple variants, but in the article we will specifically attend to all those related to the literary and contextual problems. In that sense, *Spain* is a clear example of the way in which literary discourses generate, through the

choice of a concrete aesthetic form, the representation of the different levels of a problematic cultural identity construction process.

KEYWORDS: Manuel Vilas, Spain, Identity, globalization, postnationalism



Conforme cumpla años, me acerco a una verdad inapelable: nada existe, ni siquiera el espacio histórico y geográfico en donde tu vida aconteció. Por eso rompo el tiempo histórico en *España*. Y también mi identidad.¹

Manuel Vilas

La novela *España* (2008) y el país España, constituyen dos realidades solapadas –o confundidas– en las que los vislumbres de una se perciben en el cuerpo omnipresente de la otra, y viceversa. No hay supremacía de una de las partes, no se muestra una cara para aludir solo intencional y esporádicamente a la otra; hay, en cambio, una integración medida a través de un sutil y efectista juego estético que reproduce un artefacto narrativo fragmentado y claramente relacionado con formas contemporáneas de percepción de la realidad circundante. En consecuencia, partimos del supuesto de que estamos ante algo más que un simple y banal experimento literario fruto de una postmodernidad tardía y decadente. Estamos, ante todo, frente a una novela² poliédrica, fragmentaria, compleja y necesariamente política, punto este último en el que coincidimos con la lectura de Diego Salazar (2008).

¹ Tomamos la cita de la entrevista que Manuel Vilas concedió a Jordi Corominas i Julián publicada en el blog de este último (7 de noviembre de 2008).

² En el presente trabajo defendemos el carácter unitario y por tanto novelístico de *España* (al respecto coincidimos igualmente con Paz Soldán (2008)). El hecho de que los distintos “relatos” estén divididos en el índice del libro en once capítulos con un número variable de relatos (entre uno y seis) en cada uno de ellos, conforman esta ambigüedad entre conjunto de relatos cortos y novela. Al mismo tiempo, interpretamos el hecho de que el autor haya elegido dividir el libro en capítulos como una apelación al lector a percibir lo narrado como un conjunto unitario. Cabe señalar, sin embargo, que en el paratexto de la portada tampoco se rompe la ambigüedad, pues no hay ninguna indicación explícita sobre el género del texto, limitándose desde la misma portada a informar al lector de que se trata de la sección *narrativa* de DVD ediciones, sin mayor especificación. Cabe destacar que no solo hay discontinuidad en el número de relatos que contiene cada capítulo, sino que los relatos tienen una gran variedad de longitud (de quince páginas [1.1] a solo unas líneas [7.3]). A lo largo de este artículo haremos referencia a esta división en capítulos (primera cifra), división que es propia del género narrativo extenso: novela; la segunda cifra hace por su parte alusión a los relatos incluidos en cada capítulo, división que abre la posibilidad de interpretar el texto como un conjunto de relatos independientes. Cabe destacar que a esta ambigüedad genérica se suma el carácter ensayístico del texto que formalmente puede observarse por el cúmulo de notas a pie de página con carácter metanarrativo, explicativo o paródicamente enciclopédico, según tendremos ocasión de ver a lo largo de este trabajo.

Consideramos este aspecto político especialmente relevante para la interpretación de la obra, pues partimos de una óptica neohistoricista³ según la cual el texto refleja la subjetividad que surge de una conciencia –la del autor– al ser testigo de un tiempo y de unos fenómenos, todos ellos discursos sociales con los que la obra de Vilas se relaciona en un complejo entramado de signos y referencias sutiles. Este mapa referencial y discursivo da forma al conjunto de los discursos sociales en los que se inserta la expresión literaria, haciendo de esta no solo un artefacto de carácter estético y mimético, sino que –tal y como señala Fothergill-Payne (1990: 378)– recoge las apropiaciones ideológicas, culturales, sociales, históricas o políticas del autor de la obra. Estaríamos, por tanto, afirmando la evidencia de esa *energía social* (Greenblat 1998) que fluye a través del texto y que es devuelta al contexto a partir de la publicación de una determinada obra, como es en este caso *España*.

Entendemos que el mismo título de la novela apela a una interpretación política del texto, pues, aparte de una relación irónica y paródica (entre *España* y España) así como de ser un ejercicio ficcional que juega al despiste con los lectores (incluidos, por supuesto, los críticos), la novela nos propone una posición discursiva frente a un problema común, a saber, la construcción de una identidad colectiva en un tiempo moldeado por los fenómenos de la globalización. Entendemos, por tanto, que el título de la novela está impregnado por todo un imaginario y una potente carga de significados históricos, sociales y culturales que indiscutiblemente marcan su condición de obra (aparte de estética, vanguardista, irónica, paródica y burlesca) fundamentalmente política. Pero política no solo en el sentido de que activa un discurso que problematiza una cuestión de interés público –desde una perspectiva manifiestamente aristotélica–, sino sobre todo política en el sentido de que cuestiona, critica, socava y reflexiona sobre el sistema social (y político) contextual a la propia obra (Cevallos 2000: 205).⁴ Coincidimos con Juan Francisco Ferré (2008) al situar la novela, por un lado, como paradigma representativo de una España que rompe con el tradicional patrón de índole ideológica conformado sobre la idea de la existencia de las dos Españas y, por otro lado, al señalar los vicios más representativos de un país acomodado e incapaz de asentar los rápidos cambios sociopolíticos, económicos y culturales surgidos (o que podían haber surgido) después de la Transición. En efecto, la novela se inserta dentro de la problemática sobre la eventual pérdida de la posibilidad histórica de haber cambiado el rumbo de la “identidad colectiva” del país

³ Las ideas fundamentales de esta escuela crítica surgen a partir de los trabajos de Stephen Greenblatt (1980), como bien es sabido. Tomamos esta perspectiva para mostrar la novela de Vilas como un discurso social activado por el propio contexto de producción, y al cual se integra posteriormente con su visión crítica de la realidad. Si bien la reseña de Salazar apunta en este sentido, no se ha hecho hasta la fecha un estudio académico para mostrar esta lectura de *España*; sin embargo, la atención de la crítica se ha centrado en el desarrollo de una obra literaria (la de Vilas en su conjunto) que ofrece una clara visión del ideario cultural y de pensamiento del autor con respecto a su tiempo.

⁴ Terry Eagleton se ha ocupado de fijar la relación existente entre la política y la teoría literaria, hecho que, como confirma el propio Eagleton, solo es posible al reconocer el vínculo entre la ficción literaria y la propia vida humana (1983: 184-217). *España* es política en este sentido y en la idea de que se concibe, además, de manera crítica con respecto al contexto en el que se produce.

fijada tras la prolongada postguerra como consecuencia del fraternal conflicto y la consecuente concepción de las dos Españas.⁵

Ahora bien, ¿cómo solapar, confundir, integrar tamaña operación en un artefacto narrativo capaz de evocar toda la complejidad de este asunto? La apuesta estética de Vilas para llevar a cabo tal proyecto se concentra en trazar un mapa de fragmentos narrativos –cuya interconexión queda abierta a la interpretación y capacidad/voluntad de asociación del lector– a modo de una gran pantalla de televisión en la que el espectador se dedica a zapear de forma compulsiva en todos los canales posibles. Lo que se proyecta ante nuestros ojos es un teatro con múltiples escenarios en los que acontece la historia en tiempo real y en los que se forja una identidad colectiva puesta en entredicho, problematizada, cuestionada, hecho que confirma la propia crisis de identidad del sujeto contemporáneo y su relación con otros tipos de identidad: unas identidades abiertas y mutantes que contrastan con la posibilidad de una identidad estable y esencialista, en los términos que veremos más adelante

La multiplicidad de escenarios y de episodios narrativos permean una sociedad afectada por los procesos de globalización a partir de la última fase del capitalismo neoliberal.⁶ El hecho de que la *cultura de la globalización* se manifieste en la novela es una circunstancia connatural a la propia evolución de la forma de narrar de muchos de nuestros autores contemporáneos. La cultura de masas, el desarrollo de la tecnología, la digitalización y las consecuencias que esta ha tenido en nuevas formas de asociación, relación e intercomunicación social, todo ello se vuelca en la estética de un tipo de novela que no puede rehuir a esta condición nueva, este nuevo paradigma que le da sentido y que integra forma, contenido y contexto en una nueva manera de percibir y narrar, como bien ha mostrado Christine Henseler (2012). Estética del fragmento, por tanto, que sin embargo constituye la gran ficción –este nuevo y revelador *theatrum mundi*– y la práctica del simulacro en un mundo global en el que las señas de identidad en sentido tradicional se diluyen o delimitan dentro de un imaginario colectivo postnacional.⁷ El asentamiento de esta nueva modalidad o paradigma no necesariamente avanza en paralelo al ideario político que se percibe en muchos países occidentales en la actualidad, donde más que una cultura y sociedad postnacional, se consolidan posiciones fuertemente marcadas por el nacionalismo más radicalizado.⁸ Así pues, conviven en un mismo espacio una cultura dominada por

⁵ Cfr. la nota 29 de *España* que no por paródica deja de incluir una agudísima crítica a la polarización política y los intereses creados con la consiguiente corrupción degradante tan lamentablemente extendida en el país: “En España solo son los hijos de Franco y los hijos de Felipe González (me estoy buscando la ruina y la de mis hijos y la de toda la parentela, incluidos mis muertos), juntos ahora en esta ESPAÑA S.L...” (Vilas 2008: 203).

⁶ De forma crítica se han expresado autores como Reyes Mate (2000) o Zygmunt Bauman (1998). Giddens (1999), por otro lado, nos muestra la forma en la que la globalización, sin negar su origen neoliberal, ha logrado dar forma a nuestra vida contemporánea.

⁷ Seguimos a Habermas (1999) y su distinción entre las identidades nacionales y posnacionales. En el marco de una sociedad posnacional, el imaginario necesariamente se transforma, conformando con ello nuevas identidades sociales.

⁸ Algo confirmado en países como Francia, Italia, Chequia, Hungría, Polonia, EEUU, los países

pulsiones globales –por tanto, una cultura cuyo imaginario es compartido y extendido en diferentes lenguas y culturas, produciendo una auténtica cultura globalizada (Nederveen Pieterse 2015)– y unas ideologías que pretenden recuperar los esencialismos narrativos que fijan y construyen las identidades nacionales. La tensión entre ambos paradigmas se vislumbra continuamente en *España* de forma que constituye un elemento que estructura ideológicamente el libro e invita al lector a posicionarse y a reflexionar sobre su propia posición en el mundo.

El planteamiento constructivista domina este tipo de discursos sobre la nación, de tal manera que asistimos a una retórica que manifiesta una forma de ver, pensar y hablar sobre el mundo y, por tanto, de estructurar y dar sentido a la realidad. Siguiendo a Calhoun (1997), este procedimiento constructivista lleva a conformar una idea de “la nación” con el objetivo de generar una identidad colectiva con capacidad de movilizar a la población en la realización de proyectos comunes. Frente a esta manera de percibir la nación y la identificación de los individuos con ella, surge lo que Billig (1995) llamó nacionalismo banal. Bajo esta perspectiva situamos a todos los discursos sobre la nación que, por su proximidad, familiaridad y cotidianidad, pasan desapercibidos (no son identificados) como formas de nacionalismo. Son hábitos, por tanto, en el sentido desarrollado por Bourdieu (1996). Dado que la identidad nacional no es “natural”, sino social, política, cultural e históricamente construida, no podemos concebirla como algo fijo, sino que está en continuo cambio y necesita ser constantemente reproducida. Este tipo de aproximación al concepto de identidad nacional, confirma, en cierto modo, la manera en la que Anderson (1991) apunta hacia la formación de los nacionalismos en el siglo XIX. La comunidad es imaginada a partir de un conjunto de rasgos socioculturales y políticos que se consideran propios y que se definen en relación a la existencia de un “otro”. Es precisamente la presencia de una otredad española lo que formaliza y categoriza la existencia de la primera, imágenes o proyecciones sociopolíticas y culturales concretizadas a partir de lo que una comunidad determina según un patrón de rasgos caracterizadores. Son esas dos visiones contrapuestas lo que finalmente produce el mito de las dos Españas. Y son esas dos construcciones “imaginadas” las que en *España* se desintegran para conformar una propuesta de identidad postnacional y global que al mismo tiempo problematiza una serie de fenómenos contemporáneos que afectan a la concepción de la identidad colectiva en la España actual, tal y como defendemos a lo largo de este artículo.

Ahora bien, la globalización y el cosmopolitanismo surgidos a partir de su implementación como forma de interrelación social –si bien el origen de la globalización se debe a intereses mercantilistas, sin embargo ha conllevado también trascendentales consecuencias socioculturales– ha supuesto también el fin de los estados-nación.⁹ Este hecho ha permitido que, dada su gran capacidad

escandinavos y recientemente también en España con el surgimiento de VOX. En todos estos países ha resurgido con fuerza el nacionalismo, hecho que tiene sus propias explicaciones sociales, económicas y políticas, asuntos que caen fuera del presente trabajo.

⁹ Para profundizar en aspectos relacionados con la globalización, ver Stepnisky (2005), Sen (2008), Price (2008), Gray (2008) o Ohmae (2008).

para penetrar en el tejido social, la cultura “nacional” se vea inmersa en procesos de retroalimentación constante en los cuales se asimilan y se expanden las señas de identidad colectiva que han ido constituyendo una nueva cultura global. La literatura constituye en ese sentido un claro exponente de la forma en la que el imaginario de los autores ha adquirido una dimensión supranacional o postnacional. En el caso concreto de *España*, desde la consolidación de lo que algunos llamaron al inicio la *Generación Nocilla* (Pulido Tirado 2012) hasta la confirmación de lo que ahora varios críticos denominan *generación mutante* (Mora 2007; Ferré 2007), se perciben claros cambios formales que vienen a reflejar la propia manera en la que la identidad colectiva se ha ido modificando en función de la entrada en liza de la era digital, haciendo que las identidades nacionales se confundan en subjetividades¹⁰ localistas y fragmentadas que ponen de relieve la forma en la que la literatura refleja el conflicto entre esa subjetividad individual y la identidad colectiva. Este localismo y fragmentarismo presente en la subjetividad individual se puede percibir en *España* con las múltiples referencias que aparecen en la novela a la cultura popular, desde personajes icónicos como Nino Bravo hasta la presencia en toda la obra de la música y la cultura anglosajona, hecho que forma parte del acervo cultural –y por tanto del imaginario colectivo– de la generación de Manuel Vilas.

En esa dirección cabe recordar aquí el concepto de identidades líquidas apuntado por Bauman (2005), es decir, identidades que fluyen en determinados contextos socioculturales marcados por la globalización y, añadimos nosotros, por los cambios sociales, cognitivos e identitarios motivados por la irrupción de Internet, de forma que la identidad no es consecuencia de una serie de parámetros constructivistas preestablecidos por un determinado grupo, sino que se moldean, se modifican, se funden y se disuelven en una nueva realidad social en la que los individuos se ven expuestos y afectados por la circulación masiva de información constante y donde la mutabilidad, la aceleración, la obsolescencia o la falta de anclajes perdurables condicionan la identidad del sujeto contemporáneo. Todo ello fija los puntos de anclaje de una nueva *cultura RAM* (Brea 2007), cultura en permanente estado de mutación, flujo continuo, hiperenlace activo; cultura, en definitiva, en red, hiperconectada y amplificada por los múltiples canales de acceso a la comunicación interpersonal y social. Esta cualidad líquida permite, por último, definir a esta nueva concepción identitaria según el patrón de lo que sería una verdadera identidad mutante (Tortosa 2008); identidades, entonces, que surgen a partir de procesos discursivos de toda índole y que, en este caso, dado su carácter de continuidad, mutan y se modifican en función de cada discurso que interviene en el propio proceso de identificación subjetiva. La propia noción de identidad entendida desde un punto esencialista y vinculado a una determinada construcción de carácter social e histórico queda en entredicho al acercarnos al concepto desde las posiciones epistémicas que aquí

¹⁰ Subjetividades en el sentido de que la propia revolución digital ha hecho que la subjetividad del individuo amplíe su cerco de construcción, pasando de un imaginario local-cercano a todas las posibilidades que la no-frontera digital permite para reproducir una nueva subjetividad amplificada, diversa y fragmentaria.

mostramos. En ese sentido, *España* anula la posibilidad de que hablemos de una identidad cultural para todos los españoles, es decir, una identidad homogénea y esencial en la que se presentan los rasgos de aquello que solo ideológicamente podría señalarse como particular a una cultura. La novela de Vilas, por tanto, se aleja de una concepción de identidad cultural que no puede entenderse en términos absolutos, tal y como defiende F. Jullien (2016).

Por otro lado, todo lo que hemos mencionado hasta ahora nos permite explorar *España* sin perder de vista tanto su aparato estético vinculado a las características formales de la novela mutante, como a la propia identidad colectiva –líquida e igualmente mutante– que se percibe en su correlato representado a través del ejercicio de solapamiento que indicábamos al inicio, es decir, el carácter mutante y globalizado de una novela y de la propia España que observa la mirada crítica de Manuel Vilas.

Interpretamos, por tanto, la estructura descentralizada de *España* como signo que hace referencia a la percepción de la realidad y del mundo actual a partir de las nuevas tecnologías. A través de estas, no solo tenemos acceso a múltiple información producida y asimilada simultáneamente, sino que, además, este mismo fenómeno –dada su amplia dimensión, su carácter fragmentario y su rápida obsolescencia– impide que se pueda obtener una percepción holística y unitaria de la propia realidad. La misma estructura poliédrica de la novela que ha conllevado el cuestionamiento genérico del texto (¿se trata de un conjunto de relatos o de una novela?)¹¹ lo vemos a su vez como un síntoma relevante de la zozobra e inquietud que se produce en el receptor, dado que la falta de centro y de una perspectiva totalizante, tan propio de la concepción de la realidad en nuestra época digital y virtual, determina una suerte de indecisión o nueva duda ontológica: no sabemos dónde estamos; no sabemos, igualmente, cómo encasillar o situar el producto cultural que tenemos delante, mientras que paradójicamente al mismo tiempo asumimos que la operación taxonómica, la fijación o clasificación de una posible identidad o caracterización formal de la obra, contradice los rasgos distintivos de una cultura líquida y mutante.

Ahora bien, en este trabajo sostenemos y argumentamos que Vilas no se limita a *imitar* este universo moderno y digital, sino que se vale de una estructura descentralizada para *cuestionar críticamente* la imagen tradicional, esencialista y unitaria de su propio país y consecuentemente trasladarla a otra esfera hermenéutica dentro de la percepción global del mundo en la que la maniquea división entre las dos Españas no tiene cabida.¹² En este sentido, el texto de Vilas deconstruye la tesis de Žižek (2006: 219) en lo que respecta a la confianza

¹¹ Remitimos a la nota 1 del presente trabajo para esta discusión.

¹² Nuestra perspectiva hermenéutica sigue en este artículo los esquemas del pensamiento de Valdés (1995: 25) sobre el texto literario: “La diferencia entre un texto literario y otro no literario es solo que el texto literario le da una atención extraordinaria al proceso de escribir, lo que *fomenta la extrañeza del texto*. De esta forma, el lector tiene un encuentro inicial que es alienante y esta alienación solo puede superarse por medio del esfuerzo continuo del lector. Por la misma razón, el *grado de ambigüedad en el texto literario garantiza que se superará totalmente la alienación*. Cada nueva lectura abrirá nuevas posibilidades” (Valdés 1995: 25, nuestra es la cursiva).

ingenua en la tecnología digital y sus fenómenos que, según Žižek, caracteriza al mundo actual.¹³ Vilas, en cambio, se vale de una estructura deslocalizada y descentralizada con la que el lector actual se siente familiarizado para posteriormente generar zozobra y de esta forma desfamiliarizar lo reconocible, en el sentido *brechtiano*. En efecto, si la estructura del libro es la que nos remite al mundo globalizado, ¿cómo se relaciona esta estructura descentralizada con el título esencialista que remite a la idea de estado-nación? Con el fundamento de este carácter revulsivo y la exigencia de un lector copartícipe en la elaboración y comprensión de los signos propios de este texto extremadamente abierto y polifónico, defendemos en este artículo la tesis de que la novela posee un carácter radicalmente *comprometido* con la realidad circundante con el paradigma global de inicios del siglo XXI de España. A su vez, afirmamos que la construcción paratextual y textual de *España* requiere también un posicionamiento igualmente comprometido y creativo por parte del lector. Este posicionamiento nos lleva a postular que el *cosmopolitanismo* perceptible en la novela –fruto de la cultura global de la que forma parte el autor– puede designarse más específicamente como un *cosmopolitanismo comprometido*, a diferencia de otras obras que, contemplando los rasgos formales de la narrativa mutante producto de la globalización cultural y del desarrollo de la sociedad digital –algo en lo que coinciden con *España*–, sin embargo se trazan desde voces narrativas *no comprometidas* y cuyo cosmopolitanismo, por tanto, está connaturalizado a la propia experiencia de unos autores que perciben el mundo fuera del tradicional modelo de la propia cultura nacional.¹⁴

Este carácter ideológico y comprometido del texto se abre para el lector antes de comenzar la lectura de la propia novela a través del paratexto del libro (elemento crucial para que el lector tome la decisión de leer el libro, o no). En efecto, ya desde el paratexto el lector se encuentra con signos transparentes con respecto a la exigencia de una postura receptiva creativa, reflexiva e igualmente comprometida con la propuesta de conformar una nueva identidad más acorde con el tiempo en el que vivimos.¹⁵ Así, en el paratexto de la primera edición en EDC nos encontramos con el escueto título del libro en color *rojo-sangre* sobre fondo negro (cabría cuestionarse por la gama de colores elegidos, fácilmente vinculables con, por ejemplo, la tauromaquia, el cainismo extremo que se vincula

¹³ "... si el universo moderno es el universo de bytes, cables y corriente eléctrica que se oculta detrás de la pantalla, el universo posmoderno es el universo de la confianza ingenua en la pantalla que vuelve irrelevante cualquier examen de lo que hay detrás de ella. Tomarse las cosas por lo que valen como interfaz supone una determinada actitud fenomenológica, la actitud de confiar en los fenómenos" (Žižek 2006: 219, *apud* Mora 2007: 35). La cursiva es de Vicente Luis Mora.

¹⁴ Tal es el caso de novelas como *Nocilla dream o 07. Circula. Las afueras*, de A. Fernández Mallo y Vicente Luis Mora, respectivamente.

¹⁵ Cfr. Vilas (2008: 201-202), donde el autor juega con la distinción entre autor y editor en la larga nota 27: "... En este sentido, cabe pensar que es mucho más disolvente y subversivo el editor de *España* que el autor de la misma, si es que puede diferenciarse en este caso al editor del autor. Sinceramente, son el mismo" (202). Normalmente se atribuye el paratexto al editor y el texto al autor; el guiño metanarrativo al lector en la nota mencionada es un ejemplo de la escritura consciente del engranaje que la creación novelística conlleva y una apelación al lector a ser igualmente consciente del proceso de crear significados en el proceso de lectura.

a la Guerra Civil, la propaganda anti española surgida con la Leyenda negra o aquella imagen de la España más conservadora, tradicionalista, supersticiosa o autoritaria que con tanta precisión poética supo presentar, por ejemplo, un Luis Cernuda).¹⁶ En esta dirección, Vilas se instaura aquí, con su propuesta literaria, como un sujeto provocador y revulsivo que anima al lector-ciudadano a tomar posición activa en la construcción de los valores implícitos de una sociedad y cultura de carácter postnacional. Asimismo, nos encontramos en esa primera edición con un texto en la portada y en la contraportada, respectivamente, que tiene importancia en la creación de expectativas por parte del potencial lector. Así, el lector se encuentra en la portada con una cita de un supuesto monarca (un tal Juan Carlos II), así como con las primeras líneas del primer capítulo-relato sobre el "Noevi" o tecnología de la revolución; en la contraportada (texto editorial) se habla del libro como un "Big Bang literario: los materiales culturales, históricos o narrativos, comprimidos y organizados por nuestra tradición, estallan finalmente y se expanden", al mismo tiempo que apela "a la identidad nacional española", "la crisis de identidad del narrador", "al desmoronamiento de España", "la disolución de las identidades y psicologías reconocibles", así como a una clave importante relacionada con las técnicas de desfamiliarización mencionadas: "una invitación a otra forma de pensar lo pensado y de narrar lo narrado". En efecto, consideramos *España* un ambicioso proyecto literario que requiere una lectura decodificadora tan activa como la que, por ejemplo, *Rayuela* exigió en su día. Si Cortázar rompió con el horizonte de expectativas de lo que se entendía por una novela en el paradigma de los años sesenta del pasado siglo, Vilas hace lo propio con una propuesta narrativa que se sitúa bajo el paradigma de la digitalización y la globalización del siglo xxi, o lo que viene a coincidir con los años posteriores a la Transición democrática en España (periodo radical y trágicamente fallido en términos de asimilación de nuevos valores democráticos, según el propio Vilas [vid. entrevista a Vilas en Corominas 2008]).

Sostenemos que el concepto de identidad que desarrolla Vilas en el libro que nos ocupa tiene una clara proyección de desarrollo y construcción hacia el futuro en la línea señalada por Habermas: "De nuestra identidad hablamos siempre que decimos quiénes somos y *quiénes queremos ser*" (nuestra cursiva). Aparte de la biografía y la historia, la tradición lingüística y cultural, Habermas señala que la propia identidad no puede desprenderse "de la imagen que de nosotros nos ofrecemos a nosotros mismos y ofrecemos a los demás y conforme a la que queremos ser enjuiciados, considerados y reconocidos por los demás" (1998: 115). Entendemos que la problematización de la identidad esencialista tradicional de "lo español", así como el igualmente esencialista patrón de "las dos Españas", torna en una concepción identitaria renovada como consecuencia de

¹⁶ Comenta Habermas al respecto: "En el proceso público de la tradición se decide acerca de cuáles de nuestras tradiciones queremos proseguir y cuáles no. La disputa en torno a ello se encenderá con tanta más intensidad cuanto menos sea la confianza que podamos poner en ninguna historia triunfal de la nación, cuanto menos podamos fiarnos de la compacta normalidad de aquello que ha resultado imponerse y cuanto más clara conciencia cobremos de la ambivalencia de toda tradición" (1999: 104).

la globalización y su rasgo primordial de mutación en esta obra de Vilas, hecho que desde nuestra perspectiva entronca con las ideas *habermasianas* a las que hemos hecho referencia. Es más, entendemos que la concepción de “una identidad postnacional” (116), que Habermas desarrolla para romper con la tradición nacionalista de fascismos y nazismos en la conformación de la nueva identidad alemana, se enlaza asimismo con la ruptura de resquicios de la concepción de identidad colectiva conformada en el subconsciente de la generación de Vilas a lo largo de su educación bajo el franquismo; pero, de igual manera, guarda relación con el tradicional “me duele España” *unamuniano*, con el que parcialmente existen concomitancias, si bien para otorgarle a este sentimiento un significado opuesto al que tuvo para aquella generación de escritores y pensadores: si la introspección sobre los valores de España se vertió entonces hacia el pasado con una mirada nostálgica y trágica hacia la pérdida de una cierta idea de una España *imperial*, el experimentalismo narrativo y creativo de Vilas constituye, en cambio, un reto para el lector, dado que le incita a conformar una visión proyectada hacia futuro en la que la posible identidad española se integra en una identidad que simultáneamente surge de la cultura global de nuestro tiempo.¹⁷ El uso de la parodia postmoderna sustituye aquí igualmente al tono trágico y regeneracionista propio del discurso noventayochista.

Es así como, una vez pasado el paratexto, adquiere gran importancia la denominación del primer capítulo del libro (parcialmente reproducido igualmente en la portada de la novela) que lleva por título “los nómadas tecnológicos”, en clara referencia a dos conceptos clave de la cultura global: el movimiento continuo propio del nomadismo, por un lado, y las nuevas tecnologías que en sí llevan la mutación como rasgo intrínseco, por otro.¹⁸ El lector se encuentra así desde el principio de la lectura (con su compleja relación entre título, paratexto y comienzo del libro) con un relato que *a priori* parece más guardar relación con la ciencia-ficción que con el país del autor, una forma de invitar al lector (mediante una evidente técnica de extrañamiento) a reconsiderar su posición en el mundo y su relación con el concepto de estado-nación que da título al libro. En contraste con una posible interpretación esencialista y tradicionalista de España, el comienzo de la novela no hace referencia a ningún elemento cultural o geográfico que permita una asociación con lo nacional-español sino, por el contrario, hace referencia a la cultura global en la que la presencia del nomadismo (con sus rasgos de movimiento continuo) y de las nuevas tecnologías –características propias de un mundo postnacional (Habermas 1999)– contrasta con el espacio nacional al que hace referencia el título. Ahora bien, la técnica de extrañamiento

¹⁷ Cobra todo el sentido aquí la manera en la que Jorge Carrión (2013) defiende la necesaria emancipación de criterios políticos nacionalistas en el ámbito de la literatura actual hija de la globalización y la digitalización. La postura de Jorge Carrión representa, a nuestro juicio, una forma de compromiso político actualizado. Es, además, la visión opuesta al “dolor” *unamuniano*, visión que aquí hemos remarcado.

¹⁸ Cfr. Bauman: “Nos guste o no, por acción u omisión, todos estamos en movimiento. Lo estamos, aunque físicamente permanezcamos en reposo: la inmovilidad no es una opción realista en un mundo de cambio permanente” (1999: 8).

no solo lleva a una atmósfera enrarecida, sino que su función es ver la realidad con nuevos ojos. Así, ante un posible escapismo propio de la *ciencia-ficción* que le permita al lector olvidarse de su realidad circundante, el relato versa sobre “un procedimiento de ‘resurrección’ de la verdad a partir de lo que pensaron los otros, nuestros semejantes” (Vilas 2008: 17), hasta llegar a crear una atmósfera irrespirable por la cantidad de información y versiones de la verdad que los demás (la otredad) tienen sobre el sujeto. La carga paródica del relato no le quita este efecto de zozobra que afecta a los personajes¹⁹ y que también atenazará al lector, quien tiene que plantearse cuestiones sobre si este relato se encuentra tan distante del título que apela al estado-nación del escritor o si, en cambio, ha de leerse en clave, a saber, como una sutil referencia a la memoria histórica silenciada que va pululando y saliendo de sus escondrijos a través de esos microrrelatos divergentes con respecto a la versión histórica nacional implantada por la tradición. Así, el Noevi implica una nueva visión del pasado sobre el que se sustenta la identidad tanto individual como colectiva relacionada con un territorio, una historia y un país. ¿Cómo tiene lugar esta relación? El relato lo deja abierto, al mismo tiempo que, paródicamente, lo explicita al final de este primer fragmento de la narración: “Por cierto, estoy trabajando sobre un programa indecente (indecente aquí quiere decir antiguo, y antiguo quiere decir inexistente, porque todo aquello que fue carece de sentido o de realidad *si no está siendo ahora*) que se llama España” (Vilas 2008: 31, nuestra cursiva). Sutilmente se hace, por tanto, la conexión de lo extraño-global y tecnológico con el concepto de estado-nación que da título a la novela, hecho que sugiere una llamada de atención a que esta identidad colectiva ha de ser revisada de acuerdo a las experiencias contemporáneas.

Un aspecto igualmente importante en la conformación de la identidad en el texto es la construcción del sujeto narrativo. En *España* esto tiene gran importancia dada la diversidad de sujetos conformados; estos sujetos reafirman, mediante la pluralidad de voces, la estructura descentralizada de la novela según venimos argumentando. En este sentido, Vilas juega con una concepción ególatra²⁰ de la existencia en la época digital mediante varias técnicas narrativas en las que, por un lado, se utilizan elementos autoficcionales y, por otro, se vale de técnicas para visualizar, de forma paródica y humorística –algo propio de la poética y política postmoderna (Hutcheon 1988)– el anonimato y la despersonalización del sujeto en la cultura contemporánea, consecuencia del neoliberalismo y el consiguiente culto al consumismo masificado.²¹

¹⁹ Uno de los personajes que es sometido al Noevi sufre esta mutación identitaria: “oyendo horas y horas de conversaciones en que se habla de él, acaba comprendiendo la extensión de su vida, y advierte entonces la distancia que hay entre quién cree que es y quién es para los demás” (Vilas 2008: 19).

²⁰ Sin duda alguna Vilas alude así a esa tendencia ególatra producto del impacto que la sociedad digital ha provocado sobre los individuos (Perceval *et al.* 2014).

²¹ Un ejemplo en la *España* de Vilas se aprecia en el fragmento 2.1 al relatarse una serie de secuencias de españoles de vacaciones en La Habana –prototipo de un no-lugar vacacional, esto es, lugar falto de identidad, masificado (Augé 2008)– en el que el nombre de los protagonistas se va transformando a lo largo del relato, signo inequívoco de la no-identidad que los viajes turísticos

En efecto, es recurrente el uso de técnicas autoficcionales en la novela que conforman un universo autodiegético en el relato. Ahora bien, al mismo tiempo que es recurrente es igualmente discontinuo, dado que constituye una perspectiva narrativa que aparece y desaparece a lo largo de la novela. Puede observarse así en la narración del fortuito primer encuentro que tiene el personaje Manuel Vilas autoficcionalizado como adolescente con el que después será uno de sus ídolos literarios (Kafka) (*vid.* 7.1), hasta la esquila de defunción del autor en 2047 (Vilas 2008: 222). Otra forma igualmente paródica de utilizar la técnica autoficcional son las notas en las que el autor hace comentarios metatextuales y explicativos ante la posibilidad de que el libro (en el mercado global del que forma parte) sea traducido.²²

Queremos, sin embargo, destacar más detenidamente un capítulo sintomáticamente denominado "Póker" (en 3.1), título que nos lleva como lectores a una asociación con el [juego de] azar. Aquí Manuel Vilas es representado como un personaje víctima del terrorismo. En partes del relato se apunta a un terrorismo global y panhispánico –atendiendo al título del capítulo ("Documentos secretos para una historia panhispánica del siglo xx")– y a algún diálogo que se da en el mismo fragmento entre dos de los personajes ("Por cierto, dinos, ¿qué coño hacen las pistolas, bang-bang o pum-pum? Claro, en América hacen bang-bang; y en España pum-pum", Vilas 2008: 93). No obstante, el hilo conductor permite la asociación con un trágico y dramático hecho histórico que tuvo una enorme repercusión y una gran reacción de repulsa social en España tras el secuestro y asesinato perpetrado por ETA al concejal Miguel Ángel Blanco en 1997, hecho que permanece en la traumática memoria colectiva del ciudadano español (y por tanto del lector).

Escribir este episodio como relato autoficcional es sin duda arriesgado por el tremendo impacto que aún mantiene en la memoria colectiva este cruel asesinato, pero lo leemos fundamentalmente como respuesta solidaria ("todos somos víctimas de la violencia terrorista") corroborado a su vez por la referencia al azar señalada ya en el título del fragmento mencionado *supra* ("cualquiera, yo mismo, podía haber sido la víctima"). Partiendo de un hecho reconocido de la reciente memoria colectiva de una determinada comunidad (la española), se hace asimismo alusión al odio ancestral latente en la sociedad de habla española

masivos conllevan en sí, el turista deja de ser individuo para convertirse en prototipo del turista (un no-individuo).

²² Son sintomáticamente recurrentes los metacomentarios iniciados con "Por si *España* se traduce" para después ofrecer, o bien datos enciclopédicos paródicamente tergiversados "Huesca, provincia de Zaragoza, que es provincia de Toledo. Son ciudades vascas del siglo xv. Ciudades que dieron origen al Reino de Murcia..." (Vilas 2008: 193), o bien para resaltar la importancia de la cultura popular en la conformación identitaria "Por si *España* se traduce. Nino Bravo: cantante español, muy español. Nació el 3 de agosto de 1944: hacía mucho calor ese día, cómo me acuerdo de este calor [elemento autoficcional clara y engañosamente paródico dado que el autor nació en 1962] [...]. Nino Bravo fue España" (68), entre otras funciones con la parodia como común denominador. En esta misma secuencia narrativa se establece otra relación entre la identidad nacional y la cultura popular con referencia a la proclamación de Amparo Muñoz Quesada como Miss Universo. En nota el narrador autodiegético señala: "Aún sigue siendo hermosa, ajadamente hermosa. Como España" (69).

contemporánea, así como a las dudas internas de los propios miembros del grupo armado con respecto a la ética de sus acciones.²³ El tono paródico y burlesco no le quita seriedad a la secuencia sino que, por el contrario, esta propuesta estética de entremezclar lo histórico con lo autoficcional tiene por función mostrar cómo la herencia del violento pasado reciente deja huellas en la memoria colectiva y constituye, en consecuencia, un elemento identitario común centrado en el sufrimiento y el sacrificio absurdo de ciudadanos inocentes con quienes (mediante la técnica autoficcional) nos sentimos identificados. El relato rompe a su vez con las "reglas" creadas por Lejeune (1996) –y desarrolladas en el ámbito hispánico por Alberca (2007)–²⁴ debido a la discontinuidad de la voz narrativa, técnica que coadyuva a la creación de esta novela poliédrica, polifónica, paródicamente posmoderna pero a su vez comprometida con la conformación de una identidad postnacional fundamentada en una compleja y diversa relación entre lo individual y lo colectivo (respetando la diversidad de las experiencias que lo conforman) en el que la cultura popular (y global) constituye un elemento crucial para desmontar la creación de una identidad esencial y nacional fundamentada en la *mítica* construcción de las dos Españas. Frente a ella se propone esta nueva identidad descentrada, diversa, poliédrica, multiforme, mutante, líquida, en la que las experiencias de la cultura y la historia nacional se entremezclan con los fragmentos de la cultura global que forman parte de la percepción del mundo en la era postnacional narrada por Vilas en su *España*.

