

PASAVENTO

Revista de Estudios Hispánicos

VOL. X, Nº 2
Verano 2022

DIRECTORA

Ana Casas (Universidad de Alcalá)

JEFA DE REDACCIÓN

Ana Rodríguez Callealta (Universidad de Alcalá)

SECRETARIA EDITORIAL

Paula Mendieta Martínez (Universidad de Oviedo)

COORDINADORA DE LA SECCIÓN MONOGRÁFICA

Aina Pérez Fontdevila (Universidad de Alcalá)

COORDINADORA DE LA SECCIÓN MISCELÁNEA

Cristina Somolinos (Universidad de Alcalá)

COORDINADOR DE LA SECCIÓN DE ENTREVISTAS

Javier Ignacio Alarcón Bermejo (Universidad de Alcalá)

COORDINADOR DE LA SECCIÓN DE RESEÑAS

ÁNGELA MARTÍNEZ FERNÁNDEZ (UNIVERSITAT DE VALÈNCIA / UNIVERSIDAD DE ALCALÁ)

REDACCIÓN

Fernanda Bustamante Escalona (Universidad de Alcalá), Fernando Larraz (Universidad de Alcalá), Teresa López-Pellisa (Universidad de Alcalá), Ángela Martínez Fernández (Universitat de València), Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca), Natalia Vara Ferrero (Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea) y Raquel Velázquez Velázquez (Universitat de Barcelona)

COMITÉ CIENTÍFICO

José Arroyo (University of Warwick), Eduardo Becerra (Universidad Autónoma de Madrid), Zoraida Carandell (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3), Geneviève Champeau (Université Bordeaux Montaigne), José F. Colmeiro (University of Auckland), Wilfrido Corral (Investigador y ensayista), José Luis de Diego (Universidad Nacional de la Plata), Ángeles Encinar (Saint Louis University-Madrid), Pura Fernández (CSIC, Madrid), José Luis García Barrientos (CSIC, Madrid), Iván Gómez (Universitat Ramon Llull), Jordi Gracia (Universitat de Barcelona), Juan José Lanz (Universidad del País Vasco), Ana Merino (University of Iowa), Catherine Orsini-Saillet (Université de Bourgogne), José Antonio Pérez Bowie (Universidad de Salamanca), Elide Pittarello (Università Ca'Foscari Venezia), Catalina Quesada (University of Miami), 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), Guadalupe Soria Tomás (Universidad Carlos III) y Mary Vásquez (Davidson College)

Universidad de Alcalá

Departamento de Filología, Comunicación y Documentación

Colegio San José de Caracciolo

Trinidad, 5

28801 Alcalá de Henares (Madrid)

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Esther Correa

redaccion@pasavento.com

<http://www.pasavento.com>



SUMARIO

MONOGRÁFICO: "ESTAS QUE ME DICTÓ RIMAS SONORAS". POESÍA Y MÚSICA POPULAR EN ESPAÑOL EN EL CAMBIO DE SIGLO

Coord. Guillermo Laín Corona y Clara I. Martínez Cantón

Introducción: "Estas que me dictó rimas sonoras". Aproximación a
las relaciones entre música y poesía 331

Guillermo Laín Corona y Clara I. Martínez Cantón

La poesía en la canción popular actual: hacia un modelo sistemático
para su representación 339

Rocío Badía Fumaz

Radicalidad, vanguardia y testimonio. La producción de Siniestro
total en la década de los ochenta 359

Margarita García Candeira

¿Qué vamos a hacer con la vejez? Funciones del final y posturas de
autor en *Lo niego todo* de Joaquín Sabina 381

María Julia Ruiz

El verso sobre la partitura. Enfoques teóricos sobre la musicalización de poesía 409
Clara Isabel Martínez Cantón

Versiones de canciones de poemas de la Edad de Plata. Musicalización, recepción y consumo en la posmodernidad 433
Guillermo Laín Corona

Una mujer sola en el cante canta desde muchas memorias: los 9 cantares de Sonia Miranda a José Ángel Valente 461
Francisco Javier Ayala Gallardo

Poemas en las canciones de Loquillo: experimentación y aprendizaje sobre la estructura musical 483
Juan Carlos Montoya-Rubio