En resumen, la novela invita a su vez a los lectores a reflexionar sobre esta nueva identidad postnacional desde la inteligencia, la conciencia histórica, la sensibilidad estética, la cultura popular y la parodia. Invitación a posicionarse en el mundo y cuestionar críticamente la construcción de una identidad esencialista fundamentada en la oposición y negación de la otredad, origen de la creación identitaria de las dos Españas que tan profusamente se desmonta en esta novela a la vez comprometida, política y estéticamente provocadora que requiere de igual manera una postura comprometidamente activa, crítica y reflexiva por parte del lector.

OBRAS CITADAS

- Alberca, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Anderson, Benedict (1991): *Imagined Communities*. Londres, Verso.

²³ Cfr. el siguiente diálogo: "–Véis como España está acabada –dijo el terrorista B [...] nadie quiere morir por ella, nadie quiere morir por un fantasma" [...] –Bravo, bravo –dijo la mujer, aplaudiendo–, tus putas teorías, me dan ganas de pegarte un tiro a ti [...] aquí estamos, siempre matando a desgraciados como este crío; deberíamos matar obispos y senadores y ministros y generales y al rey de España... pero no hay huevos, solo tenemos huevos para matar a estos desgraciados, a estas *nenazas poshispánicas*" (Vilas 2008: 96).

²⁴ Hacemos alusión aquí al trabajo dirigido y editado por Alicia Molero (2000) que, a lo largo de los diferentes artículos que incluye el volumen, nos introduce, a través de los casos analizados, en las particularidades de la autoficción en la España de finales del siglo xx.

- Augé, Marc (2008): *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona, Gedisa.
- Bauman, Zygmunt (2005): *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Barcelona, Fondo de Cultura Económica.
- (1999): *La globalización. Consecuencias humanas*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Billig, Michael (1995): *Banal Nationalism*. Londres, SAGE Publications.
- Bourdieu, Pierre (1996): *Raisons pratiques*. París, Seuil.
- Brea, José Luis (2007): *Cultura RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Barcelona, Gedisa.
- Calhoun, Craig (1997): *Nationalism*. Minnesota, University of Minnesota Press.
- Carrión, Jorge (2013): “¿Dolerse? Compromiso político y s. xxi”, *Quimera*, n.º 35, pp. 24-28.
- Cevallos Garibay, Héctor (2000): *El saber artístico*. México, Ediciones Coyoacán.
- Corominas i Julián, Jordi (2008): <<https://corominasijulian.blogspot.se/2008/11/entrevista-con-manuel-vilas.html>> (última visita: 25.1.2018).
- Eagleton, Terry (1983): *Literary Theory. An Introduction*. Minnesota, University of Minnesota Press.
- Ferré, Juan Francisco (2008): <<https://juanfranciscoferre.wordpress.com/2008/10/31/la-espana-de-manuel-vilas/>> (última visita: 12.11.2017).
- (2007): “La literatura del post. Instrucciones para leer narrativa española de última generación”. En Julio Ortega y Juan Francisco Ferré (eds.): *Mutantes*. Córdoba, Benice.
- Fothergill-Payne, Louise (1990): “Ars histórica y neo-historicismo: ¿Qué hay de nuevo?”. En *AISO. Actas II. Centro Virtual Cervantes*, <https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/02/aiso_2_1_037.pdf>.
- Foucault, Michel (2009): *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Madrid, Siglo XXI.
- Giddens, Anthony (1999): *Runaway World. How Globalisation Is Reshaping our Lives*. Londres, Profile Book.
- Gray, John (2008): “From the Great Transformation to the Global Free Market”. En: *The Globalization Reader*. Oxford, Blackwell Publishing, pp. 25-31.
- Greenblat, Stephen (1998): “La circulación de la energía social”. En Antonio Penedo y Gonzalo Pontón (eds.): *Nuevo Historicismo. Compilación de textos y bibliografía*. Madrid, Arco Libros, pp. 33-58.
- (1980): *Renaissance Self-Fashioning*. Chicago, University of Chicago Press.
- Habermas, Jürgen (1999): *Identidades nacionales y postnacionales*. Madrid, Tecnos.
- Henseler, Christine (2012): *Spanish Fiction in the Digital Age*. Nueva York, Palgrave Macmillan.
- Hutcheon, Linda (1998): *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Nueva York, Routledge.
- Jullien, François (2016): *La identidad cultural no existe*. Madrid, Taurus.
- Lejeune, Philippe (1996): *Le pacte autobiographique*. París, Seuil.
- Neverdeen Pieterse, Jan (2015): *Globalization and Culture*. Nueva York, Rowman & Littlefield.
- Molero de la Iglesia, Alicia (2000): *La autoficción en España*. Berna, Peter Lang.

- Mora, Vicente Luis (2007): *La nueva luz. Singularidades en la narrativa española actual*. Córdoba, Berenice.
- Ohmae, Kenichi (2008): "The End of the Nation State. The Global Information Revolution and its Challenge to State Power". En: *The Globalization Reader*. Oxford, Blackwell Publishing, pp. 223-227.
- Paz Soldán, Edmundo (2008): <<http://www.elboomeran.com/blog-post/117/3944/edmundo-paz-soldan/la-espana-de-manuel-vilas/>> (última visita: 12.11.2017).
- Perceval, José María; Simelio, Nuria; Forga, María; Carreras, Teresa (2014): "Reputación, egolatría o identidad. El espejo de Narciso en las redes sociales". En: *Universidad, investigación y periodismo digital*. Zaragoza, Asociación de Periodistas de Aragón, pp. 161-173.
- Pulido Tirado, Genara (2012): "Narrativa española última: contra la memoria histórica y por un mundo global". En: *La memoria novelada*. Berna, Peter Lang, pp. 215-231.
- Price, Monroe E. (2008): "Media and Sovereignty: The Global Information Revolution and its Challenge to State Power". En: *The Globalization Reader*. Oxford, Blackwell Publishing, pp. 133-140.
- Reyes Mate, Manuel (2002): "Globalización y política", *Isegoría*, n.º 22, pp. 197-206.
- Salazar, Diego (2008): <<http://www.letraslibres.com/mexico-espana/hay-un-hombre-en-espana-que-lo-hace-todo>> (última visita: 14.10.2017).
- Sen, Amartya (2008): "How to Judge Globalization". En: *The Globalization Reader*. Oxford, Blackwell Publishing.
- Stepnisky, Jeffrey (2005): "Global Memory and the Rhythm of Life", *American Behavioral Scientist*, n.º 48, pp. 1383-1402.
- Tortosa, Virgilio (2008): "Sujetos mutantes. Nuevas identidades en la cultura". En Dolores Romero López y Amelia Sanz Cabrerizo (eds.): *Literaturas del texto al hipermedia*. Barcelona, Anthropos, pp. 257-272.
- Valdés, Mario J. (1995): *La interpretación abierta: Introducción a la hermenéutica literaria contemporánea*. Amsterdam/Atlanta, Rodopi.
- Vilas, Manuel (2008): *España*. Barcelona, DVD.
- Žižek, Slavoj (2006): *Lacrimae rerum*. Barcelona, Debate.

EL TRÁNSITO DE LA LITERATURA AL CÓMIC:
AJUAR FUNERARIO, DE FERNANDO IWASAKITHE TRANSITION FROM LITERATURE TO COMIC:
AJUAR FUNERARIO, BY FERNANDO IWASAKIÁLVARO PINA ARRABAL
Universidad de Jaén
apa00026@red.ujaen.es

RESUMEN: En este artículo se examina el cambio que los textos literarios y, en particular, los microcuentos experimentan al ser trasvasados al cómic. Para ello, se efectúa una comparativa entre los microrrelatos de *Ajuar funerario* (2004), de Fernando Iwasaki, y la adaptación homónima (2018) realizada por Imanol Ortiz y Beñat Olea. En primer lugar, se ofrecen algunos apuntes sobre la adaptación desde un punto de vista tanto cultural, a fin de entenderla como parte de un sistema social y económico que la configura, como formal, con la intención de sugerir algunas características que puedan ser comunes en un microrrelato y en su respectiva adaptación al cómic. A continuación, se plantean cinco bloques principales: "el cambio de página como unidad significativa", "la concreción de la temporalidad en la imagen", "desambiguación", "metáfora" y "ausencia de texto y tipografía significativa". Con todo ello se pretende valorar hasta qué punto se da una ganancia o una pérdida –si las hay– de las propiedades originales del microrrelato al ser vertido en un medio semiótico donde lo visual tiene una alta carga de significación. Se espera, en definitiva, aportar un estudio de caso a un terreno aún poco explorado: las adaptaciones de microrrelatos a cómics.

PALABRAS CLAVE: Literatura comparada, semiótica, comic, microrrelato, terror

ABSTRACT: This article examines the change that literary texts and, in particular, micronarratives experience when transferred into comic. To this end, a comparative between the flash fictions from Fernando Iwasaki's *Ajuar funerario* (2004) and Imanol Ortiz and Beñat Olea's homonymous adaptation (2018) is carried out. In the first place, we offer some notes on adaptation both from a cultural point of view, in order to understand it as a part of a social and economic system which shapes it, and from a formal perspective, so as to suggest some characteristics

that may be common in a short short story and in its respective adaptation into comic. Five main points are then considered: "page change as a meaningful unit", "specification of time in the image", "disambiguation", "metaphor" and "absence of text and meaningful typography". With all this, the intention is to ascertain to which extent there is an enrichment or a lost –if any– of the original features of the micronarrative when transferred into a semiotic medium where the visual part is highly significant. In short, we expect to provide a case study to a still not very explored area: adaptations from flash fictions into comics.

KEYWORDS: Comparative Literature, Semiotics, Comic, Flash Fiction, Horror



INTRODUCCIÓN

Que un libro cualquiera adquiriera el reconocimiento de clásico es, en términos estadísticos, cuando menos improbable; que además lo haga con la suficiente –insultante– prontitud como para ser considerado un clásico moderno en un siglo propenso a la celebración efímera y al posterior olvido es, tal vez, aún menos probable; *Ajuar funerario* (2004), del escritor peruano Fernando Iwasaki (1961), supone, ergo, un espadazo a las leyes de la probabilidad literaria (entre otras cuantas cosas).

Quizás ha sido su forma de narración corta, el microrrelato, lo que ha contribuido a su lustre –tan precoz como meritorio– en un contexto de recepción marcado por la desidia lectora. No en vano, es en el paraguas de la (pos)modernidad donde prolifera (aunque no nace) lo que Irene Andres-Suárez ha denominado, en el subtítulo mismo de su *Antología del microrrelato español (1906-2011)*, el "cuarto género narrativo". Sintomático de este cambio socioliterario o no, no deja de ser curioso que, casi al tiempo que Azorín plasmaba en obras como *La voluntad* (1902) la desubicación del intelectual en un mundo cada vez más vertiginoso, se escribía el primer texto breve recogido en la antología.

Como corolario del éxito de *Ajuar funerario* surge, en 2018, la adaptación homónima al cómic de la mano de Imanol Ortiz (guionista) y Beñat Olea (ilustrador). La obra vierte dieciocho de los microrrelatos originales de Iwasaki, distribuidos en tres secciones; a saber: *Difuntos* ("Father and Son", "El horóscopo", "Familia numerosa", "Larga distancia", "Papillas" y "Última voluntad"), *Infantes* ("Peter Pan", "Dulces de convento", "El deseo", "La cueva", "No hay que hablar con extraños" y "Ya no quiero a mi hermano") y *Monstruos* ("Halloween", "El monstruo de la laguna verde", "Hambre", "Kruszwicy 834 d.C.", "Monsieur le revenant" y "Última escena"). No se trata de una narrativa transmedia, pues no se da un proceso de expansión de la historia original en el nuevo medio, sino de una simple adaptación de los microcuentos al cómic. Materia distinta será la inevitable distorsión de las historias al configurarse en un medio diferente, tal y como se aclara un poco más abajo.

Tanto el libro de Iwasaki como el ámbito del cómic en general han dado ya pie a numerosos trabajos académicos. En particular, en el segundo caso han ido apareciendo bastantes estudios con la intención de paliar la falta de unas bases teóricas sólidas del cómic desde el punto de vista semiótico: Gubern (1972), Mejía (2001), Muro (2004), Groensteen (2007) o Kukkonen (2013), por citar solo algunos. El precitado Muro, a propósito de la literatura y el cine, se refería como sigue a la importancia de estudiar el cómic desde otros campos como la literatura o el cine:

... a pesar de que el cómic queda en terreno de nadie y salvo honrosas excepciones (Gombrich, 1987: 278) no es allegado desde otros ámbitos para las comparaciones y las reflexiones, la proximidad de componentes y procedimientos hace muy útil repensar el cómic desde estos otros ámbitos. (Muro 2004: 20)

Ya Barbieri enfocó su obra *Los lenguajes del cómic* (publicada originalmente en 1993) desde el comparatismo con otros lenguajes como la pintura, la música o el cine (Leandro 2017: 18). Si las propiedades semióticas de, en este caso, la literatura y el cómic difieren, es lógico pensar que del tránsito de la primera al segundo se desprenden bastantes de los rasgos que caracterizan uno y otro ámbito. La célebre y polivalente frase del teórico de medios Marshall McLuhan, "el medio es el mensaje",¹ es elocuente de este efecto: aun cuando el "mensaje" (el contenido) pretende ser idéntico en cuanto que adaptación, los respectivos "medios" (el libro y el cómic de *Ajuar funerario*) varían y, con ello, se distorsiona –desvirtúa, se podrá pensar– el mensaje, que tiende a concretarse en la medida en que se hace imagen.

Partiendo de esta premisa, en el presente artículo se exploran el trasvase de los microcuentos de Iwasaki al cómic y las consecuentes características de tipo semiótico. Más que realizar una mera aplicación de terminología del cómic en *Ajuar funerario*, se pretende extraer algunos rasgos relevantes del paso de la literatura al cómic tomando la mencionada obra como corpus principal.² Se busca efectuar un estudio intersemiótico –y no solo semiótico– en el que el objeto de estudio sea el tránsito mismo de un medio al otro, y no cada uno de ellos por separado.

1. LA ADAPTACIÓN: CUESTIONES FORMALES Y CULTURALES

Como ya se ha recalcado, el cómic de *Ajuar funerario* no constituye una narrativa transmedia, sino una adaptación de los microrrelatos originales al nuevo medio. La noción misma de *adaptación* ha sido –y sigue siendo– objeto de debate en el

¹ McLuhan acuñó por primera vez la frase en *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964), y la utilizó después como título del libro *The Medium Is the Massage* (1967), donde "massage" (*masaje*, en español) es una errata inicial de impresión que, a la postre, el propio autor prefirió al original "message" (*mensaje*) porque le permitía jugar con variantes de la palabra: "message", "mass age" (época de masas), "mess age" (época del caos) o "massage" (Getto, 2011).

² El autor de este artículo cuenta con el consentimiento expreso de la editorial Páginas de espuma para citar, en forma de texto e imagen, tanto el libro como el cómic de *Ajuar funerario*.

ámbito teórico, necesariamente abierto a la reformulación y la reestructuración. La concepción de la adaptación como un intento de legitimación cultural por parte del medio presuntamente inferior (el cómic) a partir del medio superior (la literatura) ha quedado obsoleta por, entre otras razones, la consolidación de la novela gráfica como un sistema de expresión de no menor potencial (Baetens 2018: 61). Así pues, ¿de qué modo cabe entender exactamente una adaptación al cómic y, en particular, una procedente del microrrelato?

En realidad, toda obra puede considerarse una adaptación si se entiende esta como una transformación que el autor realiza en términos de contenido, forma o estilo, entre otros rasgos (Baetens 2018: 61). No en vano, un nutrido sector del academicismo (Stam, Hatcheon, Vanoye, Leitch) considera hoy la adaptación como un tipo de hipertexto derivado de un hipotexto, según la terminología de Genette (1989) (Roche, Schmitt-Pitiot y Mitaine 2018: 30). De este modo, tomando el ejemplo del teórico francés (1989: 14-15) como punto de partida, *La Eneida* y el *Ulysses* podrían verse como adaptaciones de *La Odisea* realizadas en el mismo medio semiótico. En un sentido más estricto, cabría acotar una serie de elementos del hipotexto (personajes, escenarios, versos) que la adaptación habría de mantener de un modo u otro para seguir considerándose una adaptación como tal; desde esta segunda perspectiva, *La Eneida* no sería una adaptación de *La Odisea*, sino otra obra que, simplemente, ha bebido de la anterior.

A ello hay que sumar diversos factores de índole cultural o crematística, que a menudo motivan la adaptación como un medio para dar a conocer el original o para obtener beneficio económico. En otros casos, razones de tipo político y legal pueden dificultar o incluso frustrar la realización de una determinada adaptación, que depende del contexto sociocultural tanto o más que de la ejecución técnica propiamente dicha (Hutcheon 2006: 86-92). El caso concreto del cómic de *Ajuar funerario* puede, pues, entenderse como una manera de ampliar el libro original tanto cultural como económicamente.

Son, quizás, aspectos precisamente culturales los que han favorecido la consolidación del microrrelato en la actualidad. Si bien ya en los siglos xvi y xvii (por no citar épocas anteriores) hay, como recoge Alan Ziegler en su antología *Short* (2014), formas germinales del microrrelato en autores como Girolamo Cardano, Michel de Montaigne o Baltasar Gracián, es en los siglos xix y xx cuando el desarrollo de la ficción corta ha alcanzado su verdadero apogeo. Roche, Schmitt-Pitiot y Mitaine (2018: 36) ven la adaptación del texto en imagen como sintomática de este nuevo *statu quo*, al que se aludió al comienzo del artículo; así, para ellos, “[t]he novel could be the first victim of these changing times, largely weakened by modernity’s lack of time and inexorable advance of multimedia devices designed for images more than words”. El empleo de la palabra *victim* por parte de los autores connota acaso una cierta depauperación cultural, que en última instancia desembocaría –podría pensarse– en la extinción de la novela en favor de formas narrativas más breves. Nada más lejos de la realidad, la novela, aun si debilitada, sigue y, con toda probabilidad, seguirá teniendo un peso literario y cultural inalienable.

Más allá de la preponderancia de una forma narrativa u otra, el hecho de adaptar un microrrelato en lugar de una novela tiene implicaciones puramente técnicas que cabe poner de manifiesto. Ziegler (2014: 29) sintetiza así las especificidades de cada forma: "A novel can be composed of many plot ropes, each with multiple strands; a short story can have one rope with several strands; a short-short story may be held together by a thread –but it must be one powerful thread". Aunque la terminología del inglés y del español difieren (y no es objeto de este trabajo el abordarlas en profundidad), el equivalente más aproximado para *microrrelato* es posiblemente *flash fiction*: una narración de –por lo general– no más de mil palabras con estructura simple y condensación de contenido, entre otras particularidades.

Siendo, pues, distinta formalmente una novela de un microrrelato, es lógico pensar que sus respectivas adaptaciones al cómic presentarán también características diferentes. Al hecho de que ninguna adaptación sea idéntica a otra, pudiendo haber tantas como adaptadores (o, lo que es lo mismo para Hutcheon [2006: 80], autores), hay que sumar la imposibilidad de establecer un correlato único entre las características de un determinado tipo de texto (novela, microrrelato) y aquellas de sus correspondientes adaptaciones. En todo caso, cabe señalar algunos de los atributos más comunes en las adaptaciones procedentes del microrrelato, tales como la tendencia a la brevedad o la mayor unidad narrativa que la propia extensión de la forma conlleva. Estos rasgos, que pueden darse en mayor o menor medida y que no vienen sino heredados de las propiedades del hipotexto en sí, se configuran en el nuevo medio en función de las posibilidades semióticas de este último.

Como ya se ha avanzado, en este artículo se explora ese tránsito a partir de la adaptación de *Ajuar funerario* al cómic. Con cierta frecuencia se hacen apreciaciones sobre el paso de los microrrelatos al cómic en términos de ganancia o pérdida de sus propiedades originales, esto es, si al cristalizar en el nuevo formato, no estrictamente literario, han adquirido atributos (formales o de significado) que en el libro no tenían o si, por el contrario, han visto devaluadas o incluso perdido por completo determinadas cualidades (como, por ejemplo, la capacidad de connotación).

2. EL CAMBIO DE PÁGINA COMO UNIDAD SIGNIFICATIVA

La disposición del texto literario en la página, ya se trate de formato de papel o electrónico (distinción, hace un siglo, exclusivamente abstracta), está en gran medida sujeta a la aleatoriedad: al margen de ciertas unidades textuales con especial significación visual,³ la causa de que –al menos en textos prosísticos– un cierto párrafo esté ubicado en una u otra página es meramente tipográfica o de

³ Todo párrafo constituye una imagen o unidad visual (esta misma nota a pie de página lo es). No obstante, tan solo en aquellos que escapan a ciertas convenciones habituales o esperables (la uniformidad del tamaño y el tipo de letra o la aparición lineal –no fragmentada– de las palabras) se hace destacable un determinado poder visual. Es, por ejemplo, el caso de los caligramas, a los que se debe dar un formato acorde en el proceso de edición en lugar de partírlas o de disgregar sus unidades internas.

edición (a mayor tamaño de letra, más espacio ocupado). En cambio, en el cómic, al estar la página compuesta de viñetas invariables en número y orden, esta permanece fija tanto interna como externamente, con lo que se hace muy difícil trasladar una página inicialmente concebida en el lado derecho al lado izquierdo (o viceversa) sin que se desvirtúe de modo ostensible el mensaje original. Esto se debe a la propia estructura del cómic, en el que, como recuerdan Cuñarro y Finol (2013: 276), la viñeta “constituye la unidad mínima del montaje”. Es la yuxtaposición de imágenes presentadas en viñetas lo que garantiza la secuencialidad:

... la imagen del cómic es secuencial. Para que haya cómic tiene que haber un conjunto de imágenes yuxtapuestas (es decir ubicadas una al lado de la otra) de manera que formen una secuencia. Como se necesitan múltiples imágenes para que exista el cómic, tuvo que idearse la viñeta como convención gráfica para la presentación de cada una de estas imágenes por separado. (Correa 2010: 21)

La viñeta es, por lo tanto, un elemento fundamental a la hora de adaptar microcuentos de terror, como son los de *Ajuar funerario*, al cómic. En términos generales, cualquier obra que busca generar sentimientos de asombro o temor en el receptor hace uso de determinados procedimientos estilísticos que contribuyen a tal efecto; de entre los muchos contemplados por Gasca y Gubern (1988) para el cómic, podemos citar el gestuario, los símbolos cinéticos, las metáforas visuales e ideogramas, los globos, las onomatopeyas o, en particular, el montaje. Dentro de este, los autores distinguen la “puesta en página”, de la que afirman “supone una opción editorial decisiva, pues determina una estructura plástica y narrativa a la vez, que es diferente para la lámina, la media página o la tira y permite crear distintos efectos globales, rítmicos y estéticos” (1988: 588); y la “secuencia en viñetas”, principio básico del cómic –como ya se ha destacado– a través del cual “se construye y progresa la narración” (1988: 606). De la suma de uno y otro rasgo del montaje se infiere como posibilidad enunciativa *el cambio de página*, en la medida en que ni se trata de una mera “puesta de página”, pues para que el cambio pueda darse ha de haber obligatoriamente más de una página, ni es tan solo un tránsito de viñeta, ya que, como se ha sugerido, la página es en el cómic una unidad significativa superior a la viñeta.

Aunque tienda a ser olvidado o amalgamado como un salto de viñeta más, el cambio de página –que no necesariamente de hoja–⁴ constituye por lo tanto un mecanismo sustancial para causar asombro o, muy en especial, horror. Al examinar un microrrelato de *Ajuar funerario* como “Dulces de convento”, en el que la sorpresa final juega un papel tan importante,⁵ puede apreciarse la sig-

⁴ El término *página* designa por separado cada lado de la hoja del cómic (o libro), mientras que *hoja* abarca las dos caras del mismo, la de delante y la de detrás.

⁵ La acción transcurre en el huerto de un convento, donde se sugiere que unos perros guardianes custodian las apetitosas frutas de unas moreras. Durante el microrrelato, Iwasaki juega con una ambigüedad entre los perros y las monjas del convento, de las que se dice “tenían la boca como ensangrentada por culpa de las moras” (34). No es hasta el párrafo final cuando se revela que son en realidad las monjas las que devoran a quienes se acercan al huerto.

nificación dispar que el salto de página tiene en el texto literario de Iwasaki y en su adaptación al cómic. En el primer caso, el único cambio de página que hay es intrascendente en términos narrativos: en la edición de la obra que aquí se maneja (la quinta, de 2009), el microcuento ocupa dos páginas (33-34), cuyo paso ni mucho menos implica una solución de continuidad deliberada por parte del escritor peruano (“Mientras corría a la casa para avisarle a papá, pude escuchar sus masticaciones, sus gruñidos como rezos [33] / y letanías bestiales” [34]). En otras palabras, el cambio es producto de una simple cuestión de formato, de manera que en una edición con, por ejemplo, un tamaño de letra menor el microrrelato podría incluso ocupar una sola página en lugar de dos.

En el cómic, por el contrario, el cambio de página sí comporta con bastante frecuencia un avance intencionado en la diégesis, que además es potencialmente más significativo que el que se da entre las viñetas de una misma página. Así, en la adaptación de “Dulces de convento”, de cuatro páginas (sin contar la portada), el paso de la tercera a la última página lleva aparejada la revelación final, que en el microrrelato original cristaliza en el último párrafo: “Pero esta vez pude verles mejor desde lo alto del muro y no descansaré hasta acabar con esas alimañas. Especialmente con la más gorda, la que se santiguaba mientras comía” (34). Estas mismas palabras se insertan, repartidas en dos globos,⁶ en la última página del cómic (de una sola viñeta), donde se ve a las monjas devorar al padre del niño que narra la historia (véase figura 1).



Figura 1, correspondiente a la última página de “Dulces de convento”

⁶ En palabras de Mejía, los globos o locugramas son “[e]lementos exclusivos de los comics, conocidos también como nubecilla, bocadillo, balloon, burbuja, etc., que integran en su interior el texto hablado de los diálogos, estableciendo sincrónicamente las relaciones entre palabras e imágenes” (2001: 49).

Se evidencia en este caso la semejanza funcional, ya sugerida, del párrafo en el microrrelato con la página en el cómic, pues esta transmite lo que aquel con la ganancia de la imagen del dibujo y, aún, la consiguiente pérdida de poder connotativo. El propio Fernando Iwasaki, en una entrevista concedida a Manuel Pedraz para el programa de radio *Historias de papel*, se refiere a la adaptación de “Dulces de convento” como sigue:

Es muy importante que la gente, mientras tú vas leyendo el cuento, piense en los perros, y de pronto cuando termina el cuento la vuelta de tuerca son las monjas. Aquí está muy bien conseguido, porque el ilustrador y el guionista van siguiendo esa ambigüedad y cuando en la última viñeta aparecen las monjas devorando al padre [se da] exactamente lo que yo quería. (Iwasaki 2019: 17:16-17:46)⁷

Aun cuando se maneja una idea común (quienes devoran son las monjas, no los perros), la expresión de la misma varía en función de las especificidades enunciativas de cada medio. Si bien el cómic parece ofrecer un mayor número de recursos narrativos, no es menos cierto que la necesidad inherente de una imagen obliga al creador a utilizar otros procedimientos que permitan mantener la indeterminación intencional entre perros y monjas a la que alude Iwasaki. En este sentido, el cambio de página facilita la prolongación de la tensión narrativa y, al mismo tiempo, propicia la inclusión de un efecto sorpresivo que suscita horror en el lector.

Según el orden de lectura occidental (por el que se rige *Ajuar funerario*), el acceso a la página izquierda (denominada *verso*) implica siempre un cambio de hoja por parte del lector, quedando la derecha (*recto*) en una cierta relación de dependencia posicional respecto de la primera (Merriam-Webster 1998: 337). Por consiguiente, el dibujante es –o debe ser– en todo momento consciente de en qué lado se ubicará cada página, pues de ello puede depender el asombro o no del lector. Cabe argüir que el verso tiene un mayor potencial sorpresivo que el recto en la medida en que permanece oculto hasta que se pasa la hoja. No por casualidad, catorce de los dieciocho microrrelatos adaptados por Ortiz y Olea concluyen en la página izquierda, lo que favorece la consecución del comentado impacto narrativo; tan solo “Halloween”, “Hambre”, “Monsieur le revenant” y, precisamente, “Dulces de convento” terminan en la página derecha, acaso porque, al tratarse de adaptaciones, están condicionadas por tener que mantener –al menos en cierta medida– la idea original. Esto no quiere decir, evidentemente, que el recto no tenga la capacidad de producir asombro, sino que es, en todo caso, menor que en el verso.

A juzgar por la estructuración, ya desgranada, de los microcuentos en tres secciones principales (*Difuntos*, *Infantes* y *Monstruos*), puede señalarse que estas últimas engloban las historias a la vez que se integran en el cómic, enten-

⁷ El lapso de tiempo indicado corresponde a los segundos de la entrevista en los que Iwasaki menciona lo transcrito. Al tratarse de habla oral, se ha ajustado la puntuación y se ha repuesto un verbo, indicado entre corchetes, en pos de la cohesión de la cita escrita.

dido como conjunto de secciones e historias. De acuerdo con este razonamiento, no es tampoco casualidad que el último microrrelato adaptado sea el titulado "Última escena", incluido sin mayor trascendencia en la página 49 (de 144, en la quinta edición) del libro de Iwasaki pero utilizado en el cómic como colofón por la idea de cierre que sugiere su título.

3. LA CONCRECIÓN DE LA TEMPORALIDAD EN LA IMAGEN

La brevedad, característica intrínseca al microrrelato, condiciona la unidad de tiempo del mismo en tanto en cuanto obliga al autor bien a restringirla de manera considerable, de modo que no disperse una narración tan reducida por definición, bien a condensarla en muy pocas líneas, si se quieren abarcar diversos puntos temporales. Por norma general, en estos textos se representan micro-mundos narrativos en los que la acción suele ser unitaria y el tiempo estar muy acotado. Al ser adaptados a otro medio como el cómic, los microcuentos mantienen obviamente la unidad de tiempo original –de no ser así, no cabría tal vez hablar de adaptación–, pero esta queda plasmada de un modo inevitablemente distinto, lo que puede tener ciertas repercusiones en la propia unidad de tiempo. La siguiente cita de Gasca y Gubern servirá para poner en órbita la cuestión:

La más elemental técnica narrativa de los comics es la que se utiliza para expresar el paso del tiempo, fundamento básico de la transitividad y de la narratividad. Aunque la convención establece que en el interior de las viñetas se produce generalmente un paso del tiempo, como plasmación de un instante durativo determinado por la acción y/o los diálogos, el motor de la narratividad reside fundamentalmente en el paso de una situación a la siguiente, por medio de viñetas o lexipictogramas consecutivos, por obra de cartuchos que explicitan un paso de tiempo determinado y también por otros recursos (hojas de calendario, relojes, etc.). (Gasca y Gubern 1988: 642)

La clave de lo que se plantea en lo sucesivo reside en la concepción de la viñeta como captación de un *instante durativo*. Esto no significa, como ironizó Scott McCloud (1995: 94) en su lúcida metaobra *Cómo se hace un cómic. El arte invisible*, que "cada viñeta de un tebeo muestr[e] un solo momento del tiempo", sino más bien que ese momento puede extenderse en el tiempo interno de la ficción, es decir, ser *durativo*. Un buen ejemplo de ello lo constituye la primera página de "El horóscopo", integrada por dos viñetas principales que comprenden, a su vez, seis de las denominadas *viñetas-detalle*,⁸ que amplían la acción –fragmentada en el espacio-tiempo–, de las otras dos (véase figura 2):

⁸ "Conocidas también como viñetas dentro de viñetas, contienen en su interior un punto de vista ampliado, primer plano, yuxtapuesto sobre una viñeta principal que está conectada con la unidad de montaje. Este detalle, [sic] legitima la visión de la acción y del encuadre destacando el contexto de la viñeta para acercar o alejar el continuum, sacrificando o marginando un poco el ambiente general que rodea a la figura" (Mejía 2001: 27).



Figura 2, correspondiente a la primera página de "El horóscopo"

En viñetas-detalle como las del hombre usando el hilo dental y poniéndose el auricular o las de la mujer limpiándose la cara y soltando la dentadura postiza se asume con naturalidad la representación de una acción en un momento determinado que, en cualquier caso, dura más que un instante. Este tiempo está, además, vinculado a un espacio concreto en el que, pese a lo estático de la imagen, se presupone movimiento; a excepción, quizás, de la viñeta-detalle central del lado derecho, donde se infiere que las zapatillas van a mantenerse en esa posición durante un periodo más o menos prolongado de tiempo, las viñetas superiores sugieren, por ejemplo, el paso del hilo dental o el frotar del algodón, esto es, actividad también en el espacio, y no solo en el tiempo. No sin motivo, McCloud (1995: 100) afirmó que "[a] aprender a leer tebeos, aprendemos a captar el tiempo espacialmente, puesto que, en el mundo del cómic, el tiempo y el espacio son una misma cosa". Ahora bien, ¿qué ocurre en el microrrelato escrito, en la literatura?

El caso específico de "El horóscopo" no permite una comparación temporal adecuada porque Ortiz y Olea han realizado su adaptación al cómic sin apenas texto y con la adición de elementos implícitos en el microcuento. Un trasvase como el acometido con "*Father and Son*" (historia inicial del cómic) sí permite, empero, la confrontación deseada en este apartado.

Se trata de una narración analéptica (retrospectiva) en la que un hijo recién fallecido recuerda,⁹ justo al lado de su también difunto padre en el depósito de cadáveres, las molestias que este le causó siempre y, sobre todo, sus últimos momentos de vida, en los que condujo tan rápido por la carretera para intentar estar en el óbito de su padre que acabó despeñándose:

⁹ El recurso de poner la narración en boca de un muerto no es ni mucho menos nuevo en la literatura hispanoamericana; es casi imposible no pensar en obras como *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo. De entre los microrrelatos de *Ajuar funerario* adaptados al cómic, también en "No hay que hablar con extraños" se utiliza un recurso similar, al ser la niña asesinada quien cuenta la historia.

En realidad quería ir cada vez más rápido, recorrer la distancia que siempre nos había separado y esquivar en el tiempo la escena primaria de nuestra ruptura. Sin embargo, como nunca he sido generoso me encendí de rencor y aceleré enfurecido hasta derrapar en los acantilados de la memoria. Viviendo nunca le perdoné. Muriendo tampoco. (Iwasaki 2009: 65)

El microrrelato está trufado de humor negro, como el propio autor comenta cuando le preguntan por ello a propósito de "La cueva" y "Father and Son" (17:47-19:38). En él se emplea de nuevo ese recurso del giro final que en el cómic se ha recreado mediante, entre otras técnicas, el ya desgranado cambio de hoja. Lo más interesante en términos de temporalidad narrativa se encuentra, no obstante, en la página anterior (figura 3), una *superviñeta*¹⁰ (Mejía 2001: 57) que integra dos viñetas-detalle en el recto y tres viñetas en el verso; estas tres últimas se configuran en cronotopos distintos a los de la viñeta principal.

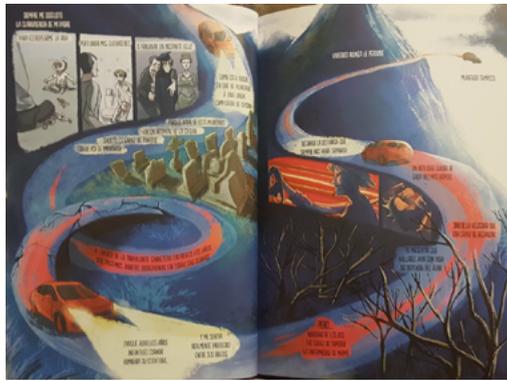


Figura 3, correspondiente a las primeras dos páginas de "Father and Son"

En el texto de Iwasaki, el tiempo narrativo oscila entre el pasado ya cerrado ("disgustó", "admiraba", "había separado"), el pasado próximo al momento actual ("he plantado") y el presente más inmediato ("se está muriendo", "entreveo", "siento"). Esta confusión temporal deliberada, magistralmente hilada por el escritor peruano a través de los tiempos verbales, hace que se mantenga la tensión narrativa hasta el final. Ahora bien, mientras que en el microcuento los instantes son vaporosos y quedan diluidos en la significación de las palabras a falta de una imagen que los capture, en el cómic el dibujo fija esos momentos concretos en las viñetas. Conviene mencionar que el texto original ha sido seleccionado y vertido de manera literal en las distintas nubecillas.

Así, las tres viñetas de la esquina superior izquierda concretan sobremana la vaguedad del pasado descrito por el narrador: donde simplemente se lee

¹⁰ "Es una unidad de contención estructural y de atención visual, en donde el continente de la viñeta (lo literal) se convierte en una página entera. La viñeta de fondo funciona a manera de un todo que se convierte en apoyatura al funcionar como extensión de las subviñetas yuxtapuestas, estableciendo una unidad y un ritmo narrativo" (Mejía 2001: 57; Ortega 2014: 14).

“[siempre me disgustó la clarividencia de mi padre] para estropearme la vida”, Ortiz y Olea han representado al hijo llorando de pequeño; donde Iwasaki insinúa acaso la actividad onanística del hijo, ya adolescente, los creadores del cómic han roto la ambigüedad al explicitarla mediante el dibujo; y donde el autor peruano escribe un indeterminado “arruinar un instante feliz”, Ortiz y Olea han particularizado en la graduación del hijo. Se profundizará en las nociones de *denotación* y *connotación* en el siguiente apartado; baste por el momento entender que las tres viñetas referidas especifican lo evocado por el narrador del microrrelato original como si de un ejercicio de ejemplificación se tratase, cristalizando el paso de un tiempo de pasado indefinido a tres momentos muy concretos. Por tratarse, además, de tres retazos de memoria y no de situaciones consecutivas en el tiempo, han optado por no utilizar *gutters* (esto es, los espacios entre viñetas [McCloud 1995: 66]), sugiriendo con ello que se encuentran en el limbo del recuerdo.

Más reseñable si cabe es la superviñeta en sí. Esta doble página subvierte, para empezar, el orden de lectura habitual del cómic; McCloud (1995: 105) afirmaba que “rara vez cambiamos de dirección, a no ser para leer o revisar. El sentido es de izquierda a derecha y de arriba abajo, página tras página”. Aquí, sin embargo, el orden de lectura está combinado con el camino que recorría el coche del narrador antes de sufrir el mortal accidente, con lo que se crea una secuencia continuada (siempre retrospectiva teniendo en cuenta el tiempo de la diégesis) en la que el texto está acompasado con la imagen de arriba a abajo en la página izquierda, pero de abajo a arriba en la derecha. Nuevamente, la temporalidad indefinida del microrrelato ha sido concretada en el dibujo: a la altura del cementerio el personaje cuenta la situación *in articulo mortis* de su padre, al subir por el puente recuerda sus años de infancia junto a él, al pasar entre los árboles elucubra sobre sus posibilidades de llegar a tiempo si acelera y en la ladera de la montaña encuentra su propia muerte. Cuando Mijail Bajtin teorizó la idea del cronotopo como una relación espacio-tiempo indisociable en la novela, hizo, en realidad, un planteamiento tanto o más pertinente para el cómic:

En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico. (Bajtin 1989: 237-238)

Lejos de aplicar su teoría al medio equivocado, Bajtin dio cuenta de una concreción que ciertamente se da en la escritura: del abstracto del pensamiento (donde, posmodernamente o no, cabe pensar que una novela puede existir) a la literatura hay también un tránsito, en el que el espacio-tiempo se delimita y adquiere cierta especificidad por medio de la palabra escrita. Algo similar –aunque no idéntico– sucede sin duda con el cómic, que añade unidades visuales significativas y desambigua el espacio-tiempo a través de la imagen más aún de

lo que lo hace la literatura. Tanto es así que la cita de Bajtin bien puede leerse en clave de cómic.¹¹

Aun con todo, volviendo a la historia de cómic de *"Father and Son"*, la temporalidad se encuentra fragmentada de manera evidente. En un examen más exhaustivo de la escena, se observa que el coche aparece representado hasta en cuatro ocasiones (dos en cada página); ¿cómo es posible, si es el mismo vehículo el que transita la carretera? En realidad, se trata de cuatro *sintagmas menores* (Mejía 2001: 16; Ortega 2014: 2), cada uno con su propio cronotopo. Si bien la viñeta es el sintagma menor por excelencia en el cómic, la estructura sintagmática de la superviñeta, en la que el espacio-tiempo parece uno solo sin solución de continuidad entre sintagmas,¹² hace posible la ausencia de la tradicional concatenación de viñetas separadas por *gutters*. Es en este punto donde los postulados de algunos teóricos franceses se antojan hoy más abarcadores que la idea inicial de McCloud (1995: 97) del cómic como una continua sucesión de figuras "dispuestas de izquierda a derecha en la secuencia en la que las 'leemos', ocupando cada una de ellas un momento concreto en el tiempo". El medio ha generado otros procedimientos de representación temporal en los que la página –o doble página– se configura como un todo orgánico cuyos diversos componentes no se rigen necesariamente por la contigüidad entre viñetas:

Within the spatio-topical operation –that is, within the space that comics appropriates and develops– one can distinguish two degrees in the relations between the images. The elementary relations, of the linear type, compose what we will call the *restricted arthrology*. Governed by the operation of breaking down (*decoupage*), they put in place the sequential syntagms [...]. The other relations, translinear or distant, emerge from *general arthrology* and decline all of the modalities of *braiding (tressage)*. (Groensteen 2007: 69-70)

En *"Father and Son"* el texto aparece fundamentalmente inserto en las nubecillas formadas por la luz de los faros del coche y la estela roja que este deja a su paso, lo que corrobora que cada una de las cuatro representaciones del vehículo constituye un sintagma diferente. El término de multicuadro (*multicadre*), acuñado por Henri Vanlier en la Conferencia de Cerisy de 1987 (Groensteen 2012: 114) y adoptado por todos los teóricos franceses posteriores, es aquí pertinente en la medida en que permite, a partir de la idea de la arthrología general, entender la superviñeta como un conjunto de relaciones que van más allá de la mera contigüidad gráfica. Así, toda la doble página de *"Father and Son"* conforma un

¹¹ Por extensión, si tanto el texto literario como el dibujo concretan el tiempo en sus respectivos modos de narración, no es descabellado considerar que el cine puede hacerlo en mayor medida si cabe. Como medio audiovisual que es, consta también de imagen y de un tercer elemento ausente en el cómic: el sonido. En un microrrelato como *"Peter Pan"*, que ha sido adaptado incluso como corto cinematográfico por el mismo Imanol Ortiz, podrían posiblemente apreciarse algunas de estas cualidades, especialmente si se compara con las versiones de los otros medios. El hacerlo no es, sin embargo, objetivo de este artículo. El corto puede visualizarse en <<http://paginasdeespuma.com/catalogo/ajuar-funerario-2/>> (14.3.19).

¹² Con este efecto el cómic se asemeja –en evidente menor medida– a la técnica cinematográfica, que engaña al ojo humano al incluir más de doce imágenes por segundo, lo que genera la percepción de movimiento (Read y Meyer 2000: 24-26).

multicadro en el que la temporalidad, aunque fragmentada, es lineal (es decir, cronológica: el orden del discurso sigue el de la historia) y aparenta tener carácter unitario al estar todos los sintagmas hilados sin costura visible. Se consigue acaso lo que Barbieri (1998: 249) denominó “temporalidad sugerida”, “una narración verbal que corre independiente y paralela a la visual, profundizando en características diferentes del mismo acontecimiento”. El coche se desplaza por la carretera (imagen) mientras el personaje, aunque ya desde la muerte, rememora y reflexiona (texto).

De modo complementario, la temporalidad en la versión adaptada puede entenderse como implícita. Bartual Moreno (2008), a propósito de Todorov, aclara que en una secuencia los elementos deben ser sucesivos y que entre ellos ha de haber una relación temporal, ya sea explícita o implícita. Este último tipo de secuencia, la implícita, es –en palabras de Bartual (2008)– aquella “que, aun existiendo en el seno de la simultaneidad (valga la paradoja), produce una imagen de movimiento basándose en principios similares”. Este es justo el caso de la secuencia de “*Father and Son*”, que, desde el estatismo de la imagen (integrada, recuérdese, por sintagmas independientes), genera una “ilusión de movimiento” en la mente del receptor. En el microrrelato, el paso del tiempo es también implícito, pues se infiere de la propia narración, y su decodificación, en cuanto que sucesión de palabras, también se da en el abstracto de la mente del lector.

Si la adaptación al cómic logra todo esto es, en buena parte, porque el propio microrrelato lo permite. Ortiz y Olea han tomado el texto original y lo han enriquecido explotando muchas de las características propias del cómic, pero incluso la potencialidad visual se encuentra ya, en cierto modo, en el libro.

4. DESAMBIGÜACIÓN

El popular refrán *una imagen vale más que mil palabras*, en ocasiones elevado a la categoría de máxima, sintetiza eficazmente la capacidad denotativa de lo visual: una imagen tiende a mostrar de forma directa lo que un texto escrito no puede presentar tal cual –sí describir o sugerir– a causa de sus propias restricciones semióticas. Ahora bien, a ello cabe hacer algunas matizaciones importantes: 1) Aun no siendo una imagen, la descripción exhaustiva de un referente puede dar más detalles que un dibujo o una fotografía, algunos incluso difícilmente expresables mediante lo puramente visual (un sabor, un pensamiento o un estado de ánimo poco exteriorizado); 2) La imagen oblitera la cualidad de literario del texto, en el que no solo la significación de las palabras, sino también su sonoridad o doble sentido generan efectos determinados (aliteración, anfibología). Baste pensar en adaptaciones deficientes de obras literarias a otros medios –el cine el más habitual– debido a la dificultad para reproducir su literariedad mediante procedimientos no textuales. 3) *Stricto sensu*, tampoco la fotografía (ni mucho menos el dibujo, en cuanto que representación iconográfica) da cuenta exacta de la realidad que capta, pues se configura a través de una lente y de determinados efectos de luz, enfoque o perspectiva. En todo caso, recrean con un grado de fidelidad mayor –no absoluto– la realidad meramente geométrica. La pregunta, por tanto, es clara: ¿qué se gana y qué se pierde al representar en

el cómic determinadas construcciones textuales de microrrelatos como los de *Ajuar funerario*?

Como se ha subrayado, el cómic precisa la fisonomía tanto de lo animado como de lo inanimado, pero al mismo tiempo anula ciertos aspectos no iconográficos. Un buen ejemplo lo constituye la médium de "Ya no quiero a mi hermano", de la que en el microcuento escrito por Iwasaki –y narrado por una niña pequeña– se dan fundamentalmente dos rasgos: tiene "voz de drácula" y "huele a vieja" (30). Su representación en el cómic queda ajena a ambas características, pues no se le puede oír ni oler (algo que evidentemente tampoco es posible en el texto escrito; en general, ningún arte puede hacer sentir al receptor el tacto, el sabor y el olor, tan solo evocarlos). En la adaptación de Ortiz y Olea, sin embargo, se ha renunciado por completo a reflejar estos dos atributos mediante procedimientos no exclusivamente visuales, como pueda ser, sin ir más lejos, un texto explicativo dentro de las viñetas. Esta circunstancia es frecuente en las adaptaciones, sobre las que Jesús Castillo comenta lo que sigue:

Se obtienen por simplificación de la personalidad del personaje. Suele ocurrir cuando se adapta una obra literaria (o cinematográfica) al cómic: en este proceso es inevitable la pérdida de información, de carácter, de datos en definitiva, pero de alguna forma hay que suplir esta carencia. Hay que construir un personaje que sea reconocible, siquiera, en sus rasgos principales al de la obra original. Esta pérdida de información, o estilización, se corresponde a lo que García Jiménez llama *transfert* narrativo, pues en toda adaptación hay una "migración de motivos narrativos" que afecta de forma rotunda a la obra. No existe una adaptación completamente fiel, siempre permanece un grado de "corrupción" producida por las estructuras utilizadas. Pero no nos engañemos, esto no sólo ocurre cuando el medio de adaptación es el cómic, ocurre de la misma forma en otros procesos similares: novela-cine, cine-novela, cómics-cine, cómics-novela, etc. (Castillo 2004: 261-262)

Así ocurre en la versión cómic de "Ya no quiero a mi hermano", donde, más que una transferencia de un medio al otro, lo que se produce es una supresión, una omisión –deliberada o no– que altera las posibilidades interpretativas de la historia y, acaso, las reduce. Por ejemplo, si bien es cierto que Iwasaki no escribe en ningún momento que la médium sea vieja –sí que huele como una– y que la juventud no impide necesariamente que se tenga olor de anciana, la mujer dibujada en el cómic tampoco da la impresión de estar especialmente entrada en años; en todo caso, que sea la hermana pequeña de Carlitos quien narra justificaría que, por su perspectiva infantil, una mujer de mediana edad sea referida como una vieja.

Aun así, la ausencia de las dos peculiaridades que el autor peruano refiere de la médium conlleva una restricción en la exégesis del texto. En el microrrelato, la narración de la niña comienza así: "Carlitos está aquí, dijo la médium con su voz de drácula, y de pronto se transformó y puso cara de buena" (30); y termina con una más que posible ambigüedad: "Desde entonces hemos vuelto a compartir el cuarto y los juguetes, el ordenador y la Play-Station, pero la bicicleta no. Mamá quiere que sea bueno con Carlitos aunque me dé miedo. No me gusta

su voz de drácula. Y además huele a vieja" (30). ¿Qué ha ocurrido? ¿La mujer ha traído el fantasma de Carlitos a la casa y este vive ahora como tal con la familia, o la propia médium, que previamente se había desmayado al –supuestamente– albergar en sí el espíritu de Carlitos, se ha quedado a vivir porque ya no es ella sino Carlitos quien ocupa su cuerpo?

La hermenéutica literaria y la estética de la recepción amparan la posibilidad de dar una y otra interpretación –e incluso otras cuantas más–, pues la construcción del microrrelato las permite y legitima. Sin embargo, para que la segunda de ellas (que Carlitos se haya quedado en casa habitando el cuerpo de la médium) sea del todo verosímil es indispensable la presencia de esa última frase en la que se advierte sobre la voz de drácula y el olor a vieja del hermano; de faltar ese último dato, la interpretación pierde respaldo textual e incurre de modo excesivo en lo especulativo. En el cómic, esta explicación queda directamente invalidada por dos motivos principales: la médium no se encuentra lo suficientemente caracterizada (nada, ni iconográfico ni textual, indica que tenga los rasgos antedichos) y en la última viñeta (figura 4) aparece un Carlitos inquietante jugando a la Play-Station en su cuerpo de niño. Se rompe en gran medida la ambigüedad interpretativa y, con ello, se limita la capacidad de multisignificación de la historia.



Figura 4, correspondiente a la última página de "Ya no quiero a mi hermano"

Quien lleva a cabo la adaptación tiene que tomar decisiones creativas que, a menudo, implican la invención parcial de un personaje del que no se tienen datos suficientes como para satisfacer la demanda visual del cómic. Ante la necesidad imperiosa de una imagen, el dibujante se ve obligado a añadir elementos propios que completen los datos que ya hay disponibles en la obra objeto de adaptación; un buen ejemplo es el comentado de la médium: la tez morena, el

cabello oscuro, los pendientes y el colgante en la frente son añadidos de Ortiz y Olea, pues en el microcuento de Iwasaki no se menciona ninguno de estos rasgos. El propio autor peruano, a propósito de otro de sus microrrelatos (“El monstruo de la laguna verde”), asevera: “cuando lo escribí, yo pensaba en un protagonista adolescente –por lo menos joven– y sin embargo el ilustrador optó por un adulto y el resultado me parece igualmente maravilloso” (2019: 15:45-16:05). Lógicamente, la especificación del personaje no tiene por qué reducir la calidad de la adaptación.

Algo similar ocurre con los objetos. En la figura de arriba el hermano aparece jugando a la PlayStation 4 y, en concreto, a un matamaricanos del estilo de *Space Invaders* (1978). Iwasaki, no obstante, tampoco detalla ni que ese sea el modelo de videoconsola (PS4 de color negro) ni que se trate de ese juego. Lejos de ser anecdótico, la mera presencia de esa videoconsola ya sitúa la historia en algún momento a partir de 2013 (fecha de lanzamiento del dispositivo) y no antes; en el microrrelato, en cambio, la referencia temporal es más laxa, pues la primera “Play-Station” (referencia literal del texto, sin especificación de modelo) se lanzó en 1994. Tampoco se hace alusión a ningún perro, pero sí aparece dibujado uno en la página del cómic. Aunque aquí también se produce una concreción de la temporalidad, como se explicó en la sección anterior, esta no es consecuencia del modo de representación (la disposición de las viñetas en la página o el tipo de sintagma empleado), sino de *lo representado* en sí, que tiene implicaciones contextuales muy diversas: temporales, geográficas, culturales o incluso políticas y económicas. Al operar de modo figurativo (representacional), el cómic desambigua estos factores a través de los personajes, objetos y situaciones plasmados, pero al mismo tiempo se disminuye un poder connotativo del que goza, en mayor medida, el texto literario.

Un hecho interesante se da en relación con los estereotipos y los personajes pertenecientes a la cultura o el acervo popular. Jesús Castillo (2004: 253) recoge el planteamiento de Córtez (2000) de que “los personajes, generalmente, son de una tipología y responden a un estereotipo”, por lo que, a la hora de llevarlos al cómic, se parte ya de un modelo o idea preconcebida que condiciona su representación. Esto es especialmente significativo en el caso de adaptaciones como la de *Ajuar funerario*, donde el grado de variabilidad que admita el personaje original constreñirá más o menos a quien realiza la nueva versión. Mientras que la plasmación de figuras estereotipadas como el hombre lobo o Campanilla (que aparecen en la historia de “Halloween”) debe ajustarse de forma considerablemente rígida a los patrones que las hacen reconocibles, arquetipos más abiertos como los de una madre, un padre o un niño toleran una mayor libertad de representación.

En su estudio cognitivista sobre los microrrelatos de Iwasaki, Raquel Fernández (2012: 15) ilustra esta última particularidad mediante un elocuente esquema que señala cómo el prototipo de “madre” puede tener diferentes realizaciones: “madre biológica”, “abuela (segunda madre)” o “monja (madre santa)”, entre otras. Como se ha indicado arriba, la fuerza de connotación del microcuento escrito es grande y permite, en la medida en que no se da necesariamente en él una realización determinada del arquetipo, que cada lector genere un modelo

distinto. En el cómic, no obstante, el mantenimiento de esta polivalencia semántica se antoja mucho más complicado por la ya referida necesidad de una imagen.

La adaptación de "Papillas" es paradigmática de esta circunstancia, pues de una madre más bien inespecífica se pasa, en el cómic, a una drogadicta; sobre ello comenta Iwasaki: "'Papillas' es un microrrelato que tanto Imanol como Beñat han enriquecido, porque convierten a la madre protagonista del cuento en una yonqui (2019: 15:25-15:44). La idea de esa madre yonqui, con el cadáver del niño en brazos, tiene otro significado". Puesto que en el cómic se indica de modo inequívoco cuál es el arquetipo de madre que el receptor ha de procesar, es innegable que se produce, como destaca el autor peruano, un enriquecimiento de tipo denotativo. Aun con todo, no es menos cierto que la desambiguación del arquetipo impide en gran medida que se especule con la tipología de la madre, que ya admite tan solo una interpretación.

La lectura propende a multiplicar y la imagen a limitar. La frase "la realidad no suele coincidir con las previsiones", escrita por Borges en "El milagro secreto" (1982: 167), es elocuente al respecto: el lector puede imaginar numerosas realizaciones del arquetipo –entre otros elementos– pero después la adaptación gráfica (*la realidad*, con algunas concesiones) muestra solo una de ellas y cerceña el resto. Esto sucede porque la decodificación de un texto escrito exige más abstracción que un cómic, con el que, en síntesis, se gana en denotación, pero se pierde en connotación.

5. METÁFORA

Aun con todo, hay cierto poder metafórico en el cómic. La metáfora es uno de los tropos por excelencia, siendo de sobra conocido su uso en la literatura, desde tiempos casi ancestrales, como "aplicación a una cosa de un nombre que es propio de otra" (Aristóteles, *Poética*, capítulo XXI; citado de Bustos 2000: 3). Summerland (1976: 287) afirma, desde un punto de vista cognitivo, que "la metáfora es introspección, un acto perceptivo, una hazaña imaginativa donde obra el inconsciente, pero también podría ser conscientemente estimulada mediante una asociación o disociación de ideas" (citado de Cuñarro y Finol 2013: 274). Se ha tendido a preterir, sin embargo, la concepción de la metáfora no tanto como mero recurso ornamental, sino como "*proceso* de construcción de significado" (Fernández 2012: 17), algo que Lakoff y Johnson trataron de paliar con su obra *Metáforas de la vida cotidiana* (1986). Todas estas perspectivas de la metáfora tienen diferentes repercusiones cuando se busca su traslado a un medio como el cómic.

El microrrelato "La cueva" supone un claro ejemplo del uso –brillante– de la metáfora por parte de Fernando Iwasaki. Su brevedad permite reproducirlo de manera íntegra:

Cuando era niño me encantaba jugar con mis hermanas debajo de las colchas de la cama de mis papás. A veces jugábamos a que era una tienda de campaña y otras nos creíamos que era un iglú en medio del polo, aunque el juego más

bonito era el de la cueva. ¡Qué grande era la cama de mis papas! Una vez cogí la linterna de la mesa de noche y les dije a mis hermanas que me iba a explorar el fondo de la cueva. Al principio se reían, después se pusieron nerviosas y terminaron llamándome a gritos. Pero no les hice caso y seguí arrastrándome hasta que dejé de oír sus chillidos. La cueva era enorme y cuando se gastaron las pilas ya fue imposible volver. No sé cuántos años han pasado desde entonces, porque mi pijama ya no me queda y lo tengo que llevar amarrado como Tarzán. He oído que mamá ha muerto. (Iwasaki 2009: 23)

Si bien el elemento fantástico valdría para justificar la trasposición espaciotemporal del personaje, todo el microcuento puede entenderse, en realidad, como una metáfora continuada del crecimiento y distanciamiento humanos en clave "maternofilial" (Fernández 2012: 19): conforme el niño se hace mayor, se desapega progresiva e inevitablemente de la madre (las colchas de la cama) hasta poder sobrevivir por sí mismo y casi no recordar el tiempo de infancia (la cueva); se ha alegrizado un tramo de la vida. Desde el punto de vista cognitivo, cada lector traza mentalmente el recorrido figurado y, posiblemente, lo vincula con su propia experiencia. Según la clasificación tripartita de Lakoff y Johnson, se trata de una *metáfora orientacional*, denominada así porque "la mayoría de ellas tiene que ver con la orientación espacial: arriba-abajo, dentro-fuera, delante-detrás, profundo-superficial, central-periférico [...]. Las metáforas orientacionales dan a un concepto una orientación espacial" (1986: 50). De este modo, el lector de "La cueva" asocia una dirección espacial –hacia "el fondo de la cueva"– a una emoción, que, en palabras de Raquel Fernández (2012: 19), "se puede interpretar como una regresión al útero materno en la que no percibimos el miedo, sino la sensación contraria de seguridad y amparo que un niño siente cuando está junto a su madre". De ahí que la aseveración final del narrador resulte aséptica para el receptor.

¿Qué sucede en el caso de la adaptación al cómic? Nuevamente, la presencia de una imagen fija podría juzgarse susceptible de entorpecer la construcción mental de la metáfora, pues se trata de un proceso fundamentalmente imaginativo que parte de lo concreto para realizarse en el abstracto. Sin embargo, como ya se mencionó, existe lo que se ha llamado *metáforas visuales e ideogramas*, es decir, símbolos –en muchos casos icónicos– que se complementan con el resto del dibujo y permiten expresar sensaciones, emociones o ideas (Gasca y Gubern 1988: 312). El cómic es capaz de crear sus propias metáforas, tal y como se observa en la adaptación de "La cueva", donde detalles como el de tintar de negro el interior de los tres últimos globos (figura 5) amplifican el estado de ánimo negativo del personaje (cuyo semblante aparentemente apesadumbrado en la última viñeta magnifica el efecto). Aun con todo, si se entiende la metáfora como un fenómeno cognitivo que existe en la mente independientemente del lenguaje, es lógico pensar que no solo su generación, sino también su decodificación podrá variar en función del medio. Elisabeth El Refaie lo expresa como sigue:

If the verbal is really better at expressing action and chronology and the visual mode at showing spatial relations and at tapping in to unconscious, deep-seated emotions, it is doubtful whether it is ever possible to translate something

from one mode into the other without some loss of meaning. While it seems sensible to make the most of models that have already proved successful in the analysis of verbal metaphor, researchers of visual metaphor must thus be careful not to assume that every visual form has an exact verbal equivalent and vice versa. (El Refaie 2003: 90)



Figura 5, correspondiente a la última página de "La cueva"

Precisamente por ser la metáfora una construcción que el receptor ha de efectuar a partir de un elemento dado, nada impide que esta sea también posible –aunque con códigos distintos– en el cómic. Tanto si se trata de texto como de imagen (o de ambos), el lector debe ser consciente de que un sentido traslaticio subyace en lo que procesa en un primer estadio. En particular, quien lee la versión cómic de "La cueva" tiene que saber que, aunque lo dibujado es desde luego una caverna y que el personaje parece hallarse físicamente en ella, la escena admite –como mínimo– otra interpretación de tipo metafórico, que solo puede elaborarse en el plano mental con base en lo representado. Lógicamente, como ya se ha estudiado, el poder de fijación –concreción– del texto es, por defecto, menor que el de la imagen, pero ello no invalida la capacidad metafórica de esta última porque, en realidad, depende del lector; en palabras de El Refaie (2003: 81), "[m]eaning is never simply inherent in a (visual) text, but it is jointly negotiated by producers and viewers". El artista propone y el receptor, acaso en función de sus competencias, reduce o expande.

6. AUSENCIA DE TEXTO Y TIPOGRAFÍA SIGNIFICATIVA

Mucho se ha escrito hasta la fecha sobre la relación del texto y la imagen en los cómics. Durante bastante tiempo se ha considerado que fue la inclusión de

texto en la viñeta, posiblemente hacia finales del siglo XIX, lo que dio origen al concepto actual de cómic (Castillo 2004: 257). Edward Leandro (2012: 10) apunta, además, a que fue dicha reconciliación “lo que los llevó a consagrarse como producto de masas”.¹³ A pesar de ello, no es ningún secreto que un cómic sin texto –o, en su defecto, sin apenas texto– es perfectamente viable; *Rey Carbón* (2018), de Max, es uno de los ejemplos más recientes. Ya Román Gubern (1979: 105) se refería así, en su seminal libro *El lenguaje de los cómics*, a esta realidad: “Los comics nacieron el día en que a la ‘secuencia figurativa’ [...] se integró de un modo orgánico el texto [...]. Y al examinar tal síntesis estética vuelve a observarse que el *balloon* sigue sin aparecer como elemento específicamente necesario de los comics”. La inserción de texto en el cómic no implica, desde luego, redundancia alguna cuando su correspondencia con la imagen es la adecuada, y en ello se basa, sin ir más lejos, buena parte de la producción del medio. Ahora bien, su presencia tampoco es estrictamente necesaria porque, como señala Barbieri (1998: 203), “[e]n literatura las formas literarias viven una vida autónoma, mientras que en el cómic son solamente el componente de un juego más amplio”. De ahí que en el segundo sea posible la ausencia de texto. Lo que interesa en el presente artículo es comprobar cómo se reconfigura la narración en la adaptación al cómic de una forma enteramente textual como es el microrrelato.

Dieciséis de los dieciocho microcuentos de *Ajuar funerario* adaptados tienen cuadros de texto. En varios casos Ortiz y Olea utilizan exactamente las mismas palabras de Iwasaki sin ningún tipo de modificación (“Hambre”, “Kruszwicy, 834 d.C.” o “Última escena”), mientras que en otros seleccionan solo algunos pasajes (“Monsieur le revenant”, donde solamente omiten la primera parte de una oración; “Última voluntad”, en el que optan por una elipsis de información sobre los últimos días de la abuela; o “Familia numerosa”, para el que no toman más texto que los diálogos entrecomillados de los personajes y pasan una frase a estilo directo); en algunos otros casos sustituyen parcialmente el texto de Iwasaki por uno propio (en “Peter Pan”, el principio pertenece al autor peruano y el final a la ya mencionada adaptación a corto cinematográfico, dirigida por Imanol Ortiz [véase nota a pie número 11]).

La historia del cómic a la que se presta atención en lo sucesivo es, sin embargo, una de las dos que no tienen prácticamente ningún tipo de texto (tan solo unas palabras integradas como parte del propio dibujo): “El monstruo de la laguna verde”, en el que se cuenta el proceso de transformación del narrador (no descrito por Iwasaki, aunque él mismo afirma, como ya se citó en la sección anterior, que imaginaba a un “protagonista adolescente”) en monstruo como consecuencia de los innumerables granos que infestaban progresivamente su cuerpo. La brevedad del texto original hace entendible que Ortiz y Olea decidan adaptarlo sin lenguaje verbal:

¹³ El origen del cómic es, en cualquier caso, un asunto controvertido, más complejo de lo que aquí puede abarcarse. Algunas referencias bibliográficas específicas del tema son *Naissances de la Bande Dessinée. De William Hogarth à Winsor McCay* (2009), de Thierry Smolderen; o *History of the Comic Strip* (1973) y *Father of the Comic Strip. Rodolphe Töpffer* (2007), ambas de David Kunzle.

Comenzó con un grano. Me lo reventé, pero al otro día tenía tres. Como no soporto los granos me los reventé también, pero al día siguiente ya eran diez. Y así continué mi labor de autodestrucción. En una semana mi cara era una cordillera de granos, pequeñas montañas nevadas de pus, minúsculos volcanes en podrida erupción. Los granos de los párpados no me dejaban ver y los que tenía dentro de la nariz me dolían al respirar. Pero seguí reventándolos con minuciosa obsesión. No me di cuenta de que me habían saltado a los dedos y a palmas de las manos hasta que sentí ese dolor penetrante en las yemas. La infección se había esparcido por todo mi cuerpo y los granos crecían como hongos por mi espalda, las ingles y mi pubis. Si cerraba los brazos se reventaban los granos de mis axilas. Un día no pude más. Me miré al espejo por última vez y dejé sobre la mesa del comedor mi carné de identidad. Después me perdí en la laguna. (Iwasaki 2009: 41)

El título del microrrelato, de carácter proléptico, completa la historia al explicitar que el protagonista se termina convirtiendo en “el monstruo de la laguna verde”. Mientras que el texto de Iwasaki abunda, como se ve, en descripciones pormenorizadas del proceso de metamorfosis del personaje (algunas imbuidas de literariedad: “En una semana mi cara era una cordillera de granos, pequeñas montañas nevadas de pus, minúsculos volcanes en podrida erupción”), el cómic, al prescindir de la palabra escrita, narra el hecho de un modo distinto, enteramente figurativo: con tan solo una superviñeta en doble página (parecida a la de “*Father and Son*”), Ortiz y Olea dan cuenta del cambio gradual que experimenta el hombre –pues conciben a un adulto– y de su estado en el presente de la diégesis, sumergido en la bañera ya casi mutado del todo (figura 7).



Figura 7, correspondiente a la primera y segunda página de “El monstruo de la laguna verde”

Cada una de las viñetas-burbuja corresponde a un momento en la transformación del personaje, que ya no puede ser narrador por la ausencia de texto; la diégesis pasa a ser exclusivamente visual y, como mucho, cabría pensar que las burbujas funcionan como *globos de pensamiento* (Correa 2010: 31) al mostrar los recuerdos que se suceden en ese instante en la mente del hombre.

Por otro lado, la adaptación sin texto amplía las posibilidades interpretativas sobre la temporalidad de la narración. Frente al microrrelato de Iwasaki, en el que la historia se cuenta en pasado de principio a fin, el cómic permite entender que hay un presente en el que el hombre está en la bañera –recordando o no– antes de irse a la laguna en la siguiente y última página, donde se le ve adentrarse en el agua, ya completamente monstruoso, tras haber dejado tirada su ropa y carné de identidad (cuyas letras forman las únicas palabras escritas que aparecen, “documento nacional de...”, y que en realidad son parte del propio dibujo). De igual modo, al no aparecer forma verbal alguna que fije el tiempo narrativo (“comenzó”, “reventé”, “se había esparcido”, “me miré” o “me perdí”, en el microcuento), también puede argumentarse que toda la historieta es una retrospectiva de lo que le sucedió al hombre, no habiendo nunca tiempo de presente.

Si, como se ha estudiado, la imagen acota la temporalidad y desambigua los personajes y objetos representados, en el cómic la ausencia de texto puede incrementar el número de explicaciones argumentales e incluso de perspectivas temporales plausibles, entre otros aspectos. Sin texto, el microrrelato –como la literatura en general– es invariable. Por el contrario, dada su mayor complejidad semiótica, el cómic es más polivalente: aunque la imagen no puede faltar (pues es al cómic lo que el texto a la literatura), sí puede hacerlo el texto, y, con ello, tiende a generarse una ambigüedad que a veces el dibujo solo no resuelve del todo, a menudo porque surge –o se amplía– una elipsis imposible de reponer con certeza.

Un último punto de interés atañe a la tipografía como unidad narrativa y significativa. Como ya se avanzó (véase nota a pie número 3), toda letra tiene un poder visual que, generalmente, resulta poco relevante por integrarse en una convención de escritura lineal y uniformada (mismo tamaño, mismo tipo). Es lógico que un texto prosístico, cuyo principal valor reside en la combinación sintáctica y rítmica de unas palabras con otras para generar significado, tenga un impacto visual reducido. Otros géneros como la poesía son más dados a configurarse como mensajes no solo morfosintácticos, sino también no verbales o visuales que admiten alteraciones en el color, la distribución o el tipo de letra, entre otros elementos. El cómic, por ser un medio gráfico, es muy susceptible de ser aprovechado en este sentido. Octavio Beares, que ha estudiado a fondo la cuestión en su artículo “Propiedades narrativas de la letra en el cómic”, explica así el potencial de la letra:

La letra escrita posee una capacidad funcional así como una cualidad expresiva y narrativa en atención a su trazo caligráfico. [...] Se puede, en este sentido, aplicar un empleo puntual de ardid de dibujo sometiendo la grafía a un cambio, dentro de un contexto, en un determinado momento de la narración. O bien optar por una determinada caligrafía, general, invariable, que ofrece aspectos

descriptivos, define el tono de la historia o el carácter de un personaje en toda la obra. Y lo hace visualmente. (Beares 2014: 32)

Esto no ocurre –aunque podría– en los microrrelatos de Iwasaki, puesto que se atienen casi todos a unas determinadas convenciones tipográficas (entre ellas, la de destacar en mayúscula las primeras palabras de cada texto).¹⁴ En la adaptación al cómic de una de las historias, “Kruszwicy 834 d.C.”, sí se aprecia en cambio un uso muy revelador de esta capacidad. El microcuento recoge “los testimonios pseudo-históricos” (Noguero 2010: 9) de unos sobrevivientes encerrados en el castillo de la villa que da título a la historia como consecuencia de una plaga de ratas (representadas en la última página del cómic como verdaderos monstruos devoradores de humanos). Todo el texto es una carta que uno de los personajes está escribiendo en el momento del encierro: “Mientras escribo estás líneas ya habrán dado cuenta de los mendigos callejeros y de los ancianos que fue preciso dejar en sus casas ...” (93); “Debo dejar esta carta en la urna de la mano incorrupta de Santa Blandina ermitaña ...” (94). Conscientes de ello, Ortiz y Olea han elaborado la adaptación como si de la carta misma se tratase (figura 8):

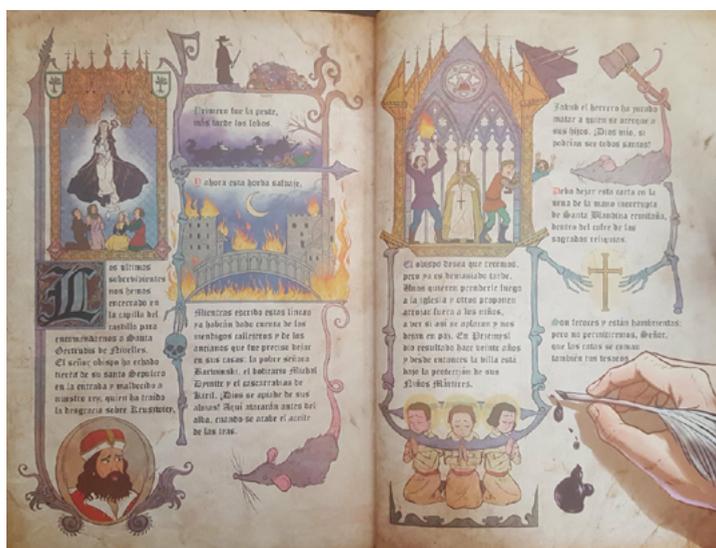


Figura 8, correspondiente a la primera y segunda página de “Kruszwicy 834 d.C.”

Lo más destacable de la adaptación es posiblemente la letra (pre)gótica empleada,¹⁵ que confiere aparente verosimilitud temporal a la ficción histórica.

¹⁴ Constituyen la excepción los característicos “colofones (o microrrelatos finales)” de *Ajuar funerario*, dispuestos visualmente como textos centrados. En el cómic se ha mantenido también esta peculiaridad, acaso como broma final en la última página.

¹⁵ Juan-José Marcos (2017: 57) documenta que los primeros ejemplos de escritura gótica se registran en el siglo XII en Francia y alcanzan su mayor difusión a partir del XIII. Si bien el mismo autor

La mera elección tipográfica forma ya parte –y de manera muy significativa– de la historia en el cómic, que ve autentificada y potenciada su dimensión narrativa. Huelga decir que es posible utilizar la letra gótica en un texto actual, pero no se produciría un efecto de correlación diegética semejante al que se da en la adaptación de “Kruszwicy 834 d.C.”, donde tema y forma se retroalimentan. De igual modo, toda la página está construida como un texto medieval, lo que contribuye también a crear el efecto de verosimilitud desde, en este caso, el diseño de página y el propio dibujo.

El detalle de la mano en la parte inferior derecha de la página genera la sensación de improvisación en la historia, indicando que la carta se ha terminado de escribir en ese mismo instante. La mano constituye, además, un elemento metadieético que remite al proceso mismo de escritura del manuscrito. Ahora bien, que se integren dibujos en la propia carta, escrita de modo supuestamente apresurado –según se desprende del contenido– por una persona *in periculo mortis*, rompe en gran medida la total credibilidad del manuscrito como real (dentro, sobreentiéndase, de la ficción obvia en la que se enmarca). De esta circunstancia se desprende la inevitable condición de adaptación al cómic del microrrelato, pues las ilustraciones que aparecen son ciertamente elocuentes de lo que sucede en la historia (aldeanos rezando, el ataque de los lobos, la villa ardiendo) o incluso de lo que podría suceder (“prenderle fuego a la iglesia” o “arrojar fuera a los niños”). Aun si la letra es más cercana al dibujo que a la mera tipografía, ¿hasta qué punto se habría hecho una adaptación al cómic de limitarse a dibujar en letra gótica el microrrelato de Iwasaki?