MISCELÁNEA

Realidad y ficción en *Soldados de Salamina*: mecanismos autoficcionales e hibridación de géneros en la adaptación cinematográfica 509
Juan García-Cardona

Del blog al libro de microrrelatos. Los procedimientos de estructuración en *Personajes secundarios*, de Manu Espada 535
Nuria Carrillo Martín

Escribir después del cautiverio: *Cuentos del exilio*, de Antonio di Benedetto 553
Sofía Criach

Formas y sentidos de la monstruosidad fantástica en la obra de las creadoras gráficas españolas actuales 575
David Roas

MIRADA DE AUTOR

Los nuevos ojos del escritor desajustado geográficamente 601
Vicente Luis Mora

RESEÑAS

- Sergio García García: *Mezclando memoria y deseo. La poesía de Manuel Vázquez Montalbán (1963-2003)* 615
José Teruel
- José María Pozuelo Yvancos (ed): *Literatura y memoria: narrativa de la Guerra Civil.* 619
Patricia Teresa López Ruiz
- Álvaro López Fernández: *El esperpento durante la Guerra Civil: propaganda y revolución* 623
Alain Iñiguez Egido
- Teresa López-Pellisa y Silvia G. Kurlat Ares (eds.): *Historia de la ciencia ficción latinoamericana II. Desde la modernidad hasta la postmodernidad* 627
Macarena Cortés Correa
- Ana Abello Verano: *Lo insólito en la narrativa de Juan Jacinto Muñoz Rengel. Entre monstruos y ensoñaciones* 633
Paula Fernández Chamorro

MONOGRÁFICO

"ESTAS QUE ME DICTÓ RIMAS SONORAS". POESÍA Y MÚSICA POPULAR
EN ESPAÑOL EN EL CAMBIO DE SIGLO

*Coord. Guillermo Laín Corona y
Clara I. Martínez Cantón*

INTRODUCCIÓN: "ESTAS QUE ME DICTÓ RIMAS SONORAS".
APROXIMACIÓN A LAS RELACIONES ENTRE MÚSICA Y POESÍA*INTRODUCTION: "TO THE MUSIC OF THESE VERSES".
AN APPROACH TO THE LINKS BETWEEN MUSIC AND POETRYGUILLERMO LAÍN CORONA
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)
glaincorona@flog.uned.esCLARA I. MARTÍNEZ CANTÓN
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)
cimartinez@flog.uned.es

Las relaciones entre música y poesía son remotas y permean todas las sociedades y culturas. En la Grecia Antigua, música, danza y poesía formaban un todo inseparable y constituían las artes más importantes, como explicó Wladyslaw Tatarkiewicz en su *Historia de la estética*, si bien todo ello lo sabemos a partir de referencias indirectas en fuentes escritas, ya que no conservamos la parte musical ni bailada (2004: 19-46). En la dedicatoria al Conde de Niebla de su célebre *Fábula de Polifemo y Galatea*, Góngora, hilando con el mundo grecolatino, anima a escuchar su poesía, "Estas que me dictó rimas sonoras", "al son de la zampoña", instrumento de viento de la familia de las flautas (1999: s. p.). Góngora, por tanto, presentaba su largo poema como un producto musical, inspirado por la musa Talía (la palabra *musa* comparte etimología con *música*, del griego antiguo *mousikē*, 'el arte de las musas'). Para lograr una aproximación más tangible y cercana a la actualidad de la relación entre música y poesía, pero con raíces también remotas y a la vez menos occidentista, resultan útiles las muestras vivas de otras culturas de larga tradición, como la poesía somalí, "in whose living oral

* Este monográfico de *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* sobre "Poesía y música (pop) pular en España en el cambio de siglo" es resultado de +PoeMAS, "MÁS POESÍA para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea", proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2021-125022NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona, entre enero de 2022 y diciembre de 2024.

tradition it is still possible to watch the very close link between music and metre (Banti y Gian 1996: 83).