También las onomatopeyas conforman una unidad visual significativa con valor narrativo. En palabras de Octavio Beares (2014: 29), se trata “de los signos de escritura más claramente sometidos a una impronta icónica. Al constituir palabras para reflejar sonidos inarticulados, gran parte de su función narrativa deriva del diseño gráfico que el autor le otorgará”. En el cómic de *Ajuar funerario* el uso de onomatopeyas es más bien escaso, no sobrepasando los cinco o seis usos entre todas las adaptaciones. Pese a ello, ejemplos como los de “El horóscopo” (véase figura 6: “BANG”, en color rojo sobre fondo negro), “Familia numerosa” (“¡CLANC!”, en naranja sobre fondo negro) o “Peter Pan” (“TIC-TAC”, en letras blancas hasta en cinco ocasiones) son indicativos de la carga visual que la representación escrita de los sonidos tiene en el cómic, donde se convierten en verdaderas “letras entendidas como imágenes” (Beares 2014: 31).

CONCLUSIONES

A partir de un libro concreto de microrrelatos –*Ajuar funerario*– y de su adaptación al cómic, se ha intentado dar cuenta de la ganancia y la pérdida de significado generadas al efectuar un trasvase de un medio al otro. A la luz de lo

afirma que la letra carolina es precursora de la gótica, la que utilizan Ortiz y Olea en “Kruszwicy 834 d.C.” se asemeja mucho más, pese a la época en que parece ambientarse la historia (siglo IX), a la segunda que a la primera. Puede tratarse de una imprecisión histórica que, en cualquier caso, justificaría la naturaleza ficcional del microcuento.

analizado, puede concluirse que el cómic dispone, en general, de más recursos en la medida en que es un sistema semiótico más complejo: permite jugar con el cambio de página y la tipografía o incluso suprimir el texto y narrar con tan solo la imagen. La obligatoriedad de esta última en el cómic conlleva, no obstante, una variación en el traslado de ciertos aspectos, tales como la ambigüedad de los arquetipos, las metáforas o la temporalidad; estos elementos se procesan también en la mente del receptor, pero parten en mucha mayor medida de la imagen para configurarse. Aun con todo, características intrínsecas al microrrelato como la brevedad o la condensación de contenido parecen mantenerse de manera correlativa en el cómic de *Ajuar funerario*.

Al ser este un estudio de caso, cabe pensar que adaptaciones de otras obras podrían mostrar propiedades intersemióticas diferentes. Aunque la bibliografía sobre el cómic es ya abundante y son cada vez más los estudios comparativos realizados, se antoja conveniente examinar otras adaptaciones, de la literatura al cómic o viceversa, que puedan confirmar, matizar o desmentir lo aquí expuesto. ¿Podría, por ejemplo, adaptarse un solo microrrelato al cómic con la suficiente extensión como para conformar un único volumen? La relación entre el cómic y el microrrelato puede suponer un campo fértil de estudio aún por explotar, tanto en lo técnico de la adaptación como en lo social y cultural.

OBRAS CITADAS

- Baetens, J. (2018): "Adaptation: A Writerly Strategy?". En Benoît Mitaine, David Roche y Isabelle Schmitt-Pitiot (eds.): *Comics and Adaptation*. Mississippi, University Press of Mississippi, version digital de *Scribd*, pp. 57-84. Accesible en <<https://es.scribd.com/read/381861064/Comics-and-Adaptation>> (última visita: 15.8.19).
- Bajtín, M. (1989): "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica". En: *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, pp. 237-409.
- Barbieri, D. (1998): *Los lenguajes del comic*. Barcelona, Paidós.
- Bartual, R. (2008): "¿Es el cómic el único arte secuencial? Ecos de la secuencia en el arte pictórico", *Revista Digital Universitaria*, vol. 9, n.º 6. Accesible en <<http://www.revista.unam.mx/vol.9/num6/art34/int34.htm>> (última visita: 28.8.19).
- Beares, O. (2014): "Propiedades narrativas de la letra en el cómic", *CuCo. Cuadernos de Cómic*, n.º 3, pp. 25-49. Accesible en <http://cuadernosdecomic.com/docs/revista3/propiedades_narrativas_de_la_letra_en_el_comic_cuco3.pdf> (última visita: 23.3.19).
- Borges, J. L. (1982): *Ficciones*. Madrid, Alianza.
- Bustos, E. (2000): "Introducción: la metáfora y la filosofía contemporánea del lenguaje". En: *La metáfora: ensayos transdisciplinarios*. Madrid, Fondo de Cultura Económica. Accesible en <<http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:444/Capitulo01.pdf>> (última visita: 19.3.19).
- Castillo, J. (2004): "Fundamentos teóricos del análisis de contenido en la narración secuencial mediante imágenes fijas: el cómic", *El Profesional de la Información*, vol. 13, n.º 4, pp. 248-271. Accesible en <http://eprints.rclis.org/32553/1/articulo_epi.pdf> (última consulta: 16.3.19).

- Correa, J. (2010): "El lenguaje del cómic". En Martha Helena Esguerra Pérez y María Isabel Borrero (eds.): *El Cómic, invitado a la Biblioteca Pública*. Bogotá, Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe, pp. 16-35.
- Córtez, C. C. (2000): "La historieta. Una aproximación a su realidad". En: *Segundo encuentro Universidad Católica Boliviana. Diagnóstico y agenda de la investigación comunicacional en Bolivia*.
- Cuñarro, L.; Finol, J. E. (2013): "Semiótica del cómic: códigos y convenciones", *Signa. Revista de la asociación española de semiótica*, n.º 22, pp. 267-290. Accesible en <<http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6353/6086>> (última visita: 20.2.19).
- El Refaie, E. (2003): "Understanding visual metaphor: the example of newspaper cartoons", *Visual Communication*, vol. 2, n.º 1, pp. 75-95. Accesible en <<https://pdfs.semanticscholar.org/1f76/e1a7f2733ddb62c98a2240d1f243c486ffe.pdf>> (última consulta: 27.7.19).
- Fernández, R. (2012): "Lo fantástico como relación entre lenguaje, mente y mundo: un enfoque cognitivista en los microrrelatos de Fernando Iwasaki", *Tonos Digital*, n.º 22. Accesible en <<http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/737/513>> (última consulta: 18.3/19).
- García, J. (1996): *Narrativa audiovisual*. Madrid, Cátedra.
- Gasca, L.; Gubern, R. (1988): *El discurso del comic*. Madrid, Cátedra.
- Genette, G. (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- Getto, E. (2011): "The Medium is the Massage: Celebrating Marshall McLuhan's Legacy". En: *WNYC*, <<https://www.wnyc.org/story/145612-celebrating-marshall-mcluhans-legacy/>> (última visita: 31.1.19).
- Groensteen, T. (2007): *The System of Comics*. Mississippi, University Press of Mississippi.
- (2012): "The Current State of French Comics Theory", *Scandinavian Journal of Comic Art*, vol. 1, n.º 1, pp. 112-122. Accesible en <<http://sjoca.com/wp-content/uploads/2012/06/SJoCA-1-1-Forum-Groensteen.pdf>> (última visita: 12.3.19).
- Gubern, R. (1979): *El lenguaje de los comics*. Barcelona, Península.
- Hutcheon, L. (2006): *A Theory of Adaptation*. Nueva York, Routledge.
- Iwasaki, F. (2009): *Ajuar funerario*. Madrid, Páginas de Espuma.
- (2019): "Ajuar funerario. El comic", entrevista de radio en *Historias de papel*, <<http://www.rtve.es/alacarta/audios/historias-de-papel/fernando-iwasaki-ajuar-funerario-comic-historias-papel/4943201/>> (última visita: 1.3.19).
- Iwasaki, F.; Ortiz, I.; Olea, B. (2018): *Ajuar funerario*. Madrid, Páginas de Espuma.
- Kukkonen, K. (2013): *Studying Comics and Graphic Novels*. UK, Wiley Blackwell.
- Kunzle, D. (1973): *History of the Comic Strip: The Early Comic Strip*. Berkeley, University of California Press.
- (2007): *Father of the Comic Strip. Rodolphe Töpffer*. Mississippi, University Press of Mississippi.
- Lakoff, G.; Johnson, M. (1986): *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid, Cátedra.
- Leandro, E. (2017): "El cómic como lenguaje visual híbrido y su vigencia en la era digital contemporánea". En: *CuCo. Cuadernos de cómic*, n.º 8, pp. 7-30. Accesible en <http://cuadernosdecomic.com/docs/revista8/El_comic_como_lenguaje_visual_hibrido_y_su_vigencia_en_la_era_digital_comtemporanea.pdf> (última visita: 14.3.19).

- Marcos, J. J. (2017): *Fuentes para Paleografía Latina*, <http://guindo.pntic.mec.es/jmag0042/manual_paleograf.pdf> (última visita: 26.3.19).
- McCloud, S. (1995): *Cómo se hace un cómic. El arte invisible*. Barcelona, Ediciones B.
- Merriam-Webster, Inc. (1998): "Design and Typography". En: *Merriam-Webster's Manual for Writers and Editors*. Springfield, MA, Merriam-Webster, pp. 323-347.
- Mejía, P. (2001): *Semiótica del cómic*. Santiago de Cali, Ediciones Instituto Departamental de Bellas Artes. Accesible en <<https://vdocuments.site/perucho-mejia-semiotica-del-comic.html>> (última visita: 8.3.19).
- Muro, M. Á. (2004): *Análisis e interpretación del cómic: ensayo de metodología semiótica*. La Rioja, Universidad de La Rioja.
- Noguerol, F. (2010): "El escalofrío en la última minificción hispánica: 'Ajuar funerario', de Fernando Iwasaki". En: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-escalofrío-en-la-última-minificción-hispanica-ajuar-funerario-de-fernando-iwasaki/>> (última visita: 24.3.19).
- Ortega, S. (2014): "Estética del cómic", *Factótum. Revista de Filosofía*, n.º 11, pp. 1-30. Accesible en <http://www.revistafactotum.com/revista/f_11/articulos/Factotum_11_1_Silvia_Ortega.pdf> (última visita: 9.3.19).
- Peñalba, M. (2014): "La temporalidad en el cómic", *Signa. Revista de la asociación española de semiótica*, n.º 23, pp. 687-713. Accesible en <<http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/11753/11200>> (última visita: 11.3.19).
- Read, P.; Meyer, M. P. (2000): "Cinematographic Technology". En: *Restoration of Motion Picture Film*. Oxford, Elsevier Butterworth-Heinemann, pp. 7-49.
- Roche, D.; Schmitt-Pitiot, I.; Mitaine, B. (2018): "Introduction: Adapting Adaptation Studies to Comic Studies". En Benoît Mitaine, David Roche e Isabelle Schmitt-Pitiot (eds.): *Comics and Adaptation*. Mississippi, University Press of Mississippi. Versión digital de *Scribd*, pp. 11-56, disponible en <<https://es.scribd.com/read/381861064/Comics-and-Adaptation>> (última visita: 15.8.19).
- Smolderen, T. (2009): *Naissances de la Bande Dessinée de William Hogarth à Winsor McCay*. Bruselas, Les Impressions Nouvelles.
- Summerland, L. (1976): *Técnicas de la ficción narrativa: contención y locura*. Buenos Aires, Juan Goyanarte Editor.
- Ziegler, A. (2014): *Short: An International Anthology of Five Centuries of Short-Short Stories, Prose Poems, Brief Essays, and Other Short Prose Forms*. Nueva York, Persea.

EL ENGAÑO DE LA PIEL: LA TRANSMUTACIÓN ALQUÍMICA
DEL SUJETO TRANSEXUAL EN *LA PIEL QUE HABITO*THE ART OF DECEIT: THE ALCHEMICAL MAKEOVER OF THE TRANS-
SEXUAL SUBJECT IN *LA PIEL QUE HABITO*ANTONIA L. DELGADO-POUST
University of Mary Washington
adelgado@umw.edu

RESUMEN: El presente artículo considera el proceso creativo y transformativo por el que pasa el/la protagonista transexual de *La piel que habito* (2011) y lo equipara al proceso antiguo de la alquimia, pues ambos tienen como objetivo el perfeccionamiento, la imitación y la adulteración, o falsificación, de la naturaleza. El propósito principal del ensayo, aparte de delinear los elementos alquímicos presentes en el filme, es explorar la (con) fusión de ciertos binarios, como lo auténtico y lo artificial, lo masculino y lo femenino y el Yo y el Otro. Se plantea que, como en la alquimia, Almodóvar presenta a la figura del transexual –o del hermafrodita– como el ser perfecto, o la Piedra Filosofal, ya que encarna tanto lo femenino como lo masculino en un solo cuerpo. Además, a semejanza del oro alquímico y de las obras de arte, se propone que el/la protagonista, Vicente/Vera, representa una copia más perfecta de su referente original, lo cual subraya su nebulosa autenticidad existencial. Al final de este estudio, se establece un vínculo entre la transformación física y ontológica de Vicente/Vera y la *mise-en-scène* que este realiza para poder sobrevivir. Se concluye que el carácter transformativo e ilusorio de lo teatral concuerda con el aspecto experimental y artificioso de la alquimia.

PALABRAS CLAVE: Almodóvar, alquimia, autenticidad, engaño, perfección, transformación, transexualidad

ABSTRACT: This article considers the creative and transformative process undergone by the main protagonist –a transsexual– of *La piel que habito* (2011) while comparing it to the age-old alchemical process, as the two share a common objective: the perfection, imitation, and adulteration-or falsification-of nature. The main purpose of this essay, aside from delineating the alchemical motifs present throughout the film, is to explore the (con)fusion of a particular set of binaries,

such as the authentic and the artificial, the masculine and the feminine, and the Self and the Other. The author maintains that, as with alchemy, Almodóvar presents the figure of the transsexual, or of the hermaphrodite, as the perfect being, or the Philosopher's Stone, as s/he embodies both the feminine and the masculine in one body. Moreover, like alchemical gold and works of art, this study proposes that the protagonist, Vicente/Vera, represents a more perfect copy of the original, which underscores his/her ambivalent existential authenticity. The author highlights the similarities between Vicente/Vera's physical and ontological transmutation and the *mise-en-scène* in which he/she must embark in order to survive. Finally, the essay concludes that the transformative, illusory nature of the theatrical parallels the experimental and deceiving aspect of alchemy.

KEYWORDS: Almodóvar, Alchemy, Authenticity, Deceit, Perfection, Transformation, Transsexuality



Desde el estreno de *Laberinto de pasiones* en 1982, la obra cinematográfica de Pedro Almodóvar se ha caracterizado tanto por la metamorfosis física como por la esencia híbrida, ambigua y *performativa* de sus personajes, los cuales representan un desafío a la supuesta distinción entre lo auténtico y lo artificial, o lo masculino y lo femenino. Además, los cuerpos e identidades de dichos protagonistas están sometidos a una serie de transformaciones, arreglos, amputaciones y sustituciones, que, según Jean-Max Méjean (2007), suelen ocurrir en un entorno clínico que recuerda el laboratorio del alquimista antiguo. En *La piel que habito* (2011), el cineasta manchego retoma los temas de la mutación, del arreglo y del ambiente clínico para presentarnos de nuevo al sujeto transexual trasfigurado. No obstante, dicha metamorfosis física y existencial es siniestra y engañosa, debido en parte a que se hace sin el permiso de la figura trocada y a que el cuerpo transformado funciona como un *trompe d'oeil* que engaña al espectador desde el primer momento en que aparece en pantalla. En vez de emplear el hospital –un espacio público intensamente controlado– como el lugar de la transformación, Almodóvar decide que será en la casa del cirujano y en su quirófano privado donde se lleve a cabo el proceso evolutivo, lo cual resalta el carácter íntimo, clandestino y perverso de la transformación corporal.

En el presente ensayo me propongo explorar las cuestiones de identidad, de género y del cuerpo humano en *La piel que habito* como entidades que se conciben y que están sujetas a un proceso transformativo, análogo a la metamorfosis alquímica. A mi modo de ver, en este filme Almodóvar evoca una serie de metáforas asociadas con la alquimia para resaltar los procesos de creación, defunción, transformación, "purificación" o perfeccionamiento, a los que está sometido el/la protagonista por un médico sin escrúpulos, cuyo fin es el de forjar a la mujer ideal, envuelta en la piel perfecta. Como se verá a continuación, el

derivado alquímico, personificado en el filme por un ser bigenérico o transexual, no solo pone en tela de juicio una vez más la existencia de los imaginados límites entre la autenticidad y la imitación, sino que cuestiona también lo que separa al hombre de la mujer, el animal –o máquina– del ser humano, y, por tanto, el “Yo” del “Otro”. Huelga decir que la alquimia almodovariana que se plantea en este ensayo va mucho más allá de la fabricación de oro artificial, pues al mismo tiempo que transforma los metales, Almodóvar presenta el cuerpo humano como el locus de la transformación alquímica. A mi modo de ver, el cambio físico y químico por el que pasa el/la paciente es engañoso, ya que, como el oro alquímico, dicho cambio no es más que una imitación o espejismo de la naturaleza. La imposibilidad de distinguir entre lo auténtico y lo fabricado en el filme trae a colación los profundos dilemas éticos asociados con la obsesiva búsqueda de la perfección y del control sobre la naturaleza.

Como ha destacado Xavier Aldana Reyes en su estudio “Skin Deep”, *La piel que habito* subraya la amenaza inminente de (los abusos de) la ciencia a la vez que dialoga con la tradición cinematográfica del horror quirúrgico y la tortura pornográfica (2013: 820). Efectivamente, basada en la novela de suspense *Mygale* (Jonquet 1984) y con vestigios de las inquietantes películas *Les yeux sans visage* (Franju 1960) y *Metrópolis* (Lang 1927), *La piel que habito* es a la vez la historia de un creador-genio y su obra y la de una venganza espeluznante y destructora que resulta en la transmutación de género de un ser humano en contra de su voluntad. Robert Ledgard –amalgama postmoderna del Doctor Génessier, Hermes/Volcán, Pígalión y el mismo Frankenstein, entre otros– es un cirujano plástico ilustre que se ha dedicado obsesiva y secretamente a la creación de una nueva piel tras la muerte de su esposa, Gal, la cual sufrió quemaduras en todo el cuerpo en un accidente de tráfico.¹ El cirujano se comporta como un adepto de la alquimia y un científico loco, ya que aspira a la eterna juventud, a ser creador de una obra maestra –su propia Galatea– y a trasgredir los límites científicos y éticos establecidos que le impiden avanzar libremente con sus proyectos arriesgados. En *Body Gothic* (2014), Aldana Reyes ha señalado que ya que el científico, debido a su pasado alquímico, se asocia con la magia y con la capacidad de hacer posible lo imposible, es a través de la llamada ciencia loca o “mad science” que se pueden explorar los límites del cuerpo y de la existencia humana (2014: 147). En cierto modo, se podría alegar que el Doctor Ledgard se dedica a esta ciencia loca, ya que doce años después de fallecer su esposa, el cirujano consigue lo imposible: cultivar una nueva piel ignífuga en su laboratorio: “una piel sensible a las caricias, pero una auténtica coraza contra todas las agresiones, tanto externas como internas” (Almodóvar “Sinopsis” 2011). Para llevar a cabo esta tarea, y siempre a espaldas del presidente del Instituto de Biotecnología de Madrid, el cirujano utiliza un procedimiento conocido como la “transgénesis”, la cual transfiere la información genética de una célula porcina a una célula humana, en este caso a la de su último conejillo de Indias, Vera Cruz. Mediante la analepsis, Almo-

¹ Véase el análisis de Yvonne Gavela-Ramos, “La piel que habita el cine de Almodóvar”, que considera, entre otros temas, el proceso de creación artística que se desarrolla en la representación y el desmantelamiento del mito de Pígalión y Galatea en *La piel que habito*.

dóvar nos va revelando ciertos detalles sobre la identidad de este personaje tan enigmático, el cual se llamaba Vicente Guillén Piñeiro antes de conocer a Ledgard y que ahora convive con él en contra de su voluntad durante seis años. En su vida anterior, Vicente era un joven costurero, que, al parecer, violó a Norma, la hija del cirujano, en la fiesta de una boda. Pronto nos damos cuenta de que el cambio de sexo que Ledgard le hace a Vicente es, más que nada, un castigo por el presunto crimen cometido. Al mismo tiempo, este proyecto vengativo hace que el violador se ponga literalmente en la piel de una mujer, imagen usada en castellano para ver el punto de vista o la experiencia de otro.

1. LA TRANSFORMACIÓN PURIFICADORA ALQUÍMICA Y LA BÚSQUEDA DE LA PERFECCIÓN O LA INMORTALIDAD

De esta forma, Almodóvar nos recuerda en el largometraje que la identidad, el género y el cuerpo humano, a semejanza de los metales vulgares empleados en los experimentos alquímicos, no son entidades fijas, sino que están sujetas a la interpretación y a un proceso paulatino, sea en forma de desarrollo y crecimiento o como una especie de deterioro orgánico que, tras pasar por un proceso de purificación o redención, se convierten en su forma más perfecta. Como bien recalca Alfredo Martínez-Expósito, el cuerpo es para Almodóvar un lugar privilegiado de acontecimientos, "un escenario [...] donde la narración cobra todo su sentido, y por ello no es de extrañar ese interés suyo por un género que hace de la mutilación, la disección y el dolor real o temido el centro del desarrollo narrativo" (2004: 196). En películas como *¡Átame!* (1990), *Todo sobre mi madre* (1999), *La mala educación* (2004), y ahora en *La piel que habito*, el cineasta destaca la maleabilidad, artificialidad y fluidez del cuerpo y de la identidad humana. Es más, en su análisis de la obra almodovariana, Steven Marsh explica que

... throughout Almodóvar's oeuvre, bodily metamorphosis plays a central role, as is evident in the many depictions of organ transplants, sex changes, test-tube babies, cyborgs, and plastic surgery. Bringing fluid conceptions of bodily identity into play with more fixed conceptions of the body in medical discourse and practice, Almodóvar grapples with the possibilities and limits of transforming, remaking, or restyling the human. (Marsh 2009: 339)

Partiendo de las observaciones de Martínez-Expósito y Marsh, podemos decir que las metáforas de la mutabilidad y la transformación física, emocional y existencial, así como del sufrimiento y el perfeccionamiento del ser humano que están presentes en casi toda la obra almodovariana y en *La piel que habito*, en particular, están estrechamente relacionadas con el proceso alquímico. Es más, la antigua práctica protocientífica y disciplina filosófica de la alquimia, arraigadas en la combinación de disciplinas como la química, la metalurgia, la medicina, y el arte, son fundamentales para apreciar mejor el proceso transformativo por el que pasa la figura transexual del filme.

A todas luces, el cineasta subraya que la actual preocupación por la perfección y la purificación físicas o espirituales, así como el afán de conseguir la

eterna juventud o la inmortalidad, son análogos a los empeños protocientíficos de los alquimistas antiguos que iban en busca de la anhelada piedra filosofal. De acuerdo con Gebelein, el alquimista intenta elaborar la piedra filosofal mediante la aplicación del fuego, el cual transforma los metales innobles en el preciado oro, el metal "perfecto" por excelencia, debido a su constancia y resistencia a la combustión (Gebelein 2007: 38). Se considera que la piedra filosofal, la cual actúa sobre los minerales, o el elixir de la vida, elemento purificador de los cuerpos, simboliza el logro de la integridad y funciona como un remedio maravilloso que puede curar el cuerpo humano de enfermedades, posponer la vejez y, por tanto, alargar la vida de manera indefinida. En la película, son las células porcinas las que, una vez mezcladas con las de ser humano para formar una nueva piel ignífuga y resistente a los efectos del paso del tiempo, se convierten en el codiciado elixir alquímico. Como ha señalado Esteban Rodríguez Ocaña, este hecho se debe a que, tras la dominación de los metales, el adepto alquímico se convierte en un demiurgo o "señor del fuego que [puede] redimir la materia y perfeccionar lo existente" (1991: 7) mediante lo que M. E. Warlick considera que es un proceso "de trabajo persistente y de cambio constante que lleva a la purificación y refinamiento del cuerpo" (2003: 9). En vez de transformar los metales básicos en oro, el cirujano plástico del largometraje, a semejanza del alquimista o artista, manipula lo imperfecto, indeseado o caído y lo convierte en una obra maestra por medio de la transgénesis y su experimentación con el fuego. No obstante, el lienzo, los "metales" o elementos básicos con los que experimenta este personaje son la piel y la identidad humanas. Ledger se compromete durante años a descubrir una nueva panacea y, tras un arduo proceso de prueba y error, llega a desarrollar una piel perfecta, ignífuga y eterna, su piedra filosofal. En su laboratorio clandestino y subterráneo del caserón toledano El Cigarral, el cirujano, al igual que un alquimista postmoderno que tiene que ocultar sus conocimientos al mundo exterior, y de manera especial a sus colegas del Instituto de Biotecnología, se rodea de pipetas, placas de Petri, muestras de sangre y subterfugios que le sirven para llevar a cabo sus experimentos más espantosos.²

Cabe recordar que el afán de los alquimistas antiguos por convertir cualquier metal en oro era, en gran medida, simbólico. Por consiguiente, la alquimia también indaga en cuestiones tales como la constitución esotérica y la mejora o renacimiento no solo de una cosa, sino también del mismo adepto, por medio de una aplicación de los misterios del nacimiento, muerte, purificación o resurrección.³ Al ubicar la trama del filme en una finca señorial cuyo nombre deriva de cigarra, a causa de la abundancia de estos insectos y "su incansable

² Como sostiene Jean-Max Méjean, el entorno hospitalario es "un lugar de transformaciones, de implantes, hasta de un salón de belleza" que recuerda el laboratorio del alquimista antiguo, e incluso del Doctor Frankenstein, puesto que tanto el hospital como el laboratorio clandestino del adepto son espacios en los que las sustancias y los cuerpos humanos son parcelados, "complementados, sustituidos, incluso modificados o transformados" (2007: 69).

³ El anhelo de transformar metales en oro o de mejorar cualquier cualidad humana considerada inferior recuerda el concepto cristiano de la resucitación y la redención de los muertos pecadores (Schwartz-Salant 2003: 10).

coro en las calurosas jornadas del verano” (Marañón y Bertrán de Lis 2015: 19), Almodóvar trata de resaltar los temas de la mutabilidad, la metamorfosis y la identidad, tan representativos de su obra artística. Como la mayoría de los insectos, la cigarra cambia, o muda, de “piel” y, al emerger de la tierra, abandona su antigua membrana antes de que la “segunda” piel se endurezca para convertirse en adulto. Como se verá más adelante, la figura de la cigarra le sirve al director manchego de metáfora de la transmutación de su protagonista, Vera, la cual padece un tipo de destrucción y defunción. No obstante, a semejanza del ave Fénix, logra sobrevivir y, con el cambio de piel y de cuerpo renace y se vuelve inmortal. Además, de acuerdo con los antiguos alquimistas, son los símbolos básicos de la serpiente pulverizada y la salamandra los que encarnan a la perfección el carácter ignífugo de la piedra filosofal, además de los conceptos de metamorfosis, adaptación, palingenesis, renovación cíclica y purificación. Por otra parte, en las representaciones heráldicas modernas, aunque la salamandra parece estar envuelta en llamas nunca se quema, ya que, según muchos alquimistas, esta consumía el fuego y podía templarlo con su piel fresca e impenetrable. A semejanza de la salamandra y del elixir, la nueva piel de Vera es capaz de resistir las quemaduras literales y figurativas que Ledgard le aplica, mientras que, como el Fénix, el *uróboros*, también resucita al final del filme de sus propias “cenizas”, aprende a adaptarse a su nueva existencia, y renace a la libertad.

El motivo del fuego al que ya he aludido se repite a lo largo de *La piel que habito* y sirve para resaltar los conceptos más emblemáticos de la obra almodovariana, como son la destrucción/putrefacción, la reencarnación/transformación y la purificación del sujeto alquímico y transexual, y la del mismo adepto que lleva a cabo el experimento. Según señala Paracelso, la alquimia no es más que un arte que convierte lo impuro en puro mediante el fuego (Jacobi 1995: 143). En el caso particular de Vicente/Vera, la impureza se vincula a su supuesto delito-la violación de Norma, la única hija de Ledgard.⁴ Por su parte, Bettina Knapp ha indicado que el fuego representa el deseo o la búsqueda ardiente de una evolución espiritual e intelectual, transformándose de esa forma en un instrumento de regeneración y purificación (1980: 160). En el filme, la ciencia avanza gracias a la elaboración subrepticia de Vera y la nueva piel ignífuga con que la encubre Ledgard. De esa forma recupera a su esposa muerta, ya que su nueva criatura parece ser una reencarnación o simulacro de la difunta, puesto que las dos comparten muchos de los mismos rasgos físicos. De hecho, Gal muere a causa de un incendio y gracias a este accidente Ledgard no solo logra crear una piel más sofisticada y noble que la original a través de Vera, sino que al mismo tiempo se redime y se regenera a sí mismo en el ámbito profesional y personal. Además, como se verá más adelante, es por medio del castigo –del cambio de

⁴ Teofrasto Paracelso, un filósofo alquimista y médico suizo del siglo dieciséis, creía que había conseguido que el plomo se convirtiera en oro. Fue una figura interesante y controvertida de la historia de la medicina, puesto que iba en busca de lo moderno, siempre oponiéndose a la tradición. A semejanza del Doctor Frankenstein, Pigmalión y el Doctor Génessier, a Ledgard también se le podría comparar con el inusual médico suizo. Está convencido de que ha descubierto o creado una piel perfecta y está dispuesto a hacer todo lo que se considere necesario para que su invención tenga éxito, incluso si tiene que desobedecer las reglas establecidas.

sexo obligado que le hace a Vicente— que Ledgard absuelve, o “purifica”, no solo a su víctima, el agresor de su hija, sino también a su difunta esposa, la cual le fue infiel antes de morir.

Como símbolo de la reencarnación de Gal y a semejanza del ave que se viste de plumas nuevas después de mudar de piel, Vera logra deshacerse de “impurezas” y renovar así el cuerpo antiguo de Vicente y el de Gal. Siguiendo con la imagen del fuego y con una de las etapas más trascendentales del proceso alquímico —que se denomina el *albedo*— Vera, como el ave Fénix, encarna lo que no solo emerge o renace de la ceniza de lo aniquilado o muerto, sino también de lo que ya no se puede quemar, alterar o destruir más, personificando en consecuencia lo físicamente bello, lo purificado y lo inmortal. Asimismo, he de señalar que el fuego, tanto en la alquimia como en la película misma, suele poseer poderes curativos y regenerativos, incluso después de los traumas y tragedias. Después de la violación de Vera aparecen Vera y Marilia (la madre biológica de Ledgard, sin que él lo sepa) frente a una hoguera, cuyas llamas queman, aniquilan y purifican tanto el edredón manchado de sangre sobre el que fue violada la protagonista como a esta misma.

2. LA ELABORACIÓN ALQUÍMICA DE LA MUJER “PERFECTA” O “AUTÉNTICA”

A lo largo de los siglos, los adeptos que han llevado a cabo el proceso alquímico se han enfrentado al dilema moral que entraña la manipulación de la naturaleza. Según varios textos alegóricos antiguos en los que se trata dicho proceso, el segundo objetivo principal de la alquimia es la creación de la vida o la reproducción artificial del hombre mediante la manipulación de los tejidos orgánicos humanos y animales.⁵ En el caso del Doctor Ledgard, el afán de manipular la naturaleza y de descubrir una nueva panacea con la elaboración de la piel sintética lo lleva no solo a crear una vida, sino también a destruirla. A semejanza del Doctor Frankenstein, el cirujano abusa de su papel como científico al intentar jugar a Dios. Como el mismo Pigmalión, a medida que Ledgard va perfilando la construcción de su obra, la erotiza hasta tal punto que le resulta casi imposible no enamorarse de ella. *La piel que habito*, a semejanza de *La ley del deseo* (1987), *Todo sobre mi madre*, *La mala educación* y otras obras anteriores del director, se centra en la idea de que la identidad y el cuerpo femeninos son representaciones y construcciones concebidas y —en el caso de este largometraje— llevadas a cabo por un hombre que proyecta en ellos sus deseos más rencorosos y arraigados en los ideales tradicionales de la feminidad. Aunque la protagonista de *La piel que habito* no ha escogido el cuerpo o el género que le han sido impuestos, estos han sido elaborados y manipulados de manera escrupulosa por y para el deleite de su autor. Mediante la imagen del maniquí, Almodóvar enfatiza el subsiguiente

⁵ A dicha reproducción híbrida del ser humano se le denomina “homúnculo” (“hombre pequeño”), una criatura creada, supuestamente por el mismo Paracelso, cuya función era proteger a su inventor. Curiosamente, poco después de su elaboración, el homúnculo se volvía contra su creador y huía, lo cual recuerda el caso del monstruo de Frankenstein y, como se verá más adelante, el de la misma Vera.

forjamiento y cosificación de Vera, la cual será tratada como si fuera la presa o muñeca personal de su creador, que, tal y como reconoce ella misma, “[está] hecha a [su] medida”, como una Galatea postmoderna. Gracias a los conocidos trabajos de Foucault, Butler y de Beauvoir, entre otros, en la actualidad se habla del género como de una entidad construida, producto de un proceso consciente en vez de como una verdad coherente, íntegra y biológica. De esta forma, después de que el cirujano le hace una serie de arreglos a la paciente, esta le pregunta si se la puede considerar como “acabada”, a lo que él replica que todavía no. Esto insinúa que, según Ledgard, Vicente/Vera aún no encarna el ideal ni la “autenticidad” femeninos y que el cuerpo y la esencia femeninos son el resultado de un proceso paulatino y doloroso de experimentación intensa y perversa, es decir, el azar, y una tortura sistemática llevada a cabo por un cirujano obsesionado con la venganza y la perfección epidérmica y femenina. En su afán de construir la obra y el cuerpo femenino perfectos, Ledgard se encarga de feminizar y de hacerle (la piel) incorruptible, o inmortal, a Vicente/Vera. Mientras que la feminización forzada del cuerpo masculino simboliza el logro de la perfección estética, también representa el castigo y la humillación del “pecador”. Para Ledgard, este castigo y humillación consisten en impedir que el violador vuelva a pecar, o, dicho de otra forma, que vuelva a experimentar el placer o el poder sexual de los que disfrutaba antes como hombre heterosexual.

El cirujano no solo ha secuestrado al paciente contra su voluntad, sino que también lo ha remodelado, cambiándolo para siempre, tras una serie de procedimientos quirúrgicos profundos y difícilmente reversibles, como el trasplante de rostro, la castración, la vaginoplastia, la hipoplasia mamaria y los xenotrasplantes. Estos últimos suponen el trasplante de células, tejidos u órganos de una especie a otra, como de cerdos a humanos, en el caso específico de la protagonista. Por lo tanto, a raíz de estas operaciones “purificadoras”, Vicente/Vera no solo no es el/la mismo/a de antes, sino que, por el contrario, está compuesto/a de partes foráneas y tal vez incompatibles con su cuerpo e identidad anteriores. Cuando Vicente descubre lo que Ledgard le ha hecho, queda horrorizado y se ve obligado a aceptar su nueva identidad, al menos en presencia del cirujano. Cuando está recuperándose después de la primera fase de operaciones, Vicente, evidentemente más feminizado que antes, se mira en el espejo y duda de si debe comprobar por debajo de la bata el nuevo orificio, o vacío, que se le ha asignado. Como se ve en el modelo lacaniano (“Le Stade du miroir” 1949: 449-455), el espejo le revela a Vicente un cuerpo con el que no se identifica. Es decir, al inspeccionar el reflejo de su imagen, Vicente vislumbra al Otro, o a la Otra, quien, tras una serie de procedimientos más, pronto se convertirá en Vera. Después de contemplarse en el espejo, entra Ledgard en la habitación y le advierte a su paciente que es muy importante mantener abierto su nuevo orificio y hacerlo más profundo, al mismo tiempo que insiste en que su vida depende de ese agujero y que es necesario que respire por él. Aquí, Ledgard le recuerda a Vicente que es creación y posesión suya y que la única manera de que sobreviva es asumir su nueva piel y su identidad sexual indeseadas.⁶

⁶ Siguiendo de nuevo a Lacan (“La signification du phallus” 1958) y a Freud (*Teorías sexuales*

No es casual que Almodóvar haya escogido la alquimia para subrayar el conflicto entre el arte y la naturaleza y la tensión entre lo auténtico y lo inauténtico. La alquimia, como el arte y la belleza, aspira a la autenticidad y a la perfección. No obstante, de acuerdo con la filosofía de Platón, tanto el arte como la perfección y la belleza no son más que meras imitaciones de la “verdad” que fomentan el engaño visual (Azara 1995: 35-36). De manera análoga, en su crítica del oro alquímico, el erudito musulmán Averroes señala que, aunque una reproducción engendrada por mediación humana se asemeje perfectamente al ejemplo original, engendrado por medios “naturales”, la artificial nunca será genuina, sino falsa (Newman 2005: 6). En cambio, para el cirujano, Vera llega a encarnar finalmente no solo la perfección, sino también, paradójicamente, la autenticidad femenina, pero solo cuando Ledgard la da por terminada.⁷ Pese a esto, dicha autenticidad es, por naturaleza, engañosa, puesto que se basa en la imitación o reproducción del referente original: Gal. Como él mismo le anuncia, jactándose mientras inspecciona los frutos de su labor, sus senos ya no *parecen* tan “neumáticos” (es decir, mecánicos o artificiales) como antes, sino como “gotas de agua que resbalan sobre la superficie de un cristal”. Para Ledgard, dichos senos, como la piel artificial que envuelve a su paciente, son la sinécdoque de su cuerpo entero, y tal vez hasta de su nueva identidad. A su modo de ver, son aún más verosímiles, delicados y “naturales” que los originales. A pesar de que el espectador sabe que Vera es un simulacro o una reproducción de la verdad, también se percata de lo difícil –o casi imposible– que es distinguir el artificio de la realidad, debido en parte a que la actriz que interpreta el papel de Vera –Elena Anaya, a semejanza de Carmen Maura en *La ley del deseo*– no solo se identifica como mujer y lesbiana en la vida real, sino que en el filme hace de transexual que imita a una mujer heterosexual, pero a la que le atraen las mujeres, lo cual añade otra capa más al carácter ambiguo y artificioso de la protagonista. En su análisis de *La ley del deseo*, Isolina Ballesteros señala que la figura de Tina “ejemplifica [...] la deconstrucción de la oposición ‘construida’ versus ‘esencial’ que el transexualismo representa” (2001: 121), mientras que Adriana Virginia Bonatto subraya que Tina encarna lo que tradicionalmente se denominaría “falso” o inauténtico (2017: 1478). Queda claro que esta caracterización almodovariana de los

infantiles 1908), el caso de la castración, que para Vicente es literal, representa la pérdida del Yo. Según esta teoría, sin el falo y, en consecuencia, el sexo masculino, Vicente también ha cambiado de identidad, convirtiéndose en (el) o/Otro. Al amputar el órgano con el que Vicente ha violado a su hija, Ledgard siente que redime a Norma, a la vez que castiga y purifica a su agresor, impidiendo que vuelva a cometer un crimen semejante. Asimismo, el cirujano le usurpa todo el poder y el placer de los que antes gozaba gracias a su género masculino y, a su modo de ver, lo convierte en un ser indefenso y pasivo; es decir, en una mujer.