Junto a este tipo de abordajes, que se dan la mano con la estética y con la antropología, las relaciones entre música y poesía han sido extensamente estudiadas por la crítica desde multitud de perspectivas. Los estudios de Brown (1948) en la década de los 40 y posteriores fueron ilustrativos del análisis de analogías estructurales entre música y poesía. Su discípulo Scher siguió por esta senda, abriendo vías innovadoras para la investigación comparada de música y literatura, como se puede ver en el libro recopilatorio de sus trabajos publicado en 2004. En los años 60, Marie Naudin se acercó a la *Evolution parallèle de la poésie et de la musique en France: rôle unificateur de la chanson* (1968). Entre tantos otros ejemplos que se pueden dar, fue seminal el libro de Laurence Kramer sobre *Music and Poetry* (1984). Recientemente, Carlos Martínez Domingo ha publicado un panorama de "Teorías y prácticas en la comparación música-literatura" (2021), entre las que se incluyen: la literatura comparada, la semiótica, la sociología y, entre otros, los estudios intermediales. De este enfoque, que es el más reciente, valga mencionar *Reading Song Lyrics* (2010), de Lars Eckstein.

Los estudios culturales han tenido un interés particular en la música desde el punto de vista de lo popular. No en balde, en las sociedades modernas una amplia porción de la música que se escucha cabe en esta etiqueta. Philip Tagg (1982: 2013) propone una división entre *popular music* (destinada a un abanico amplio de gente de distintas clases sociales), *folk music* (heredera de las tradiciones del pueblo, entendiéndolo a menudo en un sentido de clase social) y *art music* (o lo que comúnmente se denomina *música clásica o culta*). Las etiquetas *clásica* y *culta* son elitistas y prejuiciosas, porque la primera suele definirse exclusivamente en torno a la cultura occidental y la segunda sugiere un arte con rasgos estéticos refinados/superiores (Nettl 1995: 3) para una minoría de artistas y público con formación, lo que presupone que otros tipos de música y, en particular, la música popular, tienen una dimensión estética inferior. Si bien los estudios de cultura popular han puesto esto acertadamente en entredicho, las etiquetas sirven para mostrar que la *art music* tiene un público más reducido que las otras dos formas musicales. Aunque con frecuencia se mezclan –como muestra la ópera de Montserrat Caballé con el pop/rock de Freddie Mercury en la canción "Barcelona" de 1988 o el uso que hace la industria cultural de géneros folklóricos, como el flamenco posmoderno (Steingress 2007)–, aquí y en el resto del monográfico se va a usar el concepto *popular* en el sentido de tener un amplio espectro de público, que apela/atrae a distintas clases sociales, en relación, según los casos, con la tradición folklórica, con la industria cultural o con ambas. Desde este punto de vista, han sido fundamentales las aproximaciones sociológicas de Simon Frith, como *The Sociology of Rock* (1978) y *Performing Rites: On the Value of Popular Music* (1996).

No son pocos los estudios sobre pop, rock y otros géneros musicales de la industria cultural que tratan sobre sus relaciones con la poesía. Piénsese en *The Poetry of Rock* (Goldstein 1969) o los monográficos de la revista *Litoral* sobre "La poesía del rock" (1989) y "Rock español. Poesía & imagen" (2010). Sin embargo, se ha prestado tradicionalmente más atención a las relaciones entre música y poesía

en torno a géneros musicales que engarzan con el sentido folklórico de lo popular; al menos en España, que es el ámbito en el que se centra el presente monográfico.

Eckstein propone la adscripción de toda la música popular al género de la poesía: "Lyrics are, no more and no less, the other tradition of modern poetry [...]. Any literary or cultural history that excludes lyrics from its scope presents a dramatically lopsided view of verbal art, and, by extension, modern culture" (2010: 14). Pero es, probablemente, la llamada canción de autor/a el género musical que más se vincula con la poesía, hasta el punto de que Javier García Rodríguez (2017) ha reivindicado su integración en el sistema poético español.