⁷ No es casualidad que, como destaca Carl G. Jung, en la mitología romana Venus fuera la esposa de Volcán, el dios del fuego, la alquimia y los metales (1953: 384). Es más, como señala Gavela-Ramos, en varias escenas de la película, Vera adopta la misma postura de las dos *Venus* de Tiziano que cuelgan de las paredes principales del caserón (2013: 118). A semejanza de la diosa romana en este cuadro, Vera encarna los conceptos alquímicos de la transformación y el (re)nacimiento tanto como de la muerte. A través de estas correspondencias, Almodóvar resalta que Vera personifica la figura tradicional de la musa o mujer-objeto de deseo y de la creación plástica, producto de la imaginación masculina.

personajes "trans" se mantiene constante en *La piel que habito*, ya que lo mismo se podría decir de Vera. Es más, los retoques que le hace el cineasta a la piel de Anaya después del rodaje la hacen parecer aún más perfecta y, por ende, más artificial de lo que es. Aquí vemos cómo, una vez más, Almodóvar nos obliga a cuestionar lo que se quiere decir con "auténtico", "natural" o "perfecto", a la vez que nos reta a no fiarnos del todo de las apariencias.

Si consideramos que el caserón y la habitación de Vera son espacios herméticos, semejantes al alambique empleado en la alquimia, la llegada de Zeca a El Cigarral sirve como un catalizador que incita un cambio fundamental en la transformación de las sustancias manipuladas (Vera). En una de las escenas más polémicas de la película, Zeca –el medio hermano de Ledgard– vestido de tigre para el Carnaval y para ocultar su identidad, entra por la fuerza en el custodiado caserón y viola a Vera. Según los aforismos herméticos, las relaciones sexuales (sean consentidas o no) son similares a la transformación alquímica, puesto que en dichos encuentros íntimos se intercambian los fluidos corporales y se unen y se vuelven a separar los cuerpos, guiados por las mismas leyes de atracción y repulsión que rigen las sustancias materiales. Además, es donde se establece el equilibrio entre dos elementos opuestos en conflicto mutuo –el *coniunctio* del proceso alquímico– y donde existe un tipo de transmutación de cuerpos y almas. Huelga decir que el encuentro sexual entre Zeca y Vera no es placentero ni beneficioso en absoluto para la víctima, pero, a semejanza de la violación de *Hable con ella* (2002), sí funciona como una especie de catalizador para una transformación más para la protagonista, además de un cambio en la relación entre el cirujano-genio y su presa-musa. En esta escena, que recuerda el momento en que Volcán –el dios forjador– descubre a su esposa Venus en el lecho con Marte y a la vez en que el propio Ledgard descubre a Gal con Zeca, el cirujano halla a su paciente en la cama con el hombre-tigre, confundiendo la violación con un acto consensuado, y finalmente mata a la bestia con su pistola. No obstante, Vera yace en lo que parece ser la sangre de su violador, ya que acaba de ser violada. Esta sangre también se ha comunicado y mezclado con la suya, confundiendo una vez más a la víctima con su violador. Las manchas que ahora tiñen la colcha de rojo no solo indican la defunción (el *nigredo*) de uno, sino que también sirven como metáfora de la menstruación y, por ende, de la vida o el renacimiento en otra forma, lo que en el proceso alquímico se designa como el *albedo*. A semejanza del símbolo de la prisión, la cama también puede representar el huevo filosófico, y es precisamente en este lecho donde se lleva a cabo una transformación existencial importante. Vicente, el violador de Norma, se ha transformado en el Otro (o en la Otra), en el cuerpo extraño y femenino, cuyas funciones principales son satisfacer el placer sexual y, al mismo tiempo, ser observada, deseada y dominada por el sujeto masculino. Tras la violación, para Ledgard, Vicente se convierte simbólicamente en una mujer redimida, pues es precisamente después de esta transgresión que Ledgard quiere llevarla a la cama y convertirla en su amante. Además, considerando que para Almodóvar el color rojo se asocia con la sangre, la pasión y el fuego (Méjean 2007: 88), y siguiendo con la idea de que una de las propiedades del fuego es su carácter

purificador, se podría decir que la sangre derramada –y el sufrimiento padecido– por Vicente/Vera en su violación simboliza para Ledgard el punto y final del proceso de purgación del agresor de Norma (Vicente).

A pesar de la relevancia del Carnaval en el filme, también es significativo que, según el calendario litúrgico, los cuarenta días posteriores al Carnaval –la Cuaresma– se caractericen por la penitencia (la purificación) y la conversión en preparación para la Pascua, o la muerte –que, para Sócrates y Platón, era la purificación extrema– y el renacimiento. Asimismo, de acuerdo con las creencias antiguas sobre la alquimia, la transformación del metal imperfecto representa la mutación del hombre pecador que en la etapa del *nigredo* purifica su alma para convertirse en una entidad perfecta. Para Ledgard –otro pecador que acaba redimiéndose a través de su propia muerte al final del filme– Vicente ha de pagar por sus supuestos pecados mediante un proceso de purificación y mejora. Paradójicamente, dicho proceso de refinamiento consiste no solo en la tortura física y psicológica del paciente, además de la presunta expiración, o putrefacción, de su identidad y cuerpo anteriores, sino también en la simultánea asimilación y yuxtaposición de elementos diversos para confeccionar a un ser híbrido, aparentemente completo y perfecto. Tanto el palacete como el cuarto en el que está encerrada con llave la protagonista son espacios herméticos y claustrofóbicos que nos recuerdan que, a pesar de que reside en una mansión, también está presa mientras paga por sus propios pecados y los de Gal, y le va a ser casi imposible salir de allí. Según los símbolos de la alquimia, la imagen de la prisión –o, en este caso, la del laboratorio-calabozo– representa el huevo filosofal o el alambique hermético, recipiente impenetrable dentro del cual ocurrían todas las transmutaciones que darían nacimiento a la piedra filosofal, o al hermafrodita. Efectivamente, es en su habitación donde Vicente/Vera hace penitencia y experimenta una transformación no solo física, sino también una más profunda y trascendental. Es la matriz en la que el/la protagonista se dedica a la meditación, al yoga y a sus propias faenas artísticas que le permiten no solo mantenerse cuerdo/a y estoico/a frente a una situación inaguantable, sino que también contribuyen a alimentar el conocimiento del/de la preso/a, ya que, de alguna forma, le ayudan a conocerse mejor a sí mismo/a. Gracias a su encierro, Vicente/Vera logra alcanzar el estado de trascendencia, ya que a raíz de ello descubre partes de sí mismo/a que antes no conocía, como su valentía y fortaleza. De igual manera, el mismo cuerpo y la nueva piel de Vicente/Vera también podrían equipararse al concepto del huevo filosofal mencionado con anterioridad, pues no solo representan una especie de cárcel en la que se siente preso/a, sino que también se realiza una metamorfosis física y existencial profunda debajo de esa piel.

3. LA PERFECCIÓN DEL SUJETO HÍBRIDO E INDEFINIBLE

Si volvemos a considerar el símbolo alquímico del *uróboros*, se ve que la serpiente no solo encarna el ciclo eterno de destrucción, creación, vida y muerte, sino también la asimilación y unión de las oposiciones binarias en un solo cuerpo, como el hermafrodita. En otras palabras, lo que se conoce en la alquimia como el

rebis, el ser doble perfecto.⁸ Según Arturo Schwarz, para los alquimistas la figura del bisexual o hermafrodita –el *rebis*– a semejanza del oro, representa dentro de la filosofía hermética la perfección suprema y el ideal inalcanzable, ya que encarna al ser completo e inmortal que es, en consecuencia, divino (1980: 57), puesto que fue creado a imagen y semejanza de Dios.⁹ Gebelein sostiene, por su parte, que, ya que el hombre y la mujer son creados como seres separados, el “objetivo del trabajo del adepto es la recuperación de la unidad también en la sexualidad” o la unión de lo masculino y femenino en el andrógino o hermafrodita (2007: 38). De acuerdo con Jung, el proceso de individuación consiste en el conocimiento de que (co-)existe un sexo opuesto dentro del mismo individuo: el *anima*, o lo que Marie-Louise Von Franz identifica como el aspecto femenino de la psique masculina, y el *animus*, o el aspecto masculino de la psique femenina (1991: 177). Schwarz mantiene que esta autoconciencia, o *aurea apprehensio*, le permite al hermafrodita curar o soldar el cisma que lleva dentro (1980: 58). Mediante el proceso de individuación, el *rebis* incorpora la reconciliación o disolución de los opuestos en un solo ser. Como se puede ver, la individuación en el sentido alquímico conlleva la disolución de la dualidad masculina-femenina en conflicto consigo misma dentro de la personalidad íntegra del andrógino o del *rebis*.¹⁰

De manera análoga, después de la cirugía, Vicente renace como Vera, lo cual ahonda en la yuxtaposición, confusión o contienda de la identidad femenina con la masculina en un solo cuerpo, y representa un reto a las presuntas diferencias que separan al hombre de la mujer. Esta superposición no borra por completo su identidad anterior, sino que produce un personaje un tanto bigenérico y ambivalente, que está a caballo entre lo “femenino” y lo “masculino” y que, en consecuencia, es difícil de definir o de clasificar. A semejanza de las figuras monárquicas que aparecen en los manuscritos medievales sobre la alquimia, el/la protagonista encarna lo andrógino, lo heterogéneo. Como ha señalado Barbara Zecchi en el nuevo cine *queer* de Almodóvar, el cineasta “pasa a un antiesencialismo que apunta a una más compleja desestabilización identitaria, que supera binarismos genéricos [...], posicionando la identidad sexual en contextos a menudo movedizos y ambivalentes” (Zecchi 2015: 35). Es más, para Marsha Kinder, quien considera las películas *La flor de mi secreto* (1995) y *Hable con ella*, existe una trans-subjetividad (“Reinventing” 2004: 253) que permite el flujo –o

⁸ El alquimista mantiene que el último arcano, la *tinctura*, es como el *rebis* –la criatura que encarna lo masculino (azufre) y lo femenino (mercurio) a la vez– que transmuta el hierro o plomo en oro; tiñe o transforma el cuerpo, sacándole las partes dañinas, su rudeza y estado incompleto, así transformándolo en algo puro, noble e indestructible (Jacobi 1995: 148).

⁹ Asimismo, como destaca Gebelein, según la tradición hermética, solo había un sexo al principio y “el Dios único primigenio posee en sí ambos sexos” (2007: 38).

¹⁰ Véase “‘Gay Sensibility,’ the Hermaphrodite, and Pedro Almodóvar’s Films”, de James Wylie, para entender mejor el concepto almodovariano del hombre y la mujer completos, además de la figura del hermafrodita en su obra, hasta 1999. Se ha de apuntar que Wylie, dos años más tarde, se pregunta en su estudio si el cineasta habría estudiado la alquimia, debido a la presencia de varios símbolos alquímicos dentro de su obra, pero, al final decide que es poco probable (2001: 236). Yo discrepo de esta valoración, pues Almodóvar recurre una y otra vez en su filmografía a los temas vinculados de la creación y la metamorfosis o la transmutación, existencial y corporal, además de lo intercambiables que son lo masculino y lo femenino, como demuestra Méjean (2007: 56).

la confusión e intercambiabilidad– entre el Yo y el Otro. Centrándonos una vez más en *La piel que habito*, en su proceso transformativo la otredad femenina y el sujeto masculino convergen hasta tal punto que el “Yo” (Vicente) queda transformado para siempre en el “Otro” (Vera/Gal), haciendo casi imposible precisar dónde termina Vicente y dónde empieza Vera/Gal. Como señala Zecchi, cuando Ledgard se acuesta por primera vez con Vera, la cámara se detiene en la cara de esta, que está tumbada y soñando, que “a su vez, por un fundido, se encadena con la de Vicente” (2015: 49). Esta ofuscación de los límites existenciales se pone de manifiesto una vez más cuando Zeca distingue la imagen de Vera en la pantalla de seguridad de la cocina y la confunde con Gal, o incluso cuando Norma confunde a su padre con su violador (Vicente).

Es más, debido a que la piel de Vera está hecha de las células de cerdo y varias partes de su cuerpo están compuestas por una combinación de sustancias sintéticas, Almodóvar hace que reflexionemos sobre los límites existenciales, tanto sobre lo que significa ser “hombre” o “mujer” como sobre la diferencia entre lo puro y lo contaminado, o simplemente lo que define al ser humano. Debido a tales interrogantes ontológicos e identificaciones erróneas, cabe indagar en el carácter post-humano de la protagonista, ya que esta representa el fruto de nuevas tecnologías, específicamente de la ingeniería genética humana. Inspirado tal vez por los desarrollos biotécnicos que permiten el traslado de una materia genética de una especie a otra, Almodóvar ofusca los límites entre las diferentes especies biológicas y acentúa la proximidad del ser humano no solo con los demás animales, sino incluso con las máquinas. Como el *cyborg* de Haraway o el mismo monstruo de Frankenstein –ejemplos de la fusión de lo orgánico y lo cibernético– Vera está compuesta tanto de partes humanas como de fragmentos sintéticos y, por ende, destaca como un cuerpo e identidad transhumanos. Como prototipo del sujeto postmoderno por excelencia, Vera traspassa y desestabiliza los límites existenciales, ya que no es ni mujer ni hombre, y ni siquiera un ser humano íntegro, sino una entidad paradójica e indefinible, similar al pastiche. Es evidente que Vera es una figura dividida y ambigua, la cual, a semejanza del *cyborg*, el *rebis* de la alquimia o de la figura del transexual, se define por la (con) fusión de los límites existenciales. Es decir, Vera representa la síntesis y fluidez del Yo y del Otro y lo masculino y femenino, lo cual pone de manifiesto el hecho de que en el hermafrodita lo ajeno se vuelve propio y vice versa. Asimismo, y desde el punto de vista de la psicología, Vera se sigue identificando con el género masculino, mientras posee el sexo anatómico femenino, enfatizando una vez más la diferenciación que en *El segundo sexo* (1949) de Beauvoir destaca entre los conceptos de sexo y género, a la vez que los mezcla e invierte.

Hemos visto que en muchos de los filmes anteriores del cineasta manchego la figura del transexual acaba ocupando un lugar privilegiado, el del escenario real tanto como el del figurado, lo cual resalta el fuerte vínculo que existe entre el género y la *mise-en-scène*. Según Paul Julian Smith, es improbable que a Almodóvar le interesen los transexuales en sí, pero lo que sí le interesa es enfatizar la distinción entre el artificio y la verdad que ha oprimido tanto a los disidentes sexuales (2000: 87). Vera, que antes era Vicente, ahora encarna no solo el

arquetipo patriarcal de la belleza femenina –con su piel luminosa, sus senos suaves y “naturales” y su estado de subordinación– sino que también representa el fruto de la creación, la reproducción y el proceso alquímicos, ya que personifica un ideal concebido, fabricado y perfeccionado por su creador. El nuevo género que personifica Vicente/Vera es una farsa o, como propone Butler en *Gender Trouble* (1990), un constructo social que normalmente oculta sus orígenes para aparentar ser más auténtico, lo cual también se podría decir del oro alquímico. Por otra parte, al igual que los conceptos de identidad y género, en *Bodies That Matter* (1993), Butler afirma que el cuerpo, sus actos, gestos y realizaciones son “*performativos* en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden expresar son *inventos* fabricados y mantenidos mediante signos corpóreos” (1993: 167, énfasis de la versión original) que constituyen la ilusión de un ser que obedece y reproduce las normas tradicionales de su género. Por extensión, si se acepta que el género y la sexualidad gravitan en una construcción o *performance* deliberados y estratégicos, esto requiere la presencia de un espectador o público colectivo al que se le tiene que convencer. Al mismo tiempo, requiere que el mismo actor o actriz se haya convencido/a de su propia autenticidad para que la interpretación tenga éxito. En sus estudios sobre la obra almodovariana, Carla Marcantonio señala que los personajes transexuales suelen estar vinculados por la crítica con el carácter *performativo* de la identidad (2008: 163). Es más, Marcantonio subraya la duplicidad de la figura de la *femme fatale* en *Tacones lejanos* (1991) y *La mala educación*, declarando que es una mujer de intenciones sospechosas, con un pasado inexistente, que nunca es lo que aparenta ser (2008: 164), lo cual recuerda el caso de Vicente/Vera. Los temas interrelacionados del *mise-en-scène* y la transformación física y existencial –encarnadas por la figura del travesti o, en este caso, por el transexual– se pueden vincular, de manera simbólica, a la mutación y el proceso alquímicos.

En el fondo, el género teatral se asemeja al proceso alquímico, puesto que los dos se fundamentan tanto en la ilusión (Gebelein 2007: 197) como en la reproducción y en el rito de la transformación. De acuerdo con Antonin Artaud, “[h]ay entre el principio del teatro y el de la alquimia una misteriosa identidad de esencia” que radica en el proceso de la creación y en la operación teatral de la fabricación del oro (1932: 62). Asimismo, al convertirse en (el) o/Otro, mediante la imitación o representación, el actor/transexual también es un alquimista más. De esta forma, manipula a su espectador y ofusca los opuestos de la verdad y la mimesis, e incluso del “Yo” y el “Otro”, haciendo que el espectador se identifique con él y obligándole a compartir su catarsis.¹¹ Al igual que el alquimista, el dramaturgo/artista o intérprete trata de emprender un tipo de creación y transformación, una conversión de la materia básica en oro imaginario (es decir, la metá-

¹¹ John Granger asevera que el concepto alquímico de la purificación por medio de la identificación o correspondencia con un objeto y sus transformaciones encaja perfectamente con el propósito del teatro. Propone que William Shakespeare y Benjamin Johnson, entre otros, incorporaban ciertos temas e imágenes asociados con la alquimia porque comprendían que la transformación humana que ocurre en una obra teatral se asemeja al proceso alquímico. Señala que, como espectadores o lectores, al identificarnos con los personajes, nosotros también nos acabamos transformando (2008: 30).

fora de la imitación perfecta). Asimismo, en *The Limits of Illusion*, al citar a Ortega y Gasset, Anthony Cascardi declara que “the theatre is a visible metaphor, a locus of transformation” (1984: 96) y, más adelante, cita al mismo Artaud, el cual equipara el símbolo alquímico y el arte dramático a un espejismo (102) que acaba seduciendo y engañando al espectador. Así, a semejanza de la alquimia, dos de los objetivos del *performance*, tanto de género como de la puesta en escena, son forjar una identidad concreta y creíble para crear la ilusión de la realidad.

Haciéndome eco, una vez más, de los elementos carnavalescos y teatrales que aparecen en el filme, creo oportuno destacar que varios de los personajes llevan distintas máscaras –extensiones de la misma epidermis– en diversos momentos de la película, sea para ocultar el rostro y salvaguardar el anonimato, sea para protegerse la piel.¹² La misma piel sintética de Vera le acaba sirviendo de atuendo y disfraz, pues emplea este escudo protector para aparentar que acepta su nueva piel e identidad femenina y, como resultado, engañar a Ledgard, ocultándole su verdad (o identidad) interior. Mientras que el propósito principal del antifaz y el disfraz, de forma paralela al proceso alquímico, es encubrir y transformar la identidad o la esencia de alguien o de alguna sustancia, también se puede usar para re-inventarse, como en los casos particulares de Ledgard y Zeca, los cuales se tapan la cara para no ser reconocidos ni por las autoridades ni por sus futuras víctimas. A diferencia de su carcelero y violador, la máscara blanca tanto como el *body* que lleva Vera no tapan un rostro, cuerpo o identidad “propios”, sino que esconden otra identidad tan impuesta y artificial como la misma piel que la envuelve.¹³ El mismo nombre que Ledgard le proporciona a su *magnum opus*, Vera, insinúa que todo aquello que se ha fabricado o adulterado es aún más auténtico y noble que la versión original.¹⁴ Al ser un simulacro más perfecto que su modelo Gal, Almodóvar resalta la idea de que la identidad y el

¹² Como destaca Gavela-Ramos en su análisis del largometraje, Almodóvar revela un mundo carnavalizado en el que todo se invierte y el agresor se convierte en el agredido (2013: 129). Vicente, el violador de Norma, se ha transformado en el Otro (o en la Otra), en el cuerpo extraño y femenino, cuyas funciones principales son satisfacer el placer sexual y ser observada, deseada y dominada por el sujeto masculino. De manera paradójica, al ser transgredida por el hombre-tigre, Vera/Vicente es obligada/o a asumir el papel –y la piel– de la “virgen” violada y el mismo “violador” acaba transformándose en y simpatizando con la víctima de su propio y presunto crimen.

¹³ Esta máscara fálica manifiesta el carácter andrógino o hermafrodita de Vicente/Vera, ya que exhibe cualidades y símbolos que se podrían clasificar de masculinos tanto como de femeninos. La máscara, como la piel –que también sirve de antifaz– encubre y protege lo “femenino” mientras que el contorno de la nariz y la boca de la paciente evoca patentemente la figura fálica. Cuando el doctor le insta a su paciente a que aprenda a respirar por “ese agujero” (refiriéndose a su nuevo orificio vaginal, aunque el perfil del falo que le rodea la nariz y la boca también lo podría ser), ya que su vida depende de ello, lo dice de manera figurativa y literal, pues Vicente/Vera tiene que encarnar e improvisar tanto su feminidad impuesta como su integridad biológica y masculina para sobrevivir.

¹⁴ Esta postulación corrobora lo que Steve Marsh ha detallado sobre la figura de la Agrado en *Todo sobre mi madre* y lo que Smith indica sobre Kika en el filme homónimo. Ambos críticos sostienen que el/la travesti (o transexual) es más auténtico/a como travesti que su identidad anterior al cambio. En esta misma línea, es curioso apuntar que, en la antigua alquimia china, existía la teoría de que el oro falso era superior al oro auténtico, puesto que poseía una esencia superior y más diversa que la del oro natural (Cooper 2016: 65).

género de una persona son, por definición, artificiales, maleables y *performativos*, y que la autenticidad y la perfección son ideales paradójicos y subjetivos.

En el prólogo de *Gender Trouble*, Butler observa que la imitación de lo femenino insinúa que el género es un tipo de reproducción constante que pasa por lo real y lo auténtico (1990: xxxi). Asimismo, tal y como postula Mark Allinson, la obra cinematográfica almodovariana está repleta de improvisaciones, o de “‘plays’ of femininity”, y de hombres que procuran pasar por mujeres “naturales” (2001: 149). Como he señalado anteriormente, Vera ha sido moldeada precisamente para que aparente ser una mujer auténtica. A pesar de que a Vera se la ha transformado contra su voluntad, cerca del final del filme ella parece asumir un papel más activo en su propia evolución física y existencial, disimulando que acepta y desea encarnar más convincentemente, su nueva piel e identidad. Por tanto, la protagonista, o el fruto alquímico, acaba comportándose como una alquimista más, ya que pone el punto y final a su propia transformación.¹⁵ Vera sabe que para sobrevivir necesita adaptarse a su nuevo papel y mentir, o disfrazar su ser interior para convertirse en la mujer perfecta que Ledgard quiere que personifique. Con tal de que su plan salga bien, hace falta que Vera finja no solo estar enamorada de su padre creador, sino que también disimule aceptar su papel de mujer “heterosexual”. En realidad, Vera ya está acostumbrada a participar en las puestas en escena, debido a las cámaras que siempre la vigilan en su cuarto, y sabe muy bien encarnar e interpretar el nuevo género que se ha impuesto. El mismo día en que mata a su carcelero y se libera de él, Vera le anuncia que se pondrá los tacones para salir de compras e “ir practicando” para encarnar mejor su estereotipada feminidad y parecer más auténtica. Los zapatos, los vestidos nuevos y el maquillaje que antes había rechazado le sirven ahora de disfraz para construirse una identidad además de su propio *magnum opus*: su puesta en escena que servirá para engañar a su padre-creador. Para convertirse en mujer, de

¹⁵ Cabe señalar que, a semejanza de Ledgard, Vicente/Vera también está acostumbrado/a a emplear las manos para forjar cuerpos y reproducir obras de arte, solo que este/esta trabaja con los tejidos de ropa que tiene a su disposición tanto en la boutique de su madre como en su cuartocelda de El Cigarral. En su trabajo de costurero, Vicente se dedica a elaborar y alterar vestidos para mujeres –o maniquíes del escaparate– y, de forma paralela, Ledgard realiza una nueva piel que cubrirá a su propio maniquí humano, Vicente/Vera. Como en la escena anterior, en la que vemos al cirujano colocando meticulosamente los tejidos de piel sintética en el maniquí y después en el cuerpo de Vera, vemos más tarde cómo esta, de forma análoga, ubica con esmero los retales de tela desgarrados de las prendas que cuelgan de su armario en sus muñecas de trapo, que guardan semejanza con las obras tituladas *Cell XIV (Portrait)* (2000) y “No Exit” (1989) de la escultora franco-estadounidense Louise Bourgeois. Como señala María Teresa Cabello Ruiz, estas muñecas recuerdan a las personas de rostros vendados por “una lesión, quemadura o proceso quirúrgico, semejantes a Christiane Génnesier, Vera, o la esposa del doctor Ledgard” (2014: 42). Luego, en una tercera escena, se ve a Ledgard en el patio de su casa podando un bonsái y ligándole las ramas con fragmentos de cuerda. El arte del bonsái consiste en cultivar árboles con el objetivo de reducir su tamaño mediante una serie de técnicas diseñadas para manipular y modelar su forma, de manera contraria a sus patrones naturales, como la poda, el alambrado, la alimentación y el trasplante. No obstante, están modelados para imitar otros árboles más grandes que aparecen en la naturaleza para, así, darles la forma deseada. Para los monjes taoístas chinos, el árbol representaba lo eterno, y servía de puente entre lo humano y lo divino. Estas escenas interrelacionadas de la película reproducen el mismo proceso al que es sometido/a Vicente/Vera y hacen hincapié en el afán humano no solo de crear, sino también de domar y transformar la naturaleza para obligarla a satisfacer nuestros ideales de belleza y nuestros caprichos más perversos.

acuerdo con las afirmaciones de Butler, la protagonista tiene que pasar por un proceso teatral de "appropriating, interpreting, and reinterpreting" (hacer suyos, interpretar y volver a interpretar) distintos modelos culturales ("Sex and Gender" 1986: 36) del género que desea reproducir. Es más, aunque por fuera parezca ser mujer, tiene que convencer a su creador de que ella misma cree serlo.

Cuando Vicente/Vera simula aceptar su feminidad ante Ledgard parece conciliar su ser interno (su esencia o género) con su ser externo (su sexo), no obstante, dicha armonía no es más que una quimera diseñada para engañar a su carcelero/espectador. Al volver al caserón, Vera interrumpe una discusión entre Ledgard y su colega, ya que este acaba de descubrir el crimen del cirujano y piensa chantajearlo. Ante el asombro de sus espectadores, Vera parece querer proteger a su creador-victimario y le asegura al colega que el médico no la secuestró ni le aplicó la transgénesis, sino que ella "siempre [fue] una mujer", haciendo que sospechemos que sufre del síndrome de Estocolmo. Mediante este discurso tan contundente, junto con su promesa la noche anterior de que nunca abandonará al cirujano, Vera logra convencer a su espectador demasiado crédulo (Ledgard) no solo de sus intenciones benévolas y de su "veracidad", sino también de su capacidad de transformarse y de olvidarse de una identidad anterior que ahora sugiere que era falsa e indeseada. Así, la segunda piel que asume, y que se ve obligada a aceptar por la fuerza, acaba sirviéndole también de antifaz, el cual la protege de su carcelero, permitiéndole también engañar no solo a Ledgard, sino incluso al espectador de cine. En una de las últimas escenas de la película, cuando Ledgard le pide a Marilia que lleve a Vera al centro para comprarle ropa nueva, el ama de llaves le reprocha el confiar demasiado en las mujeres que lo rodean, insinuando que todas (incluso ella, su propia madre) le han engañado sin que él se diera cuenta. Marilia insinúa que, a diferencia de su hijo, ella nunca se había fiado de Gal y que tampoco se fía ahora de Vera, de quien está convencida que es una farsante más. Antes de matar a su amo-creador y huir de El Cigarral, un Ledgard visiblemente aturdido le recuerda que le prometió que nunca lo abandonaría, a lo que su homúnculo postmoderno, Vera, le contesta de forma brusca y displicente, "te mentí". Lo cual discrepa irónicamente del significado de su nombre, a la vez que resalta no solo su carácter contradictorio, sino también lo viscosas que son la verdad y la mentira.¹⁶ De manera paradójica, el escrupuloso y despiadado cirujano-alquimista esconde en su interior a un niño ingenuo, incapaz de diferenciar lo falso de lo verídico.

Es evidente que el contexto existencial de Vicente/Vera es el inverso del de tantos personajes almodovarianos transexuales que deciden cambiar de sexo para mejor encarnar su visión de la autenticidad, y esto sirve para destacar la impresión de ilegitimidad o fraude que experimentan los que no se identifican con su cuerpo o género impuesto. Por ejemplo, en *Todo sobre mi madre*, la Agrado se hace una serie de intervenciones quirúrgicas precisamente porque la única manera de sentirse más "auténtica" radica en que su identidad (la imagen que ella

¹⁶ Francisco Zurian nos recuerda que el nombre de Vera proviene de *veritas*, lo cual Zurian señala que es una mentira, ya que al poseer una piel que no es humana, Vera encarna la falsedad (2013: 268).

tiene de sí misma) y su cuerpo por fin se pongan de acuerdo. Además, a muchos transexuales les parece que han estado viviendo atrapados en el cuerpo o la piel de(l) o/Otro. Cabe reconocer que, a diferencia de muchas de sus antecesoras almodovarianas, Vera no emprende los cambios fisiológicos a los que ha sido sometida –sino que ha sido su carcelero el que se los ha hecho– lo cual equipara las acciones de Ledgard a otra violación más para la víctima. Almodóvar parece subrayar aquí una analogía muy importante con la transexualidad dirigida a su público, con el fin de cultivar en él la compasión por los que sienten que se les ha asignado el sexo equivocado al nacer. La discordancia que siente Vicente/Vera entre su identidad impuesta femenina y su sexo biológico e identidad masculinos es la que impulsa al transexual a emprender el proceso de transformación para encarnar lo que para él o ella representa lo más afín a la autenticidad. Como cualquiera que no se siente cómodo en su propia piel, el nuevo cuerpo e identidad de la protagonista funcionan como una cárcel o cadena perpetua de las que no puede huir.

La incongruencia entre lo corpóreo y lo emocional-psicológico, o el repudio del sexo impuesto, se detecta en varios momentos del filme, particularmente en la escena en que Vera desgarrar los vestidos que están colgados en su armario. Dichos atuendos representan la asignación de una identidad y género indeseados, y los pedazos de ropa tirados por el suelo de su habitación son el resultado de su rechazo de ese castigo. Durante la mayor parte de la película, Vicente/Vera se siente como un/a foráneo/a obligado/a a habitar un cuerpo-casa-cárcel que no le corresponde. No obstante, como insiste la instructora de yoga (que aparece en el televisor de su dormitorio) a sus televidentes, hay que hallar un lugar de refugio; un lugar que esté en su interior y al que nadie pueda acceder o destruir, advirtiéndoles que no hay que confundir la forma con el fondo. Almodóvar parece insertar aquí la tesis principal de su largometraje, la cual se vincula a la cuestión de la identidad analizada en este estudio. El fondo de Vicente/Vera es lo que él/ella mismo/a considera que representa su ser más auténtico, mientras que la forma –la piel, el nombre, incluso el órgano reproductivo femenino– simboliza lo superficial y lo falso, pues no encaja con su visión de sí mismo/a. Al final de la película, cuando Vera, envuelta en un vestido ajustado y aflorado, vuelve a la boutique de su madre y le anuncia, “Soy Vicente”, parece haber aceptado, hasta cierto punto, la incompatibilidad de su identidad (su género) y su nuevo físico (su sexo). O, como ha señalado Paul Julian Smith en su análisis del personaje de Antonio/Tina en *La ley del deseo*, parece tratar de crear la sensación de una identidad singular y continua (2000: 85). Sin embargo, la incongruencia de lo que se ve y lo que se escucha les resulta problemático e incoherente tanto al espectador como a la madre del/de la protagonista, pues parece casi imposible que *no* se enrede la forma, o la piel, con el fondo del personaje. No obstante, estas últimas palabras de Vicente/Vera también representan un desafío en contra de los castigos o deseos de Ledgard; es decir, indican un rechazo a su sexo asignado, a la vez que señalan su autonomía y aceptación de su heterogeneidad existencial. Por una parte, la identidad verdadera y original de Vicente (nombre que significa vencedor, conquistador o seductor) vence a la

impuesta; por otra, el cambio físico le permite a Vicente/Vera seducir a Cristina, la ayudante lesbiana de su madre que, antes de su transformación, ignoraba sus insinuaciones por el hecho de que era hombre. Al insistir en que su “verdadero” nombre y esencia siguen siendo los mismos de antes, Vicente/Vera nos recuerda que la transformación física a la que ha sido sometido/a no determina, necesariamente, la esencia ni la autenticidad de su “Yo” interior. El reencuentro con su madre seis años después de su desaparición hace que Vicente/Vera resucite de nuevo, de forma simbólica, después de un largo período de reclusión. Como la cigarra, habita una nueva piel y escapa de su mundo subterráneo para seguir adelante con la próxima etapa de su vida.

CONCLUSIÓN

La figura del transexual, tan emblemática en el cine del director manchego, no solo encarna las declaraciones de Butler acerca del carácter *performativo* del género, sino también el modelo y proceso alquímicos, poniendo en tela de juicio nuestras nociones acerca de la autenticidad y la identidad. Aparte de decir que el género es la estilización repetida del cuerpo, Butler pinta el género como si fuera el fruto de un proceso alquímico. Sostiene que es “a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that *congeal* over time to produce the *appearance* of substance, of a *natural* sort of being” (*Gender Trouble* 1990: 33; el énfasis es mío). De esta forma, la citada investigadora alude a la elaboración tanto del género como de la identidad, mediante una serie de actos *performativos* y miméticos, cuyo objetivo es simular la autenticidad. El ejemplo de la alquimia nos recuerda que “no es oro todo lo que reluce, por lo menos, no oro puro”. De manera análoga, Vera no es una mujer “pura”, sino un hombre trocado, o el mero espejismo o reproducción de la mujer –y de la piel– perfecta. Aunque Vicente, junto con su piel sintética, sus senos verosímiles y su nuevo orificio, no parece ser el mismo de antes, debido a una serie de pérdidas y cambios profundos, al final de la película, como asevera Vera, vuelve a ser –o nunca ha dejado de ser– Vicente. En realidad, no es ni hombre ni mujer, y, como he señalado a lo largo de este estudio, Vicente/Vera representa al sujeto alquímico perfecto del hermafrodita, o a un tercer género, un híbrido de lo masculino y femenino, el símbolo de la fluidez y la trascendencia de las rígidas dicotomías genéricas establecidas. Es más, mediante una consideración de los elementos alquímicos presentes en la obra, se percibe que Almodóvar propone que la identidad, como el género, es un concepto indeterminado y a veces engañoso, que todos vamos improvisando, interpretando y perfeccionando a lo largo de la vida, mientras que los límites entre lo falso y lo auténtico, lo femenino y lo masculino, y lo humano y lo no-humano son extremadamente difusos. Como un alquimista obsesionado con la transmutación y la perfección de su obra, el cineasta manchego efectúa su última transformación: la del espectador, quien, a medida que va avanzando la trama, llega a un punto de gnosis, de autoconciencia agudizada y de crecimiento personal, análogo al de Vicente/Vera. La revelación sobre la “verdadera” identidad y los orígenes de Vera –la cual se produce hacia mitad del largometraje– no

solo inquieta y enseña al espectador que las apariencias a veces engañan, sino que este descubrimiento, junto con el caso insólito de Vicente/Vera, también lo conmueve y estimula a que se ponga en la piel compleja y paradójica del Otro.

OBRAS CITADAS

- Aldana Reyes, Xavier (2013): "Skin Deep? Surgical Horror and the Impossibility of Becoming Woman in Almodóvar's *The Skin I Live In*", *Bulletin of Hispanic Studies*, n.º 90, pp. 819-834.
- Allinson, Mark (2001): *A Spanish Labyrinth: The Films of Pedro Almodóvar*. Londres, I. B. Tauris & Co. Ltd.
- Almodóvar, Pedro (dir.) (2011): *La piel que habito*. España, El Deseo.
- (2011): *La piel que habito: Información/Sinopsis*, <<http://www.lapielquehabito.com/info.php>> (última visita: 12.4.2014).
- (dir.) (2004): *La mala educación*. España, El Deseo.
- (dir.) (2002): *Hable con ella*. España, El Deseo.
- (dir.) (1999): *Todo sobre mi madre*. España, El Deseo.
- (dir.) (1995): *La flor de mi secreto*. España, El Deseo.
- (dir.) (1993): *Kika*. España, El Deseo.
- (dir.) (1991): *Tacones lejanos*. España, El Deseo.
- (dir.) (1990): *¡Átame!* España, El Deseo.
- (dir.) (1982): *Laberinto de pasiones*. España, Musidora.
- Artaud, Antonin (1932): "El teatro alquímico". En *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes (Cervantes virtual)*, <http://www.cervantesvirtual.com/obravisor/sur2/html/027eb2662b2-11df-acc7002185ce6064_11.html> (última visita: 15.5.2014).
- Azara, Pedro (1995): *La imagen y el olvido: el arte como engaño en la filosofía de Platón*. Madrid, Siruela.
- Ballesteros, Isolina (2001): *Cine (ins)urgente: textos fílmicos y contextos culturales de la España postfranquista*. Madrid, Fundamentos.
- Beauvoir, Simone de (2005): *El segundo sexo*. Madrid, Cátedra.
- Bonatto, Adriana Virginia (2017): "Entre lo propio y lo ajeno: modulaciones identitarias fronterizas en Pedro Almodóvar, Eduardo Mendicutti y Luis Antonio de Villena", *Revista Estudios Feministas*, pp. 1473-1487.
- Bourgeois, Louise (2000): *Cell XIV (Portrait)*. Londres, Tate Britain.
- (1989): "No Exit". Washington, D.C., National Gallery of Art.
- Butler, Judith (2011): *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. Londres, Taylor & Francis Group.
- (1990): *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Londres, Routledge.
- (1986): "Sex and Gender in Simone de Beauvoir's *Second Sex*", *Yale French Studies*, n.º 72, pp. 35-49.
- Cabello Ruiz, María Teresa (2014): "Intertextualidad en *La piel que habito*: Louise Bourgeois según Pedro Almodóvar", *Sesión no numerada: Revista de letras y ficción audiovisual*, n.º 4, pp. 34-46.

- Cascardi, Anthony J. (1984): *The Limits of Illusion: A Critical Study of Calderón*. Nueva York, Cambridge University Press.
- Cooper, Jean (2016): *Chinese Alchemy: Taoism, the Power of Gold, and the Quest for Immortality*. Newburyport, Massachusetts, Weiser Books.
- Dixon, Laurinda (1981): *Alchemical Imagery in Bosch's Garden of Delights*. Ann Arbor, UMI Research Press.
- Franju, Georges (1959): *Les yeux sans visage*. París, Champs-Élysées Productions.
- Gavela-Ramos, Yvonne (2013): "La piel que habita el cine de Almodóvar: la autenticidad del artificio", *La Nueva Literatura Hispánica*, n.º 17, pp. 113-138.
- Gebelein, Helmut (2007): *Secretos de la alquimia*. Trad. Elisenda Solergibert. Barcelona, Ediciones Robinbook.
- Granger, John (2008): *How Harry Cast His Spell: The Meaning Behind the Mania for J.K. Rowling's Bestselling Books*. Carol Stream, Illinois, Tyndale House Publishers, Inc.
- Jacobi, Jolande (1995): *Paracelsus: Selected Writings*. Princeton, Princeton University Press.
- Jonquet, Thierry (1999): *Mygale*. París, Gallimard.
- Jung, Carl Gustav (1953). *Psychology and Alchemy*. Londres, Routledge & Kegan Paul Ltd.
- Kinder, Marsha (2009): "All About the Brothers Retroseriality in Almodóvar's Cinema". En En Brad Epps y Despina Kakoudaki (eds.): *All About Almodóvar: A Passion for Cinema*. Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 267-294.
- (2004): "Reinventing the Motherland: Almodóvar's Brain-Dead Trilogy", *Journal of Spanish Cultural Studies*, pp. 245-260.
- Knapp, Bettina L. (1980): *Theatre and Alchemy*. Detroit, Wayne State University Press.
- Lacan, Jacques (1958): "La signification du phallus". En: *Écrits*. Nueva York, Norton & Company, p. 685.
- (1949): "Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je: telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique", *Revue française de psychanalyse*, pp. 449-455.
- Lang, Fritz (dir.) (1927): *Metropolis*. Alemania, UFA.
- Marañón Bertrán de Lis, Gregorio (2015): *Memorias del Cigarral: 1552-2015*. Barcelona, Ediciones El Viso.
- Marcantonio, Carla (2008): "The Transvestite Figure and Film Noir: Pedro Almodóvar's Transnational Imaginary". En Vicent Ortega y Jay Beck (eds.): *Contemporary Spanish Cinema and Genre*. Manchester, Manchester University Press, pp. 157-178.
- Marsh, Steven (2009): "Missing a Beat: Syncopated Rhythms and Subterranean Subjects in the Spectral Economy of *Volver*". En Brad Epps y Despina Kakoudaki (eds.): *All About Almodóvar: A Passion for Cinema*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Martínez-Expósito, Alfredo (2004): *Escrituras torcidas: Ensayos de crítica "queer"*. Barcelona, Laertes.
- Méjean, Jean-Max (2007): *Pedro Almodóvar*. Barcelona, Robinbook.
- Newman, William R. (2005): *Promethean Ambitions: Alchemy and the Quest to Perfect Nature*. Chicago, University of Chicago Press.
- Rodríguez Ocaña, Esteban; Esteva de Sagrera, Juan (1991): *La química sagrada: de la alquimia a la química en el siglo xvii*. Madrid, Akal.

- Schwartz-Salant, Nathan (2003): *The Mystery of Human Relationship: Alchemy and the Transformation of the Self*. Londres, Routledge.
- Schwarz, Arturo (1980): "Alchemy, Androgyny and Visual Artists", *Leonardo*, vol. 13, n.º 1, pp. 57-62.
- Smith, Paul Julian (2000): *Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar*. Londres, Verso.
- Strauss, Frédéric (2000): *Conversations avec Pedro Almodóvar*. París, Cahiers du Cinéma.
- Von Franz, Marie-Louise (1991): *Alquimia: Introducción al simbolismo*. Barcelona, Luciérnaga.
- Warlick, M.E. (2003): *Las piedras de la alquimia*. Londres, Edaf.
- Wyly, James (2001): "'Gay Sensibility', the Hermaphrodite, and Pedro Almodóvar's Films". En Christopher Hauke y Ian Alister (eds.): *Jung and Film: Post Jungian Takes on the Moving Image*. East Sussex, Brunner-Routledge, pp. 226-242.
- Zecchi, Barbara (2015): "El cine de Pedro Almodóvar: De óptico a háptico, de gay a 'new queer'", *Área Abierta*, vol. 15, n.º 1, pp. 31-52.
- Zurian, Francisco A. (2013): "Creative Beginnings in Almodóvar's Work". En Marvin D'Lugo y Kathleen M. Vernon (eds.): *A Companion to Pedro Almodóvar*. West Sussex, Wiley Blackwell, pp. 39-57.

ENTREVISTA



AURORA LUQUE, GAVIERA Y NÓMADA

AURORA LUQUE, SAILOR AND NOMAD

JOSEFA ÁLVAREZ
 Le Moyne College
 alvarej@lemoyne.edu

Aurora Luque es, sin lugar a dudas, una de las voces más destacadas del panorama poético actual. Autora de nueve poemarios hasta la fecha, entre los que sobresalen títulos como *Carpe noctem* (1994, Premio Rey Juan Carlos), *Camara-das de Ícaro* (2003, Premio Fray Luis de León), *La siesta de Epicuro* (2008, Premio Generación del 27) y más recientemente *Personal & político* (2015), acaba de recibir el prestigioso premio Loewe con el poemario *Gavieras*. Su obra ha sido, por otra parte, frecuentemente antologada (dan buena muestra de ello *Carpe amorem*, *Fabricación de las islas*, con prefacio de Caballero Bonald, *Médula* o *Los limones absortos*, en edición bilingüe italiano-español) y vertida a diferentes idiomas como el inglés, el francés o el griego moderno, además de al italiano.

A través de esta conversación trataremos de dar un breve repaso no solo a su trayectoria literaria, sino a otras facetas de su trabajo como la crítica feminista y la traducción.

JOSEFA ÁLVAREZ: *Aurora, tu formación como filóloga clásica ha condicionado en gran medida tu universo poético, como percibimos ya desde varios de tus títulos. ¿Qué has hallado en los clásicos grecorromanos que eches a faltar en estos tiempos y cuál consideras que es la principal enseñanza que aquellos nos han legado?*

AURORA LUQUE: Mi necesidad de los clásicos es anterior a la formación como filóloga clásica. Arranca de un desasosiego existencial en la adolescencia. A mi generación la formaron desde principios católicos rígidos y poco dialogantes que a la niña inquieta, lectora y soñadora que fui le resultaban muy poco satisfactorios. Aquel catolicismo era hostil al erotismo, al ansia de libertad, al orgullo de emprender tareas intelectuales ambiciosas, a todo deseo de explorar, de viajar y hasta de bailar. Por todas partes te argumentaban o amenazaban con conceptos siniestros o restrictivos: penitencia, culpa femenina original, pecado mortal, sacrificio, martirio, calvario, virginidad ideal, maternidad como único fin vital... Por eso, a los quince años, me reconocí inmediatamente en aquel capítulo de *Ocnos* en el que Cernuda habla del deslumbramiento que supuso para él el

encuentro con la mitología griega: la sospecha de una alegría, de un gusto por la belleza y por la vida que en el cristianismo no se hallaban. Los griegos me reconciliaron con la naturaleza y con el mundo y me ayudaron a no fiar mi existencia a un Dios iracundo y mandón que castigaba a los malos y premiaba a los buenos. Yo no era de las buenas.

JA: *Dentro de la herencia clásica, el mito es uno de los pilares fundamentales de tu poesía. En mi opinión haces de él un elemento maleable y actual, pero, ¿podrías explicarnos en qué medida dota de pleno sentido a esta sin desvincularla del mundo de hoy?*

AL: La mitología ha funcionado en Occidente como una Biblia paralela para los artistas. Es una materia no dogmática: los griegos la hicieron flexible desde el comienzo, maleable; la enriquecían las variantes, porque no pretendían una Verdad absoluta, sino dar cuenta de la complejidad maravillosa y profunda del mundo y de sus seres. El mito es un recurso reciclable, perpetuamente renovable, reescribible. Sirve para sugerir interpretaciones o para señalar abismos de la condición humana tanto en el siglo XXI como en los siglos de Virgilio o de Eurípides o de Calímaco. Es un material elástico. En estado fluido, el mito es útil para la escritura de la poesía. En estado rígido, solo conseguiremos réplicas arqueológicas.

JA: *Continuando con el mito... Más de una vez has dicho, como lo haces poéticamente en el poemario que se hace eco de ello en su título, que los poetas han de ser "Camaradas de Ícaro". ¿En qué sentido y por qué?*

AL: En el sentido del riesgo. Ícaro desobedece a su sensato padre Dédalo y opta por probar el vuelo. En la lectura griega, Ícaro peca de *hybris* y se aleja de la deseable medida. En la poesía hay que construirse unas alas propias e intentar explorar el otro lado de las cosas y el otro lado del lenguaje. Aunque caigas después, derrotada y exhausta.

JA: *El deseo y el cuerpo son importantes ejes vertebradores de tu obra y ambos están intrínsecamente vinculados a la noche. ¿Cómo se convierte tu *Carpe noctem* en precepto vital en ella y cómo convive con tu reclamo de la "Poética solar" (evocadora de la "erótica solar" del filósofo francés Michael Onfray) de la que hablas en la antología Médula?*

AL: *Carpe noctem* amplifica el lema horaciano. No recojas solo la cosecha del día; corta también los frutos de la noche, que es tu tiempo más tuyo, más libre y creativo y menos sometido a rutinas. *Non solum "dies" sed etiam "nox"*. Onfray en su *Teoría del cuerpo enamorado* parecía hablarme como colega del primer Ovidio, como partícipe del cenáculo de Campania, como un portavoz del Lucrecio más lúcido y materialista, como cerdito de la piara de Epicuro. Como antiplatónico y antidualista, en suma. Intenta imaginar una vida desembarazada de la ética conformista de raíz estoica y cristiana que sigue modulando en nuestros días

nuestras estabuladas existencias. Y ahí propone una erótica solar, un hedonismo austero que comparto como ideal y que podría tener su correlato en la escritura.

JA: La poeta Safo quizá es la figura en la que mejor confluyen tu pasión por los clásicos y la prevalencia del deseo en tu poética. Su huella es abierta en ocasiones, soterrada en otras, pero siempre rastreable. ¿Qué vínculo os une a ambas no solo como poetas sino también como mujeres?

AL: Encontré pronto a Safo, a principios de los años ochenta, y con la traducción de Juan Ferraté supe que estaba ante una poeta excepcional. Estoy dedicando el resto de mi vida a traducirla y leerla más a fondo. Ella sí que fue camarada de Ícaro: se atreve a cuestionar, sola en el año 600 a. C., los valores heroicos y militares de Homero. Lo más bello que hay en el mundo no es una escuadra de barcos o una formación de jinetes o de soldados. Lo más hermoso es lo que cada cual ama. Desafía también la asignación de roles afectivos y aun familiares: el amor hace a Helena olvidar a su esposo y a su hija y a pesar de ello el amor es hermoso. Como poeta es prodigiosa: tiene la audacia de reconvertir un himno ritual a Afrodita en un poema íntimo de soledad y deseo amoroso, por ejemplo. Habla del erotismo con precisión y fuerza. Lleva a los poemas la memoria de las experiencias vividas y la reactualiza. Tiene esa facilidad pasmosa de los genios para cantar con nitidez lo más hondo y complejo, como lo hacen Jorge Manrique o Machado. Qué suerte que su poesía haya sobrevivido, aunque sea de modo fragmentario. Sí, es mi maestra número uno.

JA: Tampoco podemos olvidar a Epicuro, que da título incluso a uno de tus poemarios. ¿Podría decirse de ti que eres una epicúrea posmoderna? ¿Cabe en nuestro tiempo un nuevo jardín?

AL: Pues ya quisiera yo merecer ese título. Ahora trabajo sobre Emilio Lledó, que ha sido nombrado Autor del Año 2020 en Andalucía. Me quedo con su valoración de Epicuro. Frente a los premios o castigos ultraterrenos, Epicuro alza “un mensaje revolucionario. Con ello alumbró, de una luz distinta, la democratización del cuerpo humano, el apego a la vida y a la pobre y desamparada carne de los hombres, entre cuyos sutiles y misteriosos vericuetos alentaban la alegría y la tristeza, la serenidad y el dolor, la generosidad y la crueldad. Y, sobre todo, imaginó una educación y política del amor, única forma posible y esperanzada de seguir viviendo”. Así Lledó explica la revolución epicúrea, que era tan subversiva que se dieron prisa en aniquilarla y cubrirla de olvido e inmundicia. Los tres monoteísmos principales instan a aplazar la vida, a sustituir la existencia presente y corporal por la vida eterna. Epicuro nos invita a perder el miedo a la muerte (“Si la muerte nos horroriza, es porque aquello en lo que estamos, la vida, es un bien, o al menos puede serlo”, dice Lledó) y a disfrutar de los “regalos brillantes de la naturaleza: la maravillosa organización del cuerpo humano, la fraternidad de los ojos con la luz, de la piel con el aire”, prosigue el filósofo sevillano. Sí, cabe un nuevo jardín. Yo al menos intento construir el mío, tanto en la poesía como en

la vida. Un huerto en este mundo para disfrutar del tiempo humano en sus más bellas formas: la amistad, por ejemplo.

JA: Personal & Político, Cuaderno de Flandes, *ambos del 2015*, y los poemas contenidos en dos cuadernillos de reciente publicación, Orinque y Protesta de mar (2017), parecen marcar un antes y un después en tu poesía. Como Francisco Díaz de Castro pone de relieve en un trabajo recién publicado, tiendes en ellos a poemas más extensos, más narrativos, y parece que indagas más a fondo en la realidad actual. ¿Qué puedes decir al respecto?

AL: Sí, emprendí una serie de poemas menos concentrados, dejando entrar segmentos narrativos que antes mantuve siempre fuera. Ahora bien, tengo serias dudas sobre qué cosa sea "la realidad actual". Toda poesía, si no es un mero ejercicio verbal y recreativo, es actual. Se sitúa en el presente y desde ahí dialoga o contempla o analiza. Me importa el Epicuro con el que puedo "discutir" aquí y ahora, o la lección de Dickinson desde su casa americana, o pregunto a los Bowles sobre su errancia. Me llevo a mi poema a un héroe de una serie de televisión porque me está mostrando mentiras sobre la identidad y trampas de la sociedad de mi tiempo. Y mi tiempo es convulso, y las convulsiones colectivas afectan a mi manera de entender la memoria, la escritura, la ciudad, las relaciones con los otros. Quiero decir que no selecciono previamente las realidades desde las que escribo.

JA: No obstante, un tema que vuelve con fuerza en estos últimos poemarios es la memoria, firme presencia en toda tu obra. Es, con el paso del tiempo y con las inclemencias de este, probablemente más necesaria que nunca, ¿no es así?

AL: El cerebro se va convirtiendo cada vez más en almacén de cosas vividas, en archivo, en disco duro casi saturado. Ciertamente la piel pierde elasticidad, los huesos y los ojos se van cansando, pero la vida archivada, los libros leídos y sedimentados son un tesoro incalculable. Ayer escuchaba a Agnès Varda en una entrevista: "Oh, vejez amiga. Me gusta bastante ser vieja, creo". Los recuerdos acumulados acompañan; la vida vivida y las lecciones que te ha ido dando la poesía te enseñan a seleccionar, a disfrutar mucho más de lo que de verdad importa. Entre los treinta y cuarenta se pierden muchas magníficas energías en vivir la vida que quieren otros, no la tuya. ¿Se canta lo que se pierde? Solo en parte. Duele mucho lo perdido, pero no me veo componiendo elegías lloronas.

JA: Lo que igualmente apreciamos es sin duda que tu voz es más y más reivindicativa desde un posicionamiento del que nunca te has apartado, pero que parece ahora emerger con más fuerza: el feminismo. ¿Te sientes amparada por esta marea impresionante de mujeres que se ha movilizado en España? ¿Qué separa o qué une a poemas anteriores como tu famoso "Aviso de correos" y a otros más recientes como "Disidanzas"?

AL: Me siento feliz de vivir este momento histórico en el que el feminismo se ha convertido en la única revolución progresista, sostenida, transversal, teórica y práctica que está vigente y extendida por todo el planeta. No hay vuelta atrás. El nuevo feminismo ha llegado para señalar que *el emperador va desnudo* (y el productor, y el director de empresa y el catedrático... todos aquellos que se aprovecharon de las posiciones de poder que les regalaba un patriarcado inquestionado). Ahora revisamos, además, el pasado, incluso el reciente. Me quedé pasmada hace unas noches al ver cómo se había olvidado interesadamente a la gran pionera del cine, la francesa Alice Guy.

Por mi educación familiar llevo tiempo en esas lides. Yo misma me impuse un tema feminista de memoria de licenciatura en 1986 cuando no habían entrado aún en la universidad andaluza los estudios de género: "La poesía compuesta por mujeres en la Grecia clásica y helenística", un estudio que por cierto está en la base de una traducción que aparecerá en marzo de 2020 en la mítica colección Austral (*Grecorromanas. Lírica superviviente*). Mi poema "Aviso de Correos" de 1997 es una ficción sobre la necesidad de un recambio del lenguaje: ya no vale el contenido de la antigua caja de Pandora. Imaginemos que dentro hay herramientas para desmontar la misoginia de los mitos eternos patriarcales: sus nocivas formas de entender el amor, sus mordazas gramaticales, la sumisión como virtud femenina, la falta de autoestima literaria...

JA: *Otra constante en tu poesía es el viaje, tanto literal como metafórico a través de la lectura, por ejemplo. Vinculado en cierta medida a él hay un poema en Personal & político fundamental para tu poesía posterior, tanto la de los cuadernos mencionados anteriormente (Orinque y Protesta de mar) como la de ese nuevo y premiado poemario. Me estoy refiriendo a "La palabra gavierra". ¿Qué es una "gavierra" y qué papel juega esta en tu poesía última? ¿Puede de alguna manera vincularse a la figura del nómada que propugna, por ejemplo, Braidotti? ¿Es esta, en el sentido que la filósofa defiende, una figura que subvierte las condiciones establecidas?*

AL: La gavierra es la mujer que atiende al horizonte, bien en sentido literal, desde la gavia del barco, bien metafórico: la que está pendiente de lo que ocurre en los confines, la que vigila todo el mar y lo relata. La palabra no existía en femenino en el DRAE, hasta que la editora Ana Santos Payán promovió una recogida de firmas para que fuese incluida. La gavierra es viajera; trasciende el límite de la habitación propia woolfiana y aun de la casa propia. La gavierra está en movimiento sobre rutas fluidas, inestables. La gavierra es hermana de las nuevas *flâneuses*, de las peregrinas, de las exiliadas, de las espigadoras... De todos esos nomadismos escribo en mi nuevo libro, *Gavieras*. La teoría de Braidotti es una de las contestaciones más sugerentes a la preeminencia empobrecedora e inmovible del etno-, logo-, euro- y falocentrismo vigentes. Es ya inviable definir la identidad asociándola a un estado, una lengua, una bandera. Por ello resulta apasionante incluso mirar al pasado para descubrir los casos y los modos en que esa identidad fluida de las mujeres recorría sus propios caminos diseñados libre y secretamente, sorteando las polarizaciones paralizadoras: aventuras como la de Eleonora Fonseca Pimentel o la de la viajera y peregrina Poimenia.

JA: *Braidotti habla del nómada como del que continuamente deviene, nunca se establece. En términos deleuzeanos "hace rizoma", abandonando la verticalidad. ¿Crees que tanto tu vida como tu escritura son rizomáticas, son raíces que se multiplican y huyen de las tradicionales dualidades impuestas durante tanto tiempo al género femenino?*

AL: Quisiera creer que sí. Ese devenir rizomático ilumina relaciones, zonas fluidas que antes no habían obtenido lenguaje, no habían sido establecidas ni nombradas. La ordenación falocéntrica del mundo deja en la sombra incluso la semántica del cuerpo femenino (como sugerí en mi "Oda a la ciprina"). La intolerable jerarquía que marca el masculino presuntamente universal sigue teniendo consecuencias lingüísticas y gramaticales. La presión de la norma continúa. Cuesta crecer y expandirse. El patriarcado sigue inventando monstruos. [...]

JA: *Muy conectado al nomadismo está el mar. El mar está una y otra vez presente en tu poesía. El mar como destino, el mar de Grecia, el mar de tu infancia. Mar y viaje, mar y deseo... ¿Puedes hablarnos un poco de esa multiplicidad de valores del mar en tu obra?*

AL: Sí, es una de mis grandes pasiones. Me calma, me hace sentir libre, me hace imaginar historias, viajes y poemas. Y, especialmente, el mar de los griegos. Por eso dediqué varios años a traducirlo en el volumen *Aquel vivir del mar*.

JA: *No quisiera cerrar esta conversación sin mencionar otras facetas de tu trabajo igualmente destacables de las que ya has ido haciendo alguna mención: tu dedicación a la traducción, en particular, pero no solo, de clásicos grecolatinos entre los que destacamos a Safo (ya vas por la tercera edición de su obra en Acantilado), y tu labor como crítica literaria, centrada en particular en el rescate de autoras olvidadas como la cubana Mercedes Matamoros o la malagueña María Rosa de Gálvez. ¿Influyen estas tareas en tu creación poética? ¿Existen vasos comunicantes entre unas y otra? ¿Cómo las percibes?*

AL: Lo vivo como un compromiso político. Cuando compruebas que la obra de una dramaturga tan valiosa como la de María Rosa de Gálvez se desdeñó sin ser leída solo porque los críticos de turno consideraron intolerables las costumbres de la autora, me veo en la obligación de detenerme y estudiarla. Aprendo mucho en el camino.

La traducción, por otro lado, es para mí un ejercicio de mantenimiento. Traducir poesía –solo traduzco la poesía que yo decido– me ayuda a desentrañar los mecanismos, los secretos de laboratorio de otros poetas. No traduzco solo a mujeres, obviamente. Me he ocupado de Catulo y Meleagro en monográficos y de casi todos los poetas griegos antiguos en *Los dados de Eros. Antología de poesía erótica griega* (Hiperión, 2000) y el ya antes aludido *Aquel vivir del mar. El mar en la poesía griega* (Acantilado, 2015).

JA: *Acabas de publicar en la editorial Vaso Roto la traducción al español de la traducción inglesa que la poeta canadiense Anne Carson ha realizado de la obra de la poeta de Lesbos. ¿Qué desafíos has tenido que afrontar con este proyecto? ¿Has descubierto nuevos matices en la poesía de Safo a través de la lectura que de ella hace Carson?*

AL: Me fascinaba Carson por dos cosas: como ensayista agudísima en su libro *Eros. Poética del deseo* y como poeta descaradamente libre y exploradora en libros como *Decreación*. He descubierto cómo un traductor-poeta no puede de ninguna manera desembarazarse de su poética a la hora de traducir. Impone sus preferencias, sus guiños, sus pequeños caprichos incluso. En las notas, he sonreído en los momentos en los que Carson enfrenta con ácida ironía los excesos académicos de la erudición clásica. Es una gran poeta Anne Carson.

JA: *Como traductora que eres, ¿qué sensaciones te genera ver tu obra traducida a otros idiomas? ¿Te ha ayudado leer las traducciones que se han hecho de tu poesía a reflexionar sobre esa vertiente de tu trabajo?*

AL: No dedico demasiado tiempo a compararla. Solo compruebo que no hay discrepancias grandes de sentido y, si conozco los ritmos de la lengua a que se traduce, leo los poemas en voz alta. Creo que un poema traducido ya tiene una vida propia y casi autónoma. Confío en los traductores.

JA: *Al margen de en la traducción y crítica literaria, has hecho alguna pequeña incursión también en el mundo del teatro. ¿Podemos esperar nuevas creaciones en ese ámbito? ¿Cuál ha sido tu experiencia en él y en qué medida te ha enriquecido como autora e incluso como mujer?*

AL: Es uno de esos retos que te proponen y no sabes ni quieres renunciar a ellos. Yo jamás había participado en empresa teatral alguna (salvo a los siete u ocho años, cuando se me ocurrió "dirigir" por mi cuenta con unas amiguitas una representación de *La Cenicienta*). Se trataba de escribir un texto en el centenario del nacimiento de Ingmar Bergman para un ciclo que se llevaría a escena en Málaga. Un monólogo. Descargué veintiocho películas y documentales bergmanianos en Filmin y me empapé morbosamente del mundo del sueco en pleno agosto andaluz de 2018. Quería comprobar si Bergman seguía siendo tan perturbador como me lo había parecido hace tres décadas. Y sí, lo es. Hablé con él mediante una médium, una presunta actriz secundaria de su cine que se enfrentaba a la locura y a la muerte. *Media hora con Bergman*, en obvio homenaje a las *Cinco horas con Mario* de Delibes. Lo representó fieramente una estupenda actriz, Toñi Martín.

JA: *Para terminar, ¿qué nos deparan tus Gavieras? ¿Vamos a encontrar a esa nómada que siempre da un paso más allá como ya nos ha demostrado en sus entregas poéticas desde el 2015?*

AL: Serán las gavieras mismas las que deban decirlo...

RESEÑAS



Alejandra M. Aventín Fontana y David Conte (eds.): *El bosque de los símbolos. Corporeidad y analogía en la poesía hispánica contemporánea*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2018, 227 pp.

No cabe duda de la conveniencia de repensar la noción de símbolo, tanto en el ámbito de la literatura como en el de la comunicación usual, en unos tiempos como los actuales en los que se desarrolla con pujanza el decir claro (muchas veces simple), de significado pegado a la literalidad de los significantes. Como propios de especialistas reconocidos en el simbolismo y en la poesía hispano-americana contemporánea, los ensayos de este libro tienen una consistencia intelectual sobresaliente, tanto en el tratamiento teórico como en las propuestas críticas sobre poemas específicos. Aunque pudiera echarse en falta una definición (unívoca) de la noción de símbolo (tarea, quizá, imposible), esta ausencia se mitiga con consideraciones parciales que la mayor parte de autores hacen en algunos momentos de su exposición y, sobre todo, en algunos pasajes extensos y consistentes de los artículos de Casado y Conte.

Serge Salaün explica con claridad expositiva y nutrido detalle documental la evidencia de que el simbolismo entró en España por los ojos, mediante la pintura, y no por la música o la poesía. Las razones que aduce el especialista de la Université de la Sorbonne Nouvelle–Paris III estriban en la pobreza teórica del discurso sobre la modernidad que se constata en España, unida a la falta de formación y gusto musical de buena parte de los intelectuales y escritores españoles del momento. Puede ser discutible lo relativo al “instinto realista” que el autor invoca para explicar el apego español a la pintura en detrimento de la abstracción musical, pero no lo es el innegable aprecio de los artistas e intelectuales españoles por la pintura, que Salaün explica y detalla con abundancia de datos. Al hilo de esta línea argumentativa principal, el hispanista francés hace interesantes apreciaciones sobre asuntos como la posibilidad de cualquier objeto cotidiano para convertirse en símbolo en la pintura simbolista, el sistema de colores del teatro de Valle-Inclán vinculado a la estética simbolista y expresionista, las raíces anti-realistas de este arte o cómo, a partir de la memoria retiniana, algunos cuadros de Moreau, Munch o Gauguin (entre muchos otros) llegan a influir de forma poderosa en diferentes autores.

Autor del importante *Las luces del crepúsculo: el origen simbolista de la poesía española moderna*, Jorge Urrutia sostiene en su artículo la imposibilidad de teorizar a priori sobre la creación simbolista de los poemas porque esta no responde a planteamientos previos que constituyan ningún método. Mediante el análisis detallado de los siete primeros poemas de *Piedra y cielo* de Juan Ra-

món Jiménez, Urrutia pone de relieve cómo el poema simbolista va haciéndose a partir de decisiones que el poeta ha de tomar en el momento, influido por las necesidades que van surgiendo en su confección.

Rafael García Pérez vuelve sobre los fenómenos de creatividad léxica y sintagmática que Vicente Huidobro despliega en *Altazor*. Subraya, como precedente, el formidable intento de Mallarmé por dotar de sugerencia y pureza a las palabras en el poema (tomando el verso como unidad de la lengua poética) y recuerda cómo los movimientos poéticos de vanguardia asientan su quehacer creativo en la imagen, al punto de que muchos de sus poemas se conciben como una sucesión de estas, actividad que persigue una ruptura con la lógica habitual que rige el significado del discurso y, en esencia, renovar un lenguaje poético desvitalizado. Frente a quienes han interpretado *Altazor* como un experimento lúdico de desarticulación lingüística y sinsentido, García Pérez sostiene que lo que se produce en la obra del poeta chileno es una desarticulación morfológico-sintáctica que se añade a la semántica, en la línea del mecanismo creativo de la imagen; Huidobro aprovecha los mecanismos de creación que tiene la lengua no para meros juegos fonéticos y de destrucción semántica sino, bien al contrario, para ampliar las posibilidades semánticas de las palabras buscando producir sugerencias significativas inesperadas con la novedad de los componentes inauditos que el poeta pone en contacto.

Selena Millares despliega un muestrario amplio, detallado y variado de textos literarios y pinturas que incorporan la figura, inquietante y sugerente, del ángel que, sobrepasando el ámbito religioso, es visto como representación del espíritu y el anhelo de infinito que lo mueve (y que tan bien caracteriza al romanticismo y a sus herederos) que será adoptado por algunos autores como una imagen que los refleja en su tendencia ascensional y en sus caídas: Ícaro y Faetonte. En su atractivo recorrido, son traídos a colación, con diferentes perfiles, Milton (el ángel caído), Klee (*Angelus Novus*), Chagall (*La caída del ángel*), Rilke (el ángel terrible, el que lucha con Jacob, el ángel de la muerte), Apollinaire, Borges, Vallejo, Huidobro, Alberti (*Sobre los ángeles*), Cernuda, Lorca (el "ángel" o "duende" en la creación artística), Gerardo Diego, Oliverio Girondo (y su anhelo de una mujer que sepa volar), Olga Orozco, Alexandra Pizarnik, Blas de Otero (Ángel fieramente humano) y Valente. En la derivación hacia el ángel caído podría agregarse, creo, la referencia al vampiro, uno de los arquetipos más poderosos –según Jung– para materializar y visibilizar la parte oscura del inconsciente colectivo que ha pervivido, como el ángel y quizá con más fuerza, desde el romanticismo hasta la actualidad, con codificaciones tan atractivas como la novela de Bram Stoker y sus múltiples adaptaciones al cine que lo han asentado en el imaginario del público. La sexualización innegable de estas figuras encuentra una correspondencia interesante en la turbadora ambigüedad andrógina de los ángeles.

El importante fenómeno del exilio es abordado por Benito del Pliego a partir de la interesante figura y obra de Eduardo Milán, quien evita los componentes sentimentales del exiliado para subrayar su condición de nómada que conlleva desarraigo, discontinuidad y una constante puesta en cuestión de los

valores asentados. El nomadismo afecta a la lengua y a sus realizaciones: de la lengua del exilio se pasa al exilio de la lengua, y la desterritorialización se resuelve (pero solo de forma pasajera), en el espacio que crea cada poema. Este movimiento incesante no supone huida de la realidad sino la posibilidad fecunda de conocer, abarcar e incidir sobre un amplio número de realidades, visión alejada de la uniformidad que pretende el poder y con la que enmascara sus propósitos. Señala Benito del Pliego algunos símbolos importantes en la obra de Milán como "tajo", "pájaro", "roca", "pez", "caballo", "Grial"..., también sujetos a constante resignificación y subraya la resistencia del autor al uso irreflexivo de la metáfora.

Muy vinculada con la experiencia de Milán está la de José Kozer, cuya figura trata Andrés Fisher, al hilo de la eclosión de lo neobarroco en la poesía y el arte iberoamericanos, cuyas raíces habría que buscar en la hibridación y el mestizaje que se observan desde la propia creación de esta cultura. Se trata, en el caso de Kozer, de una poesía abigarrada que labora con materiales muy diversos, que opera sobre todo con la metonimia (en detrimento de la metáfora) y que busca dotar de autonomía a la lengua poética respecto al habla usual y al poema en relación con la referencia (por lo demás, improbable). La poesía de Kozer dispone las palabras en los poemas (Mallarmé, una vez más, en la referencia) atentando contra los sentidos prefijados y precisos, esquivo la filiación definida y estable respecto a cualquier tradición y promueve la lectura quebrada, inesperada.

Tres ensayos de este libro toman como objeto de reflexión el cuerpo como espacio donde se juega el papel del símbolo. Víctor Mora Gaspar se ocupa del cuerpo en la poesía de Jaime Gil de Biedma notándolo como símbolo vinculado al paso del tiempo y la memoria, al deseo erótico y a la ideología que lo niega en la España franquista (máxime cuando se trata de un deseo homosexual, como es su caso), como niega también la existencia de otros cuerpos, los de los "desenterrados vivos", los marginados hundidos en la miseria más estremecedora.

Por su parte, José Manuel Querol Sanz trata del cuerpo como frontera que contribuye a constituir tanto la identidad individual como la social; una frontera permeable (Emilio Prados, "El cuerpo en el alba"), en cuyo entorno surgen espacios habitables como el del cuerpo de la amada para Miguel Hernández en "Todo era azul". Viniéndose a la poesía española de las últimas décadas, Querol señala el tratamiento de la utopía social asentada en la reflexión personal y en la vinculación con la naturaleza de poetas como Alberto Cubero, Juan Carlos Mestre, Chantal Maillard, Jorge Riechmann, Enrique Falcón, Antonio Méndez Rubio y Luis Luna.

Annegret Thiem estudia el cuerpo como símbolo del dolor en la poesía de Ada Salas. Un cuerpo que es entendido como espacio de tránsito de informaciones entre el interior y el exterior pero del que se declara su radical intransitividad. En el breve "recorrido corporal" por algunos poemas de Ada Salas, Thiem señala cómo, aconteciendo la realidad verdadera en el interior, el cuerpo es un símbolo de dolor inexpresable porque no consigue conectar con el exterior; el poema, entonces, es ese cuerpo y la manifestación de ese dolor (Querol había

escrito unas páginas antes que había que “entender el lenguaje como cuerpo y el cuerpo como lenguaje”); el cuerpo, además, pasa de objeto observado a sujeto que observa los objetos externos y también el vaciamiento del sujeto del que el propio cuerpo destrozado queda como símbolo.

Alejandra M. Aventín Fontana trata de las manifestaciones de lo simbólico en la poesía de Cecilia Quílez. Entendiendo el cuerpo, a la manera de Sherry Ortner, como una de las fronteras entre naturaleza y cultura, y remitiendo a Julia Kristeva, Elaine Showalter e Iris M. Zavala para sustentar aspectos de su enfoque, Aventín destaca la toma de poder del cuerpo propio por parte de escritoras del final del franquismo y de la Transición, destacando el caso de Ana Rossetti y *Los devaneos de Erato* (1980) y el poemario precursor de Carmen Conde *Mujer sin Edén* (1947). Centrada en Cecilia Quílez, la ensayista va poniendo de manifiesto cómo la poeta subvierte la malla simbólica tejida por el patriarcado (presente y actuante ya en los cuentos infantiles), rechaza la carga de la culpa universal impuesta a Eva y sus sucesoras, configura un yo poético femenino rico y complejo alejado del propio de la lírica tradicional (aunque no sin vencer las resistencias del destino prefijado y el temor de la nueva situación) y revive la dimensión mítica de la maternidad y de la resurrección.

El ensayo de Miguel Casado es el de mayor aliento teórico de cuantos componen este libro porque encara la complejidad del símbolo y reflexiona sobre ella, al hilo de propuestas como las de Ricoeur, Cassirer o Barthes. Parte Casado del convencimiento de la falta radical de realidad que afecta a nuestras vidas (en lo que coincide con parte del discurso postmoderno francés) y se plantea considerar cuál es el papel que juega el símbolo en el vaciamiento de realidad de la palabra poética contemporánea y cuáles son las estrategias de resistencia contra este fenómeno. En el ámbito del simbolismo remite Casado este proceso a Poe y Mallarmé, en cuyas concepciones poéticas destaca el papel primordial de la analogía en el intento de expresar algo de especial dificultad, y la creación de un mundo autónomo en el poema que, en consecuencia, posterga la realidad y la soslaya. La primera resistencia a este vaciamiento de realidad la encuentra Casado en Rimbaud, en cuya poesía prima la continuidad sobre la separación jerárquica de planos y el decir poético estriba en la literalidad que, no obstante, se abre a la pluralidad de sentidos. Tras esta consideración histórica, Casado se aplica a señalar los procedimientos de recuperación de la realidad en poemas de Víctor Díez, Eli Tolaretxipi, Marcos Canteli y Olga Muñoz Carrasco, en los que hace ver que todos los planos de la vida son reales. Tras ello, Casado precisa algunos casos en los que lo real ingresa para ocupar el espacio vaciado por lo virtual y otros en los que destaca el concurso de lo biológico. En esta línea, tras una sugestiva reflexión sobre “el simbolismo con un solo miembro” defendido por Gamoneda para su poesía, Casado se plantea la posibilidad extrema de abrir el poema a la presencia directa de la materia, la posibilidad de que, desplazando a la analogía, el poema se alzara como un momento existencial único.

El libro se cierra con el artículo de David Conte “La mirada literal: sobre la extinción del símbolo en la poesía española actual”, en la que, tras exponer algunos aspectos relevantes sobre el símbolo (al lado de Baudelaire, Pierce y

Gadamer), pone de relieve el agotamiento del procedimiento simbólico para interpretar el mundo. Después de la experiencia romántica, donde el símbolo es esencial en la indagación sobre lo oculto primordial, esta condición se desvanece en favor de la lectura literal (aunque Conte señala cómo sigue activo en algunos detractores de los procedimientos simbólicos, como García Montero). La “muerte del pensamiento analógico” es señalada en poemas de Mercedes Roffé, en los que se indica también el peso de lo particular (aunque Conte no evita poner de manifiesto la opción contraria en un poema de Yaiza Martínez, “La verdad del alma es metafórica”). Apunta el autor al fracaso del ideal para explicar la pérdida de confianza en la red simbólica que explicaría el mundo y al auge contrario de la ideología liberal que aboga por la expresión y comprensión literal de las cosas donde el símbolo o desaparece o permanece desvitalizado. Coincidiendo con otros ensayistas del libro, Conte analiza y comenta la emergencia del cuerpo en la poesía de las últimas décadas y cómo la palabra poética (incluido el símbolo cuando lo nombra) convoca su realidad en el poema, como sucedería, por ejemplo, en “Esto es mi cuerpo” de González Iglesias. La ironía y la negación son los recursos de numerosas escritoras que –como ya se vio en el caso de Aventín– atentan contra los imaginarios simbólicos patriarcales, como sucede en “Ecce fémina” de Tina Suárez Rojas. En otro sentido, poetas como Chantal Maillard u Olvido García Valdés optan por captar la singularidad del momento en poemarios como *Matar a Platón y caza menor*.

MIGUEL ÁNGEL MURO
Universidad de La Rioja
miguel-angel.muro@unirioja.es

Luis Bagué Quílez: *La poesía española desde el siglo xxi. Una genealogía estética*. Madrid, Visor, 2018, 253 pp.

Autor de algunas de las más destacadas monografías sobre poesía española contemporánea y poeta imprescindible en el panorama literario español de los últimos años, Luis Bagué Quílez vuelve al territorio de la crítica con el libro *La poesía española desde el siglo xxi. Una genealogía estética* (Madrid, Visor, 2018), en el que recoge textos que obedecen a una razón genealógica: dar cuenta de la huella que algunos de los más importantes autores del siglo pasado han dejado en la poesía reciente. Aunque el libro recoge diferentes estudios escritos a lo largo de los años, presenta unidad orgánica por la cosmovisión que se ofrece en sus páginas. Ahora los trabajos se presentan en un conjunto que adquiere además una perspectiva histórica, como apunta el título del libro: *desde el siglo xxi* el crítico nos ayuda a arrojar luz sobre la poesía contemporánea gracias a un doble foco, por un lado leyendo a contraluz la poesía actual a través del filtro de las principales corrientes del siglo xx y, por otro, poniendo de manifiesto la pervivencia de los grandes maestros del siglo pasado en las poéticas actuales.

El camino comienza con dos de las grandes presencias tutelares de prestigio ininterrumpido en el devenir de la lírica contemporánea, con modulación en los tonos según la estética de la época en que se recuperan. En los capítulos “‘Vino primero frívola’: la recepción de Juan Ramón Jiménez en algunos poetas recientes” (13-30) y “Una derrota compartida: huellas de Antonio Machado en la lírica contemporánea” (31-42), se analiza el legado respectivamente de Juan Ramón Jiménez y de Antonio Machado, que influye en las vertientes que caracterizaron el siglo pasado alternándose en su oposición hasta llegar a una síntesis que rechaza las dicotomías. Entre las dos tendencias de la primera mitad del siglo xx, por lo menos, que remiten a la atávica dualidad de los que se inclinan por la finalidad estética y de los que apuestan por una escritura comprometida, a partir de los años ochenta la recepción de los dos grandes poetas los saca “de las casillas antagónicas en las que los había situado el sesentayochismo” (10) para poner de relieve paralelos relativos a su continuidad entre lo público y lo privado, como ocurre con ecos juanramonianos en algunos versos de Javier Egea –que ponen de manifiesto el compromiso fundado en una vuelta a la intimidad y a la historia–, por ejemplo, o como se puede apreciar en los versos de Luis García Montero que transforman la “palabra en el tiempo” machadiana en “palabras en el tiempo” que reúnen experiencia colectiva y vida cotidiana.

La sensibilidad literaria de Juan Ramón Jiménez sigue vigente también en el siguiente capítulo, “Emblemas de la modernidad en la primera poesía de Car-

men Conde (1929-1939)" (43-58), dedicado a los aspectos de la modernidad en la mecánica terrestre de los primeros poemarios de la autora de Cartagena, que se debaten entre los vínculos afectivos, impresionistas y panteístas que la arraigan a su tierra natal y los espejismos del progreso mecánico que, por otra parte, sorprendieron a sus contemporáneos. Entre estos, el estudioso sigue su recorrido consagrando el texto posterior a Miguel Hernández y a su compromiso "airado", centrándose en el riesgo de "sustituir la experiencia de otros" (59) que se esconde en la escritura comprometida. En este capítulo, "En las manos del pueblo: el compromiso 'airado' de Miguel Hernández" (59-78), el crítico logra arrojar luz sobre la gestación de *Viento del pueblo* por medio de la fuente clarificadora del compromiso contemporáneo, que de la lección de autores como Hernández aprende a "elaborar un yo 'a la altura de las circunstancias' tan personal como transferible" (60), más allá de la gramática de urgencia debida a la contingencia histórica sufrida por el poeta de Orihuela.

Los capítulos siguientes atienden a la configuración de algunos aspectos característicos de buena parte de la nómina del cincuenta: desde la conciencia de clase de la alta burguesía catalana, una de las identidades que configuran la épica subjetiva de Jaime Gil de Biedma, luego reivindicada por las complicidades intertextuales de la musa experiencial de los ochenta y los noventa, se pasa al "áspero mundo" de Ángel González y a su influencia en la poesía reciente (incluso la del mismo Bagué Quílez). El crítico no deja de evidenciar las tramas melódicas tejidas por el autor de *Tratado de urbanismo*, y esta búsqueda de significado a través del tono profundo del verso deja paso a la rítmica del poeta que encontramos a continuación y a su "alma de blues" (127), la de Antonio Gamoneda. Entre todos sus poemarios, en opinión del estudioso es precisamente a su *Blues castellano* al que se debe buena parte de la huella dejada por el poeta ovetense en la lírica más reciente, a pesar del silencio en que Gamoneda también encontró una nueva manera de decir.

Aníbal Núñez y Víctor Botas, "dos autores que perdieron el tren 'novísimo'" (11), protagonizan los capítulos siguientes. En el estudio sobre Núñez, "De la tierra al aire: ruinas de la naturaleza en Aníbal Núñez" (145-170), a través del tópico del *locus amoenus* y de su reelaboración en clave negativa y también de la desautomatización del lenguaje publicitario –recursos muy fecundos que Bagué ha aplicado además al estudio de poéticas de otros autores–, se nos muestra una *Naturaleza no recuperable* (1976) que prefigura muchos de los tópicos basados en la naturaleza que siguen vigentes en la poesía española de las últimas décadas, como ocurre en "el bosque ascético de Jorge Riechmann, la viña horaciana y el huerto cibernético de Juan Antonio González Iglesias, o los *road poems* de Alberto Santamaría" (168). En el texto centrado en Víctor Botas, ("Pero... ¿hubo alguna vez un clasicismo posmoderno? De Víctor Botas a la poesía actual") (171-190), Bagué Quílez sitúa el foco sobre el clasicismo y la controvertida alineación en las filas de la posmodernidad del poeta ovetense, el "último romano" que, con su inversión paródica de la mitología y de la historia, "podría adscribirse a un clasicismo posmoderno que enciende una vela a Horacio y otra a Woody Allen" (172). El hilo de Ariadna que Botas teje a partir de su *Historia antigua* (1987) nos

lleva, de la mano del crítico, a poemarios más recientes que asimismo conciben el arte y los mitos como puentes entre épocas, como *Atenas* (2013) de Juan Vicente Piqueras o *La siesta de Epicuro* (2008) de Aurora Luque.

La invocación de las musas, alejadas ya del rigor de la mitología clásica, continúa en los dos capítulos siguientes, “La otra sentimentalidad: ¿un ‘hermoso simulacro’?” (191-200) e “Identidades improbables en la poesía de Felipe Benítez Reyes” (201-216). Con *La otra sentimentalidad* la musa se viste con vaqueros e inspira a los poetas que en 1983 firman el que podría considerarse como “el último manifiesto de la poesía española” (191) y cuyos versos se mueven entre vocación ficcional e indicios autobiográficos. La definición de la identidad poética –o de su atomización– sigue con el texto dedicado a Felipe Benítez Reyes, quien “cultiva una poética del escaparate donde los objetos, las realidades y las emociones se exponen al escrutinio de un destinatario convertido en *voyeur*” (203). Condensa Bagué Quílez en la imagen del escaparate la visión exacta de estas poéticas: este marco de cristal es una puesta en escena, una seducción consumista y también el reflejo de una identidad quizás distorsionada de las conciencias poéticas portátiles e intercambiables de finales de los noventa.

Los dos últimos textos, “La poesía española bajo el efecto 2000 (dos o tres cosas que sé de ella)” (217-228) y “Un compromiso ‘deshabitado’: representaciones de lo social en los poetas del siglo xxi” (229-253), dejan de lado los retratos individuales, los nombres propios y las subjetividades apócrifas del siglo y de los capítulos anteriores para abrir paso a una fotografía de grupo en la que, con constante lucidez, Luis Bagué Quílez nos presenta el hiperónimo de la generación 2000, sus afinidades electivas y el álbum de fotos de las antologías del tercer milenio. Después de la dispersión del paradigma experiencial, retomando las palabras del mismo Bagué Quílez y de Alberto Santamaría en *Malos tiempos para la épica. Última poesía española 2001-2012* (2013), el recorrido a través de la poesía española contemporánea nos ha conducido al territorio actual, que se encuentra a medio camino entre las fronteras levantadas por la crítica de los ochenta y el lugar sin límites que se dibuja en el horizonte del siglo xxi; su constante movimiento solo se puede atrapar a través de una mirada laberíntica.

En definitiva, *La poesía española desde el siglo xxi* nos proporciona un mapa muy útil para movernos en las fronteras, siempre cambiantes, de la actualidad poética. El investigador que se acerque a este libro descubrirá en él las piezas necesarias con las que reconstruir más de cien años de ecos en verso, hasta llegar a los territorios poéticos y a sus subjetividades *deshabitadas* de hoy en día. Esta es la labor del crítico: desplegar un mapa a la vez que sigue dibujándolo y proporcionarle al lector una brújula y una linterna para que pueda habitar el territorio poético apreciando toda la riqueza de sus matices. Una cartografía poética, la de Luis Bagué Quílez, siempre imprescindible.

GIULIANA CALABRESE
Universidad de Bérnago
giuliana.calabrese@gmail.com

Jaume Peris Blanes (ed.): *Cultura e imaginación política*. México/París, RILMA2/ADEHL, 2018, 185 pp.

Uno de los debates contemporáneos más fecundos ha sido el promovido a propósito de la imaginación, entendida esta como el pensamiento en torno a la definición y percepción de lo que es posible e imposible. En las últimas décadas, la reflexión sobre los límites de la realidad ha venido acuciada por los efectos devastadores del capitalismo en nuestras sociedades. La precarización de la existencia ha movilizado a los sujetos y llenado las asambleas y las calles con proclamas en defensa de la dignidad. También, desde algunos sectores académicos, se han abierto espacios de disenso y producido una densa bibliografía que ha nutrido y fundamentado la discusión pública. *Cultura e imaginación política* es una de sus contribuciones más recientes.

En este libro, editado por Jaume Peris Blanes, profesor e investigador de la Universitat de València, nos encontramos con una serie de artículos de diferentes autores que exploran, desde diversos cauces analíticos, el terreno de la imaginación. A diferencia de otros trabajos, orientados casi exclusivamente a la investigación sociológica y política, la principal particularidad de este radica en que incorpora una tercera dimensión: la de la cultura y su capacidad de intervenir en nuestra forma de experimentar el mundo. Especialmente, los ensayos de esta obra tratan de visibilizar aquellas prácticas culturales que escapan a las lógicas de poder hegemónicas para desnaturalizar el constructo neoliberal e imaginar realidades alternativas. Ese es el hilo que enhebra las diferentes propuestas de este libro y que, en palabras del editor, zurce “la preocupación, tanto ciudadana como académica, por el modo en que las formas contemporáneas de la imaginación influyen y determinan no solo las formas y prácticas culturales sino, sobre todo, nuestras formas de vida” (3).

En un loable esfuerzo por clarificar una problemática tan amplia y compleja, observamos que la obra comienza con una serie de planteamientos más generales que funcionan como trasfondo teórico del resto de textos que la conforman. El primero de ellos es el de Peris Blanes, que centra su interés en las disputas colectivas sobre lo imaginable en el campo cultural. El autor advierte que las producciones culturales más visibles de las últimas dos décadas han contribuido a secuestrar y bloquear la imaginación política del presente dificultando la articulación de alternativas al modelo de sociedad que propone el neoliberalismo. No obstante, destaca la existencia de otros discursos y prácticas culturales que han vehiculado una ideología política disidente y creado espacios deliberativos. Es el caso de la novela antagonista, etiqueta a la que se adscribe

un corpus de textos heterogéneos, escritos por autores de diferente signo ideológico, pero que comparten dos aspectos básicos. Por un lado, su crítica a la lógica capitalista, tal como reflejan las novelas *El año que tampoco hicimos la revolución* (Colectivo Todoazén, 2005), *Inmediatamente después* (E. Fernández, 2008) o *La trabajadora* (E. Navarro, 2014). Por otro, la pugna por la verosimilitud social a partir de la narrativización de otras subjetividades y de relatos triunfantes del cambio, como son los que forman parte del proyecto literario de B. Gopegui (*El padre de Blancanieves*, 2007, entre otras).

De forma complementaria, Miguel Ángel Martínez piensa también sobre la imaginación pero en su interacción con la esfera política. Así, delinea una genealogía de las distintas teorías políticas del siglo xx que han abordado la evolución histórica de las formas de poder y se detiene en el examen del devenir contemporáneo de la biopolítica. A partir de la conceptualización de la biopolítica y de la descripción de su funcionamiento, el autor analiza sus dos declinaciones principales, la tanatopolítica (Agamben, Mbembe) y la biopolítica (Foucault, Negri, Berardi), y plantea la existencia de una articulación compleja entre ambas. Dicha interrelación podría explicarse a partir del concepto de *immunitas* de R. Esposito. La deriva inmunológica de la biopolítica, en consonancia con los valores del neoliberalismo, ha orientado sus prácticas a la diferenciación y protección de unos individuos frente a otros. Ello ha conducido, cada vez con mayor frecuencia, a una situación de exceso de inmunización en la que los cuerpos reaccionan contra sí mismos. Martínez propone observar aquellos procesos en los que se produce ese quiebre para transformar las dinámicas inmunitarias de manera que, en lugar de llegar a ese estado de implosión, los cuerpos se abran al contagio con los otros cuerpos, de manera que la *imaginación política de lo viviente* (D. Link) torne en "imaginación política de lo común" (42).

Tomando como punto de referencia este esbozo teórico sobre la relación entre cultura, política e imaginación, el resto de textos reunidos se orienta hacia el análisis de lenguajes culturales específicos, con especial atención al literario. El primero de ellos dialoga con el lamento ante la pérdida y el desanclaje de la clase media, representados en buena parte de las conocidas como "novelas de la crisis". En su ensayo, David Becerra Mayor analiza algunas de ellas. Con particular énfasis, muchas de estas obras señalan los efectos del capitalismo en la precarización de la vida y del trabajo tras la crisis económica de 2008; efectos que se traducen en enfermedades psíquicas, como el cuadro depresivo que sufre el protagonista de *Democracia* (P. Gutiérrez, 2012) tras su despido, y en desajustes emocionales, como los que atraviesan las historias de amor en *La edad media* (L. Cano, 2016). Otras novelas acusan la estrategia del relato dominante consistente en la desfocalización del carácter sistémico de la recesión económica y la responsabilización de sus efectos a los individuos que la padecen. Así sucede en *El instante de peligro* (M. A. Hernández, 2015), en que se denuncia la vulneración del sistema universitario español y del cuerpo docente tras la aplicación del Plan Bolonia. Un último grupo de relatos es aquel que convierte la nostalgia del desclasamiento en diversas formas de imaginación y acción política: ya sea a partir de la construcción de un discurso sobre la noción de pueblo, como propone *El viaje a pie de Johann Sebastian* (C. Pardo, 2014); la recuperación artística de la ciu-

dad en *Democracia*; el *haktivismo* en *Acceso no autorizado* (B. Gopegui, 2011); o el despunte de una violencia espontánea surgida de la experiencia del desahucio en *A la puta calle* (C. Fallarás, 2013).

En relación a otra clase social, la clase obrera, Ángela Martínez Fernández propone una lectura inversa de la misma a la creada y difundida por los relatos dominantes que han tratado de disolver o anular su existencia y potencia política. A través de mecanismos de invisibilización, que acusan su aparente obsolescencia, y de estigmatización, que ofrecen una imagen estereotipada, se han producido una serie de narrativas que han propiciado la incapacidad para pensar y articular una identidad colectiva obrera; incapacidad alimentada, a su vez, por el miedo de caer en una situación de posible desamparo estatal y el deseo de acceder a la clase media como garante del bienestar social. Frente a ello, la autora destaca la urgencia de una “disputa terminológica, identitaria y sistémica que abra los límites de nuestra imaginación política” (71) y se detiene en el análisis de una de las tomas de palabra realizadas por los obreros en la sociedad española actual. Se trata del libro *Somos Coca-Cola en lucha* (2016), un conjunto de testimonios escritos a raíz de la activación de un E.R.E que afectó en 2014 a 1250 trabajadores de cuatro fábricas de Coca-Cola. Martínez Fernández argumenta que el valor de esta obra radica en que posibilita que la voz de los obreros penetre en la dimensión pública, generando otras representaciones sobre la identidad, el trabajo y la lucha obrera, al tiempo que desmonta los presupuestos culturales hegemónicos mediante la desautomatización de la función autorial y la colectivización tanto de la enunciación de los testimonios como de la construcción y edición del texto.

Virando el rumbo hacia otros senderos literarios, Raúl Molina Gil esboza un panorama del campo poético español a partir de los 80. En dicho momento, observa la emergencia de dos tendencias enfrentadas que definirán la poesía española hasta la actualidad. Mientras que advierte la centralización de las propuestas más conservadoras de la Poesía de la Experiencia –L. García Montero y el Grupo de Granada–, por otro lado, destaca el papel de autores como J. Reichmann y su Poesía Practicable, que abrieron un espacio rupturista para voces críticas con el *establishment*. Ya en los 90, señala que los debates poéticos gravitaron en torno a la visibilización u ocultación de los efectos del neoliberalismo y contraponen versos de autores que reafirman el modelo de sociedad burguesa en defensa de la clase media –ej.: B. Prado– con otros que defienden la liberación de la imaginación política desde una Poesía de la Conciencia Crítica –ej.: M. Escalera o el colectivo Alicia Bajo Cero–. Llegados los 2000, encuentra que esa rivalidad se ha distendido y acusa la falta de consolidación y fundamentación teórica de los jóvenes poetas como motivo posible de la disparidad de propuestas. Concluye que, de momento, se han ido definiendo a través de movimientos generacionales –sirva de ejemplo la antología *Tenían 20 años y estaban locos* (L. Miguel, 2011)–, pero también han llevado a cabo prácticas que han participado en acciones colectivas y políticas tomando espacios públicos e institucionales, como fueron los recitales del grupo *Poetiks* en Valencia que acompañaron a las reivindicaciones del 15M.

También en el ámbito de la poesía, Núria Girona Fibla reflexiona sobre la relación entre escritura y comunidad a partir del análisis de la poética de Ch. Maillard. Aunque fundada en la experiencia del dolor y del duelo, su poesía no persigue la habitual identificación entre poesía y biografía ni la exaltación poética de la vivencia íntima, sino que en ella la escritora se extraña, se despoja de los atributos privativos de la identidad y se rencuentra en la esfera de una subjetividad cualquiera, entre nadie y todos. Este ejercicio de desplazamiento hacia la impersonalidad, que se consigue mediante la tensión de un lenguaje mínimo, llega a su máxima expresión en *Hilos* (2007). La autora destaca en esta obra la expresión de una poética cualquiera; una poética que enuncia el deslizamiento de un yo aquejado por el malestar de un vacío compartido hacia un nosotros que, más allá de las diferencias individuales, es “figura de vida para pensar cómo vivir juntos” (128).

Otro sentido de pertenencia es el que alentaron las letras del rock independiente español de los 90 para una generación de “gente abollada”. Esta es la tesis del capítulo que Jesús Peris Llorca dedica al análisis de las letras del grupo Surfin Bichos, escritas por F. Alfaro. En ellas, el autor constata la presencia de una serie de motivos y estrategias retóricas que sirvieron para elaborar un discurso disidente a la Cultura oficial de la Transición. El cosmopolitismo y las intertextualidades (“El astronauta bucea en ti”, 1994); la blasfemia sobre los referentes bíblicos (“Malaventuranzas”, 1989); la esquizofrenia (“King blood”, 1991); la pulsión de muerte (“El diablo adolescente”, 1994); la experiencia doliente (“Un perro feliz”, 1989) y sanadora del amor (“Aráñame con cariño”, 1989); las drogas (“De sol a sol”, 1994) o la soledad compartida por el indie maldito y sus cómplices marginales (“Vive el peligro”, 1989) fueron algunos de los aspectos que contribuyeron a crear una nueva mitología perversa con la que se identificaron los jóvenes de la clase media de los 90, quizá porque, como aventura Peris Llorca, a través de ellos se expresa un incipiente y confuso “malestar sin objeto” que va destapando “las alcantarillas de la modernización” (140).

Intencionadamente sórdidos son, asimismo, los relatos que produce el cine apocalíptico actual. Sobre sus convenciones e ideología reflexiona Luis Pérez Ochando. El autor subraya que las narrativas de ciencia ficción recientes tienden a mostrar futuribles que son incapaces de imaginar realidades alternativas y, por ende, se limitan a reproducir las lógicas del presente. Una de las premisas básicas de estos films es que el ser humano es violento por naturaleza y, por ello, dirigen el foco de atención hacia la lucha individual por la supervivencia, siempre amenazada por una alteridad. Sin embargo, en algunos casos se esbozan gestos de resistencia a la supuesta inevitabilidad del *bellum omnium contra omnes*. Pérez Ochando los revela en su análisis de *The purge* (James DeMonaco, 2013) y sus secuelas *Anarcy* (2014) y *Election Year* (2016). En ellas, nos encontramos con que no todos los personajes quieren participar de la anarquía *hobbesiana* y también con que, paradójicamente, el héroe se identifica con un grupo terrorista que se solidariza con los subalternos que el Estado trata de hacer desaparecer. Aunque estas películas no logran resolver el conflicto, dado que solo invierten los roles de cazadores y presas sin alterar el régimen cinagético, resultan interesantes en cuanto trazan tanto “los límites de nuestra imaginación colectiva” como “una

tendencia hacia el progreso –el rechazo democrático de la violencia– aún por realizar” (155).

Esa voluntad de impugnar el *ordo naturalis* de existencia que dictamina el programa neoliberal también aparece en algunas prácticas coreográficas de los últimos años. En torno a esta idea gravita la lectura que Miguel Ángel Martínez hace de la danza contemporánea. El autor sostiene que la precarización vital derivada del proyecto modernizador se ha consolidado merced a la creación de subjetividades y cuerpos mecanizados cuya actividad constante es un requisito para la propia existencia, y ello ha conducido a una situación de agotamiento tanto de los cuerpos como de sus tecnologías de control –entre ellas, la propia danza clásica–. Frente a este movimiento disciplinado, Martínez reivindica el proyecto *Danzad, malditos, danzad* del colectivo Gloria&Robert. Esta propuesta, basada en la película homónima de S. Pollack (1969), escenifica una pedagogía crítica en la que, a través del baile y de la proyección de datos, se informa e invita a reflexionar a los participantes y espectadores acerca del agotamiento que producen las formas de vida contemporáneas.

De forma paralela y con mayor incidencia, un movimiento globalizado que también está agotando los cuerpos es el de la “dieta occidental”. El capítulo de Mariví Martín Espinós incide en algunos de los aspectos más problemáticos de nuestra alimentación, que pueden resumirse del siguiente modo: comemos mal, con prisa y solos. En relación a ellos, explica, por ejemplo, que nuestro elevado consumo de alimentos procesados ha derivado en el incremento de enfermedades como la obesidad y la diabetes, especialmente en los sectores más pobres cuyos limitados recursos les permiten acceder solo a estos productos más económicos. También resalta la paradójica relación entre el ingente desperdicio de alimentos sanos y comestibles de la industria occidental y la situación de hambruna extrema que se vive en otras regiones del planeta, así como la privatización y banalización de la experiencia culinaria, que ha dejado de ser un ritual social, una forma de estar juntos, a constituir un acto individual que sigue una lógica eficientista.

El texto de Martín Espinós concluye con unas palabras que bien pueden servir de colofón al conjunto de la obra, puesto que en ellas se cifra la esperanza que motiva su escritura: “Si no queremos comer así, vamos a tener que aprender, indisciplinarnos, exponernos y ponernos en situación, afectarnos en lo íntimo, reapropiarnos de los símbolos y del cuerpo, volver a cocinar” (183). Desde la investigación académica y la responsabilidad cívica, *Cultura e imaginación política* es un ensayo que nos impele a asumir una crítica constructiva de nuestro tiempo, del modo en que el neoliberalismo interviene y controla nuestra percepción y experiencia de la realidad a través de la cultura, y traza una hoja de ruta posible hacia otras posibles experiencias estéticas catalizadoras de una ideología disidente: aquella que contribuye a liberar la imaginación política y a empoderar a los sujetos para readueñarse de su devenir común.

ENRIQUE ANDRADE-MARTÍNEZ
Universitat de València
enrique.andrade@uv.es

Laura Scarano: *A favor del sentido: poesía y discurso crítico*. Granada, Valparaíso, 2019, 416 pp.

Con su tesis doctoral de 1991, titulada *La voz social. Figuraciones de una enunciación en crisis*. (Celaya, Otero, Hierro), Laura Scarano da inicio a una investigación sobre el concepto de compromiso que dilatará a lo largo de diversas publicaciones: trabajos sobre el canon de la poesía social, libros sobre Blas de Otero, José Hierro y Gabriel Celaya, además de estudios diversos sobre Gloria Fuertes, Jorge Riechman o Luis García Montero, entre muchos otros. No se detiene en el análisis de los autores sociales; se imbuje en la propia concepción de lo *social*, de lo *comprometido* y de lo *crítico*, que vienen a ser una misma cosa si, como Scarano, despojamos estos conceptos de lo que tienen de herméticos, y comenzamos a comprenderlos de una manera más abarcadora.

Hablar de *A favor del sentido: poesía y discurso crítico* es hablar, y esto ocurre a menudo con los trabajos de Scarano, de su obra teórica al completo, puesto que su último libro viene a presentar, si no una síntesis de las inquietudes de la autora, sí un desarrollo de sus concepciones críticas, y, en especial, de su *modus operandi*, que tanta falta hace en la teoría literaria de los últimos años: la interpretación de autores y críticos de forma libre, emancipada de todo dogma o idea para hacerlas suyas, y contribuir con el estudio a la lectura, y viceversa. Si de verdad estamos ante una síntesis de su ejercicio, entonces se trata de un final inacabado, puesto que en ningún momento se nos cierra puerta alguna; al contrario, Scarano intuye caminos que merecería la pena desarrollar. En ellos impone el peso de su obra: la modulación entre poeta y sociedad, entre *ethos* autoral y discurso cultural; esto es, un discurso crítico resuelto en forma estética.

El mismo título del libro se justifica en la introducción. Scarano busca una poesía que no solo comunique, sino que busque “una senda de conocimiento e interpelación” (12), que construya *sentido* y que valga la pena escribir y leer. Esto la retrotrae al concepto juanramoniano de *política poética*, en que el arte es entendido como útil transformador del pueblo. Esto constituye –y de ahí el subtítulo– un discurso “que se quiere crítico” y que va “más allá de los territorios tradicionales de lo literario” (12). *Poesía y discurso crítico* significa poesía es discurso crítico, al menos en tanto que se cumple esta inmersión del poeta en el mundo, de donde este sustrae sus cavilaciones y forma sus juicios. Esto sitúa la poesía en el nivel de otros discursos de naturaleza social, con los que se relaciona y diverge, colabora y utiliza, siempre con aspiración estética.

Hasta aquí la síntesis de las concepciones de la autora. Como intuíamos ya, la resolución invita a continuar con esta nueva problemática: entender el

discurso lírico en esta clave nos obliga a olvidar toda una tradición que ahora ya a todas luces nos parecerá formalista en exceso. El denominador común de la poesía es, para Scarano, su concepción crítica.

El libro se organiza en dos partes. "Testimonio en resistencia" ofrece la vía de la autora, que está decidida a redefinir el concepto de compromiso, fuera de todo reduccionismo. "Árboles en el bosque urbano" es una muestra de la utilidad de los conceptos teóricos desarrollados en la primera parte, y la compone un estudio de siete poetas "representantes de las distintas formas de discurso crítico" (17). Los cinco capítulos que constituyen la primera parte construyen la base conceptual de la relación entre poesía y compromiso: realiza un repaso histórico y geográfico de la concepción, del desarrollo y del estado actual del concepto, con cuidado de no dejar en el tintero cuestiones tan actuales como importantes para su propósito. Los títulos y encabezamientos de cada capítulo son por sí mismos suficientes para dar cuenta de esta labor abarcadora de la autora.

Bajo el título genérico "La poesía que dice y hace. *Un acto de sentido*", el primer capítulo se ocupa de recorrer la historia del concepto de compromiso. Scarano arranca desde la figura del "intelectual" para estudiar el desarrollo del "genoma comprometido" (33) en la poesía de posguerra y en el fin del siglo xx. "El compromiso poético como útil ideológico" es el título del segundo capítulo. En él, la autora se vale del concepto de poesía como útil ideológico para analizar cómo esta fomenta actitudes críticas y define la función de la poesía, la cual consiste en el refuerzo simbólico de ideas y análisis críticos. En el capítulo tres se definen los lazos entre la poesía española y la americana a partir de una categoría que definirá poesía y poeta, *lo menor*. Scarano sostiene que la poesía nace en una suerte de "madriguera" del autor, desde la cual este observa el mundo desde lo bajo, y traslada sus impresiones mediante procedimientos que han evolucionado de la mano de las tecnologías. "Poéticas urbanas en la ciudad-pánico" es un acercamiento al motivo de la urbe, tan importante en la poesía actual y en lo que a discurso crítico se refiere. Bajo este prisma se define el discurso de lo urbano, que presenta una doble visión de íntima relación: el espacio material compuesto por la metrópoli y la mirada subjetiva del yo poeta. El último capítulo de esta primera parte se titula "Ser poetas (siendo) mujeres", y ofrece una mirada a la poesía en español contemporánea escrita por mujeres. Scarano reúne las diferentes voces de la poesía en español compuesta en las tres últimas décadas, con el fin de mostrar la complejidad de la experiencia de ser mujeres y el abanico temático y tonal que presenta esta poesía. Scarano recorre las diferentes antologías de género en busca de las autorrepresentaciones de las voces femeninas y los enclaves temáticos que motivan la poesía escrita por mujeres.

Los siete poetas analizados en la segunda parte del libro, "Árboles en el bosque humano", componen –de ahí el título– una suma de particularidades. Son los árboles destacados del bosque que compone la poesía crítica, cada uno con sus características y singularidades, estudiados por separado, pero sin olvidar su pertenencia al colectivo: Luis García Montero, Manuel Vilas, Jorge Riechmann, Roger Wolfe y tres poetas andaluzas, Ángeles Mora, Isabel Pérez Montalbán y Elena Medel. La lectura se realiza bajo las estrategias definidas en la

primera parte, y bajo la máxima de entender el poema como texto de cultura, lo cual conlleva salvar distinciones generacionales, estéticas o territoriales.

En todos los capítulos, Scarano realiza un compendio de las ideas de los autores, colocándolos en correlación con el entorno social y cultural. Cumplida esta introducción acomete el estudio de cada poeta, atendiendo su característica más sobresaliente: la conciencia crítica en los últimos poemarios de García Montero; el recurso humorístico en la poesía de Vilas; el inconformismo social de anclaje urbano de Riechmann; el realismo sucio de Wolfe; la reivindicación del ser mujer y ser poeta de Mora, Pérez Montalbán y Medel.

Con la discreción propia de quien no se propone tal cosa, Scarano delinea, bajo la premisa de estudiar la faceta crítica del discurso poético en español, un marco completo del *sentido* de la práctica poética –y crítica– contemporánea. Con este fin último realiza una síntesis de sus inquietudes en torno al discurso poético crítico; en la poesía actual, este discurso se articula en forma de resistencia o inconformismo, y muestra los estrechos lazos de la poesía con el entorno social y material del autor. *A favor del sentido* reproduce, desde su título, y de forma maravillosamente inversa, el conocido texto de Susan Sontag, *Contra la interpretación*. Ambos volúmenes postulan, sin embargo, una misma premisa: no darle al arte más de lo que tiene. Para Sontag, la forma debe *silenciar* todo intento de descripción interpretativa; para Scarano, no existe sentido sin crítica, y la crítica es, al fin y al cabo, interpretación. El *sentido* es la única categoría vigente aún en la poesía de este siglo, que busca ahondar en el conocimiento y la incertidumbre; el texto poético es una búsqueda de sentidos; todo sentido, sin embargo, caduca a ojos de la poesía, que puede y debe confeccionar nuevas significaciones. Defiende la idea de la poesía como discurso social, en tanto que es crítica y está concebida desde el imaginario de un autor o autora. La poesía se enfrenta así a otros discursos en que la identidad, la realidad o el conocimiento son distintos al de esta. La poesía actual representa no solo la búsqueda de sentidos, sino también la elaboración de sentidos totalmente nuevos, desde una conciencia cada vez más claramente plural y diversa.

A favor del sentido: Poesía y discurso crítico, más allá de las observaciones precisas y los análisis personalísimos y sin embargo irreprochables de Laura Scarano, encierra una percepción de la poesía muy necesaria en los tiempos que vivimos. Por un lado, la misma reivindicación de entender esta como el puente para comprender el momento histórico en que se manifiesta. Por otro, la necesidad de situar el texto poético en el lugar que le corresponde como discurso social, además de artístico. Pero también ha de tomarse en cuenta la trayectoria personal, intelectual e ideológica de los autores y autoras, en tanto que este itinerario dialoga con el texto y crea mayor sentido; del mismo modo ha de atenderse al flujo entre el texto y la situación social, histórica, de los lectores. Por último, Scarano subraya el reconocimiento de la conciencia crítica presente en las obras y poetas recogidos en el libro, y recupera términos como *verdad*, *historia* o *sujeto*, tan importantes en la faceta crítica de la poesía actual. El ensayo de Scarano es, a fin de cuentas, una negativa total al estudio de la poesía basado

únicamente en el hecho textual, entendiendo que, para conocer –y reconocer– la poesía, es necesario abordarla desde una perspectiva cultural.

MARIO MATEO
Universidad del País Vasco/
Euskal Herriko Unibertsitatea
mario.mateo@ehu.eus

Claudia Gidi: *Muerte y risa en la literatura. Trazos de un enigma*. México, Ficticia Editorial, 2019, 143 pp.

La muerte, de la que Pascal dejó dicho que era la única certeza de la vida, es incuestionablemente uno de los grandes temas literarios de la humanidad. En este ensayo, la profesora Gidi propone el acercamiento a aquellas representaciones literarias de la muerte en que aparece relacionada con la risa, y descubre la importante pervivencia en la imaginación occidental de la estética de lo grotesco: estética en la que muerte y vida van unidas, se difuminan sus límites y la risa se enfrenta a aquella a pesar de su imponente. Como aclara su autora, el ensayo huye de teorizaciones, aunque alguna se eche en falta en momentos concretos, y busca la dimensión cultural del hecho de enfrentarse con la muerte y su evolución histórica. En este sentido, y a pesar de la brevedad del texto, la profesora Gidi nos ofrece un buen número de ejemplos y reflexiones de interés.

En el primer capítulo, “La muerte acecha: del terror silencioso a la risa”, Gidi plantea unas consideraciones históricas sobre la percepción de la muerte, de la mano de Philippe Ariès y Norbert Elias, para llegar a dos conclusiones: la primera, que la muerte ha sido y sigue siendo un asunto omnipresente en la literatura; la segunda, que la gravedad sigue siendo también el tono predominante de las recreaciones artísticas de la muerte. A continuación, la autora traza una breve trayectoria de la relación entre muerte y risa, desde la risa de los dioses, la risa ritual o la sardónica, el proceso a partir del siglo V a. de C. de contención de la risa por asociarse a emociones primitivas, o la llegada en la Edad Media del carnaval.

En el capítulo segundo, “Muertos que saben reír”, la autora se centra en las recreaciones literarias risueñas del mundo de ultratumba. Parte de los *Diálogos de los muertos* de Luciano de Samósata y acaba centrándose en tres autores hispanoamericanos: Oliverio Girondo y su *Espantapájaros*, y Elena Garro y su colección de obras dramáticas breves titulada *Un hogar sólido*, que sirven de ejemplo de esa risa ligada a la estética de lo grotesco, capaz de imaginar un infierno festivo y lleno de vida; y el venezolano Julio Garmendia y sus relatos “Una visita al infierno” y “Vida en el camposanto”, en los que volvemos a encontrarnos una forma festiva de enfrentarnos a la muerte, lejos de la circunspección y el miedo ante ella.

En “Huellas de lo grotesco: la muerte y sus ritos”, Gidi prosigue su repaso, esta vez tomando como referencia las obras que han cuestionado las costumbres y los ritos sociales que rodean a la muerte dentro de la estética de lo grotesco. Destaca “De funerales” de Julio Torri y la muy interesante *Cartucho* de

Nellie Campobello, además de la referencia a "Los funerales de la mamá grande" de García Márquez. Resulta muy interesante la reflexión sobre el carácter lúdico de todos estos acercamientos a la muerte; sin embargo, la inclusión de los dos cuentos de Cortázar, soberbios por otra parte, "La salud de los enfermos" y "Cartas de mamá", cuentos que la autora se apresura acertadamente a diferenciar de la estética grotesca y a situarlos bajo la risa irónica y lúdica, podría haber dado pie a una explicación teórica sobre esta otra risa distinta que permitiera, por contraposición, profundizar más en la estética de lo grotesco.

Encabezado por una aplastante cita de Nietzsche, *Solo es definible aquello que no tiene historia*, da comienzo el cuarto y último capítulo del estudio, dedicado a las *Calaveras* gráficas y literarias, coplas acompañadas de dibujos de esqueletos o cráneos, ligadas a la celebración del Día de difuntos, en que cualquiera es susceptible de ser tratado con irreverencia. Al hilo de este género, la autora contrapone el tratamiento de la muerte en el mundo prehispánico con el cristiano, y reflexiona sobre el carácter especial mexicano de relacionarse con la muerte. Respetuosa con el carácter gráfico-literario de las *Calaveras*, Gidi recupera los nombres de artistas plásticos relacionados con el género como Francisco Aguera Bustamante, Manuel Alfonso Manilla o José Guadalupe Posada. La conclusión de la autora es que la estética de lo grotesco está enraizada en la imaginación del pueblo mexicano de un modo significativo.

Muerte y risa en la literatura es un ensayo que se lee con facilidad, está acertadamente documentado y ofrece lo que anuncia en su subtítulo, unos trazos de un enigma que poco a poco, y a partir de trabajos como este, lo va siendo menos.

PABLO AÍNA MAUREL
Universidad de Zaragoza
aina@ieselportillo.com

Martha Elena Munguía Zatarain: *Locura e imaginación. Grotesco en la literatura hispanoamericana*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 2019, 150 pp.

Martha Elena Munguía Zatarain ha dedicado gran parte de su tarea investigadora al estudio de la risa en sus múltiples manifestaciones estéticas y, en la actualidad, coordina junto a Claudia Gidi el proyecto de investigación “Manifestaciones estéticas de la risa en la literatura hispanoamericana” de la Universidad Veracruzana. Su acercamiento a la estética de lo grotesco a través de la figura del loco supone una iniciativa digna de atención en el ámbito de la crítica académica. *Locura e imaginación. Grotesco en la literatura hispanoamericana* huye con acierto de disquisiciones psiquiátricas sobre la locura y enfoca su atención en su expresión artística verbal (especialmente en Hispanoamérica). El estudio no pretende, pues, explicar cómo se manifiesta la enfermedad de la locura en la literatura, sino analizar desde la estética el proceso de configuración artística de la figura del loco, el modo en que se ha construido en tanto que personaje literario.

La interpretación figural o tipológico-figural que desarrollaron críticos notorios como Eric Auerbach o Northrop Frye supone, a mi entender, una de las tendencias más necesarias para el futuro de la crítica literaria. Como ejemplifica la obra de Munguía Zatarain, esta visión permite centrarse en las significaciones estéticas de las obras literarias sin perder de vista una visión abarcadora de la evolución histórica de la imaginación humana. El loco, más allá de sus aspectos patológicos, es una figura que ha acompañado la historia de la civilización en su necesidad artística de expresar una visión descentrada de la realidad.

El primer capítulo supone una introducción al resto de la obra y en él se describe de modo brillante el recorrido de la figura del loco en su doble vertiente: literatura culta y tradición oral. En su análisis, la autora no desdeña ni obras ni bases teóricas europeas para analizar las peculiaridades de Hispanoamérica, ya se trate del conocido tratado de Hipócrates sobre Demócrito, la insigne *La nave de los locos* (Brandt, 1494) o las obras del humanismo cristiano de Nicolás de Cusa o Erasmo, escritas “en su lucha contra la soberbia de la razón humana” (18). Su importante presencia en el teatro permite establecer una relación entre el loco y los bufones de corte, pues ambas son figuras cuya función consistió en señalar las contradicciones del orden y mostrar lo ridículo de la lógica del pensamiento racional, siempre insuficiente. De este modo, el loco se constituyó como un medio fértil para introducir la risa y poner en entredicho la realidad asumida. No se configuran como meros elementos extravagantes, sino como elementos

organizadores de las obras que permiten dar voz a quien no participa de los valores comunitarios.

El capítulo finaliza con el análisis de las características principales de la figura del loco en el ámbito de la literatura de la sociedad moderna. Se trata, en este caso, de personajes carentes de medida, de pudor y, por tanto, de censura, lo que permite la expresión de un punto de vista ajeno y revelador. La locura literaria implica, en definitiva, la expresión de nuevas maneras de ver el mundo y la negación de un único sentido posible a la vida.

El segundo apartado del estudio ("La loca de la casa") está fundamentalmente centrado en el análisis de la figura de Carlota de Bélgica, la protagonista de *Noticias del imperio*, de Fernando del Paso. Esta obra constituye un ejemplo de la denominada nueva novela histórica hispanoamericana, una tendencia literaria destinada a la creación de perspectivas y realidades históricas distanciadas del código tradicionalmente aceptado. La voz de Carlota absorbe la construcción de una imagen poliédrica basada en la participación de múltiples personajes, en que se incluye la versión objetiva del cronista como una más. Ello permite superar la dicotomía historia-imaginación e incorporar la crónica en el lado de la invención. A través del contrapunto y la heterogeneidad de los materiales, Del Paso plantea una estética de lo grotesco que se aleja del carácter sombrío y tenebroso característico del Romanticismo; en ella la estética hiperbólica de hondas raíces populares se abre paso al deformar y extender la realidad.

En "Manicomio y literatura" se presenta, a continuación, una perspectiva histórica que muestra la relación establecida entre la locura y la delincuencia, la mendicidad y otras desviaciones morales. *El alienista*, de Machado de Assis y *Las nubes*, de Juan José Saer son dos de las obras elegidas para exponer la incorporación de la perspectiva grotesca a la visión de la locura. Ambas recrean la construcción de manicomios ejemplares por parte de científicos europeos (en los que ellos mismos acabarán recluidos) durante la cual se abre la duda de quién es el loco, desde la perspectiva imbuida por la risa. La locura es "el centro alrededor del cual se va a construir una inmensa metáfora sobre las formas en que se ejerce el poder y el control" (66). El intento por señalar sin ambages los límites entre razón y locura acaba por subrayar el absurdo del amor incondicional a la ciencia.

La relación entre manicomio y burdel es analizada en profundidad a partir de la novela *Nadie me verá llorar*, de Cristina Rivera Garza. En ella, la protagonista transita por las tradicionales instituciones coercitivas de la libertad femenina en el siglo XIX: el hogar, el burdel, la cárcel y el manicomio, lugares que reforzaron el vínculo entre delito, sexualidad y demencia. La novela se caracteriza, pese a todo, por presentar el camino hacia la liberación íntima a través de la risa, sin lágrimas melancólicas o fúnebres. Ello permite evidenciar la orientación crítica de la estética grotesca, una resistencia enérgica ante las verdades consagradas de las ciencias y del control masculino.

Munguía expone con vigor y claridad el carácter moderno de la risa, una estética forzosamente desvinculada de las manifestaciones colectivas festivas y más centrada en su función crítica y burlona con los valores establecidos. En

Los recuerdos del porvenir, de Elena Garro, se subraya la importancia del papel del “presidente” loco, un personaje ligado a la libertad de acción y de palabra, sin censura, sin castigo y con ánimo risueño, convertido en el único que trata de poner algo de cordura y que se considera “capaz de decir frente a la autoridad lo que piensa sin ser censurado o castigado” (84).

La autora centra el capítulo IV (“Locos en el tablado”) en el teatro de la modernidad, aunque destacan en su presentación dos ejemplos tomados del teatro conventual del siglo xvii que redundan en la relación entre la locura y la diversión: el entremés *La cena de Noche Buena* y el sainete *Los locos de Sevilla*. El teatro vanguardista de principios del siglo xx supone una muestra evidente del modo en que, a través de géneros menores como la farsa, la risa permite una alegre denuncia de la demencia de los poderosos. La figura del loco es esencial en estas obras para presentar un ángulo de visión descentrado que ponga de relieve las injusticias de un mundo cruel, como se ejemplifica a partir de las figuras religiosas excéntricas de *Cura y locura*, de Juan Tovar o *Los insensatos*, de David Olguín, una obra en la que no hay un solo personaje cuerdo y que lleva al extremo la ligazón entre teatralidad y manicomio.

En el siglo xx, la locura es ya connatural al arte teatral, un espacio designado para liberar “las categorías racionales” (106). A pesar de las insoslayables similitudes con la figura del bufón de la sociedad histórica, la figura del loco se ha desdibujado en la modernidad y ha adquirido un tomo más sombrío, una encarnación del dolor de la existencia que acaba sus días castigado y maniatado. Es un ser sufriente que encarna el declive del arte y la imposibilidad de su existencia pero que conserva, pese a todo, su pertenencia a la esfera de la risa.

La figura del loco homosexual es analizada con particular clarividencia en el capítulo V (“La loca. Una peculiar figura ligada a la risa”). La visión del gay ha sido generalmente trágica. Sin embargo, en lugar de hacer inventario de todo el repertorio histórico de agravios a los homosexuales, la autora centra su interés en destacar la respuesta estética que ciertos autores han creado en la configuración de la identidad homosexual. No se trata de incorporar temáticamente la sexualidad gay, sino de haber logrado incorporar a sus obras una voz distintiva capaz de asumir las agresiones colectivas hacia su figura y de presentar un discurso que permite absorber su ambivalencia desde lo grotesco. Ante las muestras de inferiorización y burla, el homosexual ha levantado la bandera del orgullo con estridencia (y buen humor) y ha configurado de este modo al loco (o la loca) en una figura exuberante y grotesca, incorporada al mundo de la risa. El estudio realiza un recorrido sobre la configuración de los personajes del loco en la literatura moderna. Amén de las figuras provocadoras, alegres y procaces de Salvador Novo o Luis Zapata, se hace especial mención a la inusitada fusión de lo cómico y lo serio en la obra *Tengo miedo torero*, de Pedro Lemebel.

A pesar de que el interés central de la obra de Munguía está relacionado con la vertiente festiva de lo grotesco, el estudio finaliza con un apartado dedicado a las figuras del loco que han adoptado un perfil más trágico o melancólico en la literatura. Respecto a la relación entre genialidad creadora y locura, la autora destaca que la figura del loco iluminado, mezcla de desequilibrio mental

y genialidad, ha formado parte de la historia de Occidente desde hace varios siglos. Además de los líderes mesiánicos (religiosos o políticos), esta vertiente se ha relacionado en la modernidad con la imagen del artista enloquecido por la incapacidad de la sociedad para aceptar su tarea o por las dificultades para trasladar su genio a la realidad.

La locura se ha identificado artísticamente, asimismo, como símbolo crítico de la patria, como ocurre en la novela *El padre nuestro*, de Diamela Eltit, una obra que utiliza la figura de un vagabundo demente y desquiciado para simbolizar el resquebrajamiento social de Chile. En este sentido se considera también *Delirio*, la novela de Laura Restrepo (2004) en la que el extravío mental de su protagonista saca a relucir el laberinto desquiciante de la compleja sociedad colombiana, corrompida por el narcotráfico, el machismo y su hipócrita esquema clasista. La locura, en este caso, no explica ni disecciona, sólo simboliza la quiebra y el fracaso de un país.

Locura e imaginación se ha centrado, en definitiva, en las connotaciones que la risa impregna en la figura del loco y lo ha hecho poniendo el foco en la estética de lo grotesco, el fenómeno que ha permitido exponer el sentido y las funciones de esta figura, en cuanto implica la expresión liberadora de la imaginación, la desviación de la norma y la develación de las contradicciones de la razón. El loco es protagonista fundamental de esta estética y el encargado, por tanto, de señalar los absurdos del poder a través de su risa irracional.

Creo que la literatura y la crítica sólo pueden felicitarse y agradecer que este tipo de obras sea todavía posible y que el esfuerzo de autoras como Munguía Zatarain siga aportando estímulos valiosos para la crítica literaria. La concreción y la brevedad de *Locura e imaginación* sólo provocan un efecto: desear que ese enfoque se vea desarrollado por otros estudios que amplíen lo analizado y que se aventuren a perspectivas y conclusiones más sugerentes y atrevidas. No cabe duda de que la crítica literaria requiere desde hace tiempo que este tipo de obras tome protagonismo en un campo que ha llegado en nuestros días a un callejón que requiere de la búsqueda de nuevos horizontes. Esos caminos deben asumir los frutos de estudios que han dedicado sus esfuerzos a exploraciones analíticas lineales y llevar esos resultados al nivel de las ideas desde una visión abarcadora de la evolución artística humana; una tarea más costosa y arriesgada pero indudablemente más fructífera.

JAVIER FEIJOO MOROTE
 Universidad del País Vasco/
 Euskal Herriko Unibertsitatea
 Université de Pau et des Pays de l'Adour
 jfejoo3@gmail.com

Jon Kortazar (ed.): *Bridge/Zubia*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2019, 410 pp.

Las relaciones que se plantean entre el País Vasco y América, entendida aquí como los Estados Unidos, son complejas y ambiguas. Una especie de amor-odio por parte del País Vasco hacia una tierra que se presenta a la vez como una tierra prometida y como la metrópolis del imperio global. Esta relación compleja presenta variaciones según la época y el punto de partida en que nos situemos. En *Bridge/Zubia*, el libro que acaba de publicarse bajo la dirección del profesor Jon Kortazar, elaborado por miembros del grupo de investigación literaria LAIDA (Literatura eta Identitatea) de la UPV/EHU, se abordan algunos de los diferentes aspectos que presentan esas relaciones desde el punto de vista de la interacción cultural.

Es, como se ha dicho, una relación compleja, surgida del fenómeno de la emigración hacia América por parte de vascos, emigración en un principio motivada por causas económicas. Es casi un tópico hablar de los vascos que emigraron a Estados Unidos para trabajar como pastores en estados como Nevada o Idaho, de sus duras condiciones de trabajo y de la soledad en que vivían. Pero es ineludible recordar que esta emigración ha dejado una huella en la literatura tanto de un lado como de otro del Atlántico y en diferentes lenguas. Todos estos aspectos aparecen explicados en el libro que se comenta desde un punto de vista clarificado por el subtítulo de la obra: "Imágenes de la relación cultural entre el País Vasco y Estados Unidos".

Esta obra se presenta dividida en tres partes. En la primera, nos encontramos con las imágenes del País Vasco en la literatura producida en Estados Unidos; en la segunda, se siguen las huellas que dejan elementos culturales norteamericanos en las expresiones culturales del propio País Vasco; y en la tercera, nos aparecen algunos testimonios de creadores vascos que por diversos motivos están o han estado muy vinculados a los Estados Unidos, lugar donde han pasado largas temporadas. Se parte de la literatura, y el eje central del libro es el aspecto literario de esta relación cultural, pero se va más allá de lo meramente literario para comentar otros tipos de expresiones culturales, como pueden ser el cine o las artes plásticas.

En los dos primeros capítulos de la primera parte del libro se muestran las dos líneas básicas que se suelen señalar como base para esta relación cultural: cómo aparece expresada la visión de la emigración a Estados Unidos en la literatura escrita en euskara y cómo aparece representada esa visión en un

norteamericano de origen vasco que escribe en inglés pero que no ha perdido la noción de sus orígenes.

En el primero de estos dos capítulos, titulado “La diáspora vasca en Estados Unidos vista a través de la literatura en euskera”, de Asier Barandiaran, encontramos un concepto que quizás resulte extraño en relación con el caso vasco, el concepto de diáspora. Dentro del entorno vasco es habitual la utilización de este concepto, que sirve para resaltar una forma de unidad cultural independientemente del lugar donde se desarrolle. Para decirlo de una forma sencilla (y simplista), forman parte de la diáspora las personas de origen vasco que viven en el extranjero y que no han perdido conciencia de ese origen. En este capítulo se analiza fundamentalmente la literatura producida en euskara en Estados Unidos por parte de emigrantes que constituyeron una suerte de colonia cultural desde finales del siglo xix hasta mediados del siglo xx. Emigrantes que, como ya se ha mencionado, trabajaron en un principio como pastores en condiciones a veces muy duras. El segundo de los trabajos, “Una voz clamando en el desierto de Nevada: *Sweet Promised Land* de Robert Laxalt como *ur-texto* de la literatura vasconorteamericana”, escrito por David Laraway, nos muestra un texto fundacional de la literatura vascoamericana, la novela de Robert Laxalt, autor estadounidense descendiente de inmigrantes vascos pero ya plenamente integrado en la cultura norteamericana, aunque no haya olvidado sus orígenes. Los Estados Unidos, como se refleja en el título de la novela de Laxalt, es la tierra prometida, el lugar desde donde se comienza una nueva vida, una oportunidad de volver al paraíso perdido.

El tercer trabajo de esta primera parte es el estudio que Amelia Benito del Valle realiza sobre *Aita deitzen zen gizona* [*Un hombre llamado padre*], conjunto de poemas de Joan Errea, autora de origen vascofrancés, que emigró a Estados Unidos en la segunda década del siglo pasado. Estos poemas, escritos originalmente en inglés y luego versionados al euskera por la misma autora, muestran el modo de vida tradicional de los pastores y se puede considerar una especie de imagen especular de la obra de Laxalt, entre otras cosas porque el tema está visto desde los ojos de una escritora.

En el último trabajo que completa esta primera parte se cambia el punto de vista del análisis. Las obras anteriores estaban centradas en las primeras generaciones de emigrantes, personas que se trasladaban a Estados Unidos generalmente huyendo de la pobreza y en busca de la “Promised Land” que menciona Laxalt. En este capítulo, en cambio, David Colbert analiza *Ero hiria* [*Ciudad de locos*] de Javier Caldero, un autor actual afincado en Estados Unidos, desde un triple punto de vista: el fragmentarismo, la influencia de la cultura pop y la desterritorialización.

Después de analizar en los capítulos de la primera parte de *Bridge/Zubia* la literatura producida en Estados Unidos, tanto en euskara como en inglés, en la segunda parte de este libro se muestran las diversas formas en que aparecen elementos culturales más o menos propios de los Estados Unidos en la literatura y en otras expresiones culturales del País Vasco. Es una visión caleidoscópica donde junto a obras literarias encontramos elementos de las artes plásticas, cine

o influencias musicales. Y como parece lógico el número de obras que se presentan en esta segunda parte es mucho más amplio.

En primer lugar llama la atención la importancia que en la literatura vasca actual se da a Nueva York, la megaciudad por excelencia. Son bastantes las obras escritas en euskara en las que aparece esta ciudad como referencia o lugar en que transcurren los argumentos de las narraciones. Harkaitz Cano, Kirmen Uribe o Iñaki Zabaleta son, por ejemplo, algunos de los autores que sitúan total o parcialmente sus argumentos en Nueva York. En los capítulos escritos por Jon Kortazar y Aiora Sampedro, Santiago Pérez y Paulo Kortazar se sigue la presencia de la ciudad por antonomasia en la literatura escrita en el País Vasco. Pero la presencia de la ciudad de la costa este norteamericana no implica que se haya perdido de vista la relación tradicional de la emigración vasca con los estados situados más al oeste. Una obra como *Nevadako egunak [Días de Nevada]* de Bernardo Atxaga indica que dentro de un imaginario vasco bastante arraigado la relación del País Vasco con estados como Nevada o Idaho sigue siendo fundamental, tal y como se expone en el capítulo elaborado por Iratxe Esparza. De cualquier forma, para una persona conocedora de la historia de la literatura en lengua vasca, parece bastante evidente que en estas imágenes en las que aparecen por una parte la gran ciudad y por otra los espacios abiertos del oeste americano se reproduce la dicotomía tradicional que existía entre el mundo urbano y el mundo más rural, eso sí, desterritorializando esta oposición.

Las imágenes de las relaciones culturales entre el País Vasco y Estados Unidos se multiplican, pero, como ya se ha sugerido, en una sola dirección, en la incorporación de elementos culturales norteamericanos en las expresiones culturales del País Vasco. Es por eso que podemos encontrar obras de literatura infantil y juvenil escritas en euskara donde se nos muestra la presencia de América en diferentes formas, como se analiza en el capítulo elaborado por Xabier Etxaniz. Fruto de esta relación cultural, también cabe destacar que empiezan a ser abundantes las traducciones al euskara de obras de la literatura norteamericana, lo cual resulta bastante reseñable, teniendo en cuenta que las traducciones al euskara de obras importantes de otros idiomas no es una actividad muy sistemática. José Manuel López-Gaseni analiza estas traducciones en un capítulo de este libro.

Estos son los aspectos literarios que se explican en la segunda parte de *Bridge/Zubia*. Pero como ya se ha indicado, aunque sea este el eje fundamental sobre el que gira esta obra, en los capítulos de esta segunda parte del libro se amplía la visión y aparecen otras manifestaciones culturales, como pueden ser el cine y las artes plásticas. Creo que no es nada nuevo decir que la presencia del museo Guggenheim ha supuesto un cambio fundamental en muchos aspectos de la vida de Bilbao y, en general, del País Vasco. El hecho de que una de las obras maestras de la arquitectura mundial esté situada en Bilbao ha hecho que esta ciudad sea conocida en todo el mundo. Pero aunque ahora parezca impensable imaginar esta ciudad sin la presencia del edificio emblemático que supuso un impulso a su transformación, su construcción no estuvo exenta de polémicas. César Coca nos habla de todo ello en un capítulo del libro.

Otros dos capítulos (los elaborados por Ismael Manterola, por una parte, y Susana Jodra e Iratxe Larrea, por otra) profundizan en las relaciones que se dan en el ámbito de las artes plásticas. En el segundo de estos capítulos se resalta la presencia de la mujer como sujeto de la creación artística. Después de los artículos dedicados a la literatura y las artes plásticas, esta segunda parte de *Bridge/Zubia* termina con sendos capítulos en los que se resaltan ciertos aspectos de la influencia y la presencia de la cultura norteamericana en el cine, el cómic o la música, elaborados por Kepa Sojo y Santiago de Pablo, José Carlos Torre y Jon Martín Etxebeste.

Como conclusión general de esta segunda parte se puede reseñar que esa relación amor-odio hacia la metrópoli global está expresada por una influencia clara de elementos culturales norteamericanos en la cultura vasca. Por lo que respecta a lo estrictamente literario, esta presencia de elementos argumentales propiamente norteamericanos es una de las maneras en que se expresa la tendencia actual a la deslocalización de la literatura escrita en lengua vasca, es decir a situar los argumentos de esta literatura en el extranjero, y en muchas ocasiones sin ninguna conexión con el País Vasco.

Bridge/Zubia finaliza con tres capítulos en los que un artista plástico (el pintor Jesús Mari Lazkano) y dos escritores en lengua vasca (Iñaki Zabaleta Urkiola y Kirmen Uribe) dan testimonio de su paso por los Estados Unidos, lugar al que suelen acudir con frecuencia.

Como se puede ver de todo lo dicho, la relación cultural entre el País Vasco y Norteamérica muestra muchas facetas y en este libro se explican algunas de ellas, con el análisis de casos concretos que las ejemplifican. Ya se ha dicho varias veces, esta relación es de amor-odio. Pero existe sin duda una fascinación hacia el mundo cultural norteamericano cuya influencia en las expresiones culturales vascas es imposible de olvidar, un puente cultural al que se refiere el título de este libro, que une las dos partes del Atlántico, ejemplo de la permeabilidad y del mestizaje de la cultura vasca actual.

JAVIER ROJO COBOS
Universidad del País Vasco/
Euskal Herriko Unibertsitatea
franciscojavier.rojo@ehu.eus

Marion Le Corre-Carrasco, Philippe Merlo-Morat y José Luis Sánchez Noriega (eds.): *Manuel Gutiérrez Aragón. Mitos, religiones y héroes*. Prólogo de Manuel Gutiérrez Aragón. Lyon, Le Grinh, 2019, 176 pp.

En el barco de Odiseo se halla un polizón, Manuel Gutiérrez Aragón, en busca de una Ítaca aún desconocida. Así comenzaría la película de un joven futuro director, guionista y escritor, que aspiraba a contar historias y que se convirtió en el héroe de su propio sueño. La comunidad académica agradece un texto en profundidad de los pensamientos y relatos (escritos o audiovisuales) de la figura de uno de los grandes olvidados a nivel popular de la cinematografía española. La colaboración de universidades francesas y españolas ha conseguido reunir, en nueve artículos (secuencias) y un prólogo (genérico) a expertos en la figura del director cántabro. Este compendio de voces acreditadas han sido coordinados por la profesora en Análisis de Imagen y Cultura de España, la doctora Marion Le Corre-Carrasco (Universidad Lumière-Lyon 2), el catedrático Philippe Merlo-Morat (Universidad Lumière-Lyon 2), especialista en Literatura Española Contemporánea, y el profesor de Historia del Cine y del Audiovisual José Luis Sánchez Noriega (Universidad Complutense de Madrid).

Desde los títulos de crédito llama la atención que el propio investigado haga su aparición en el prólogo, como si fuera *el regador regado*. De manera muy sutil e inteligente, y de modo autobiográfico, nos relata en tercera persona toda su vida y sus vínculos familiares, tanto paternos como maternos, desde su Torrelavega natal hasta Madrid. Desde la fiebre que lo mantenía postrado inmerso en los cuentos hasta nuestros días, piensa que esa novela familiar es la misma historia contada en la televisión, el cine y la literatura. Bajo el título del prólogo, “El cuento que cuenta todos los cuentos. Las constantes del mito en la ficción” (7), el autor confiesa su pasión por los relatos que siempre tienen algo de cotidiano. Para Gutiérrez Aragón “la familia es un pozo sin fondo de simulación y extrañeza” (10). Su admiración por los clásicos (Cervantes, Henry James, Washington Irving, Dostoievski...) le hace hablar del binomio Autor-Doble. En ocasiones el narrador funciona como Doble del autor. Postula que toda su literatura y su cine sigue los pasos de Cervantes, “que no deja que lo fantástico o lo religioso desborde su novela” (12). Declara jugar con la ficción pero no rehuir lo posible. Ese niño que fue estudió cinematografía, y como declara el propio autor “la literatura era la enfermedad y el cine la acción. [...] Pero siempre le acompañó el mito, el cuento, lo fantástico” (20).

Ajenos a esa novela familiar se muestran los expertos analistas de la obra del director. Como una de las actrices principales, Bénédicte Brémard (Catedrati-

ca de Filología Hispánica en la Universidad de Borgoña) nos habla de la religión y el cine en la película *Visionarios* (Gutiérrez Aragón, 2001). La primera secuencia, "De cuerpos e imágenes en *Visionarios*", muestra una aparente distancia entre corporalidad y espiritualidad, entre laicidad y religión... que finalmente se acercan al representar ambos (religión y cine) el punto de encuentro entre cuerpos e imágenes. Podríamos denominarlo el Federico Fellini español, un visionario del cine posneorrealista que siempre juega entre lo mágico y trágico en su universo filmico. El exhaustivo análisis del filme deja clara la posición del director y guionista sobre las falsas apariciones de la Virgen, la república y el amor. En la película existen numerosos guiños bíblicos (Usúa como María Magdalena, el sacerdote es comparado con Judas...) de forma implícita y explícita, que conforman un relato lleno de cuerpos e imágenes libres. Así define Brémard el cine de Gutiérrez Aragón, "un cine en que lo individual choca con lo social" (35), una historia de las dos Españas, la que cree y la que no.

En la segunda secuencia, Óscar Curieses (escritor, periodista, traductor y profesor) nos introduce en el campo de la producción literaria y ensayística de nuestro protagonista. Experto en Paul Auster y el cine, compara el ensayo *A los actores* (Gutiérrez Aragón, 2015) con los grandes textos de otros renombrados artistas europeos del cine, Robert Bresson, Pier Paolo Pasolini, Éric Rohmer, o el mismo Ingmar Bergman. La obra es una visión del arte cinematográfico, un devenir de actores y su relación con el autor en el repaso cronológico de su vida. El director es la abstracción de sus películas así como el actor lo es de sus personajes, esta idea de Gutiérrez Aragón está presente en el libro retomando una imagen de Ortega y Gasset. Los recuerdos de la tierra están grabados en *Cuando el frío llegue al corazón* y *El ojo del cielo*, dos novelas que comparten espacio (las poblaciones rurales de Cantabria) pero no el tiempo (la primera se encuentra ubicada en la posguerra y la segunda a principios del siglo XXI). Mientras que se unen lo simbólico y lo mítico en *Cuando el frío llegue al corazón* (tres hijas y una madre son las protagonistas de una historia de supervivencia escrita con tintes poéticos), la ambigüedad de la focalización se apodera del discurso en la obra *El ojo del cielo*.

En la película de su vida, el paisaje como elemento transformador está muy presente en Gutiérrez Aragón. Es una narración débil, donde los ambientes tienen más importancia que las acciones y eso lo podemos observar de la mano de Agustín Gómez Gómez (profesor de Comunicación Audiovisual en la Universidad de Málaga). A través de *Habla mudita* (1973), *El corazón del bosque* (1979) y *La vida que te espera* (2004) aborda la ruralidad más que lo rural, donde el paisaje es el lugar principal de la historia, llegando a ser un personaje más.

También hay secuencias íntimas donde lo importante es transmitir sensaciones. Y esto se consigue gracias al papel de la doctora Marion Le Corre-Carrasco (Universidad Lumière-Lyon 2), que pone en juicio la emoción y pasión de la Semana Santa y la cultura religiosa en torno a la película *Semana Santa* (1992). El film no solo es un documento histórico sobre la Semana de pasión en la "madrugá" de Sevilla. La obra conmueve al margen de creencias y filias. Es un

debate entre lo divino, religioso, humano, profano y estético... es más que un género fílmico.

La religión, el mito y el héroe se congregan en la serie de televisión *El Quijote* (1992, Gutiérrez Aragón). Son las escenas más importantes en la vida del autor. Emmanuel Marigno (Catedrático de Literatura en la Universidad de Lyon-Saint Étienne) plantea una hermenéutica fílmica de lo religioso en la obra citada, entre la religión y el antropocentrismo, basada en las teorías de la recepción de Dufrays (1994) y Sanders (2015). La figura de Don Quijote en manos del director se transforma en un mito "de la persistencia fantasmagórica frente al conformismo de la doxa" (95). Continuando la investigación de la mitología en la filmografía de Gutiérrez Aragón, el catedrático Philippe Merlo-Morat (Universidad Lumière-Lyon 2) aborda el objeto de estudio desde las teorías de Gilbert Duran, Vladimir Propp y Julien Greimas. El mito del minotauro y Dionisio, el dios griego de la fertilidad y el vino, están muy presentes en películas como *Habla mudita* (1973), *Maravillas* (1981), *Demonios en el jardín* (1982), *La mitad del cielo* (1986) y *La vida que te espera* (2004).

El propio director y guionista decía que "existe una relación inversa entre la expresividad y la comunicabilidad receptiva por parte del público" (121). El profesor de Historia del Arte Fernando Ramos Arenas (Universidad Complutense de Madrid) realiza un estudio minucioso sobre los elementos narrativos mitológicos presente en las primeras películas de Gutiérrez Aragón siguiendo la estructura marcada por Joseph Campbell. En una segunda etapa, el realismo se apodera de la comunicabilidad de sus obras cambiando así el paradigma de su filmografía; es lo que llamó el estudioso Carlos F. Heredero "una evolución de un cine de poesía hacia otro de prosa narrativa" (129). Esa evolución se puede ver no solo en su cinematografía sino en su vida personal, dejando la mística del cine a un lado para dedicarse a la literatura.

A modo de escenas hechas con planos detalle, la comida emerge como un elemento simbólico que ha sido analizado en profundidad por José Luis Sánchez Noriega (Universidad Complutense de Madrid), reflejando el contexto histórico y social de una España con muchos contrastes en la mayoría de obras del director cántabro. El alimento es considerado hilo narrativo, como metáfora de la posición social de los personajes y hasta como erotismo gastronómico. El rito de la comida se representa con funciones muy diversas (carácter celebrativo, cohesión familiar, vida cotidiana, estatus social...) en películas como *Camada negra*, *La mitad del cielo*, *Demonios en el jardín*, *Feroz*, *El rey del río* o *El corazón del bosque*.

Como desenlace de la obra, siete planos finales. El catedrático emérito de la Universidad Lumière-Lyon 2, Jean-Claude Seguin, cierra este libro (película) con un artículo dedicado a una sola película o, mejor dicho, a siete planos del filme *Maravillas*. Los siete planos sugieren otros tantos conceptos: vacío, elevación, confesión, ejecución, soledad, incineración y justicia. Lo terrenal y corpóreo vence a lo espiritual y religioso. El propio Seguin dirá que la película se rueda en un momento de lucha entre lo antiguo y lo moderno: "El mundo no es espiritual, porque los aduladores y las sectas han fracasado en su deseo de comprender al ser humano" (168).

Este biopic reflexivo de las entrañas de Manuel Gutiérrez Aragón es un profundo deleite para los sentidos. Desde el estilo intimista de Bergman hasta el contemplativo de Kim ki-Duk, el texto indaga tanto en los Grandes planos generales de su obra (Mitos, Religiones y Héroes) hasta los Primerísimos primer planos (comida y ambientes). El viaje de Odiseo ha llegado a Ítaca, deseo que disfruten del viaje igual que lo hizo Manuel. Lo importante está en el camino..., en este libro.

SERGIO TOLEDO
Universidad de Sevilla
sergio.toledo@eusa.es

WWW.PASAVENTO.COM