La canción de autor/a nació de la crítica y deseo de renovación de la música popular en un momento en que se consideraba que había sido fagocitada por la industria cultural de masas y convertida en entretenimiento ligero sin lazos con las raíces folklóricas originales. Precisamente, lo que hizo Bob Dylan en los años 60 fue actualizar la tradición del folk norteamericano (Rogovy 2009). No por casualidad, la palabra *folk* en inglés significa 'pueblo', 'gente corriente', y Dylan ha sido el primer cantante en ganar el Premio Nobel de Literatura, en una clara apuesta de la Academia Sueca por integrar la canción (o al menos cierto tipo de canción) dentro de la institución literaria. Es curioso que un libro pionero en España para el estudio de la poesía en la música popular de la industria cultural uniera la canción de autor/a con otros géneros musicales: *Juglares del siglo xx: La canción amorosa, pop, rock y de cantautor* (Zamora Pérez 2000).

Del interés por la poesía y la canción de autor/a, surgió el Proyecto CANTes en la Universidad de Salamanca, con el objetivo de "demostrar la relevancia de la canción de autor en español y destacar el incuestionable valor literario de sus letras".¹ Y de este proyecto vio la luz, a su vez, el libro *Entre versos y notas: canción de autor en español* (Noguerol y San José Lera 2021), en el que solo uno de los doce capítulos aborda un género musical distinto: el rap (Sánchez Hernández 2021).

Más o menos por las mismas fechas en las que Dylan cosechaba grandes éxitos, Manuel Vázquez Montalbán publicó en España una *Antología de la "nova cançó" catalana* (1968) y un *Cancionero general* (1972). El segundo libro incluía géneros populares tradicionales, como la copla o canción española, y cantautores de su generación, como Joan Manuel Serrat. De manera parecida, recientemente Francisco Gutiérrez Carbajo ha publicado en una editorial dedicada a textos literarios una antología de *Canciones populares amorosas* (2021) en la que se recogen tanto composiciones líricas tradicionales que han pasado a la historia de la poesía sin música, como letras actuales de canciones flamencas o de autor, lo que evidencia que, para este académico, todo es parte de un mismo sistema poético. En el estudio introductorio, de hecho, Gutiérrez Carbajo entronca con el análisis filológico de la poesía popular tradicional (Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal, Dámaso Alonso, José Manuel Bleuca, etc.) (2021: 11-54). El propio Gutiérrez Carbajo es uno de los máximos estudiosos de las relaciones del flamenco con la poesía (véase, por ejemplo, 1990 y 2007).

¹ Véase <<https://diarium.usal.es/cantes/>> (30 de agosto de 2022).

El Proyecto PoeMAS nació en 2019 con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (PGC2018-099641-A-I00) para el estudio de las relaciones entre música y poesía, y ello a su vez como manera de hacer llegar la música a más gente, de ahí su título: "POEsía para MÁs gente". La combinación en el acrónimo entre mayúsculas y minúscula era un guiño al anterior Proyecto CANTes, pero PoeMAS se propuso desde el principio ir más allá de la canción de autor/a. Aunque sin renunciar a este género, que es crucial para las relaciones entre música y poesía, ni a otros géneros musicales ampliamente estudiados en relación con la poesía en España, como el flamenco, PoeMAS bucea en las relaciones de la poesía con el pop, rock, indie, músicas urbanas, heavy metal, punk, etc. Por un lado, se analiza la naturaleza y percepción poética de las letras de canciones. Por otro, se hace un rastreo de las canciones que recogen poesía de cualquier tradición y época, mediante musicalizaciones, adaptaciones, reapropiaciones, intertextualidades u otras relaciones similares, y se da noticia de ello a través de una base de datos sistematizada, que está en constantemente crecimiento.² Por la formación de la que parte el equipo de PoeMAS, se ha centrado el enfoque en el ámbito de lengua española.

En el primer monográfico que resultó de los trabajos de los miembros de PoeMAS, *Nuevos cauces de la poesía popular española, y su recepción*, que se publicó en el *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies* (2021), se reunieron artículos teóricos y en torno a varios géneros musicales y épocas de la poesía española. Por la solvencia de sus resultados, el Proyecto PoeMAS ha merecido el visto bueno del Ministerio de Ciencia e Innovación para su continuación entre 2022 y 2024, con el título actualizado de +PoeMAS (PID2021-125022NB-I00). En esta nueva fase, el monográfico que ahora ofrecemos en *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* tiene un enfoque semejante al del anterior, pero no recoge solo trabajos de los miembros de investigación, sino también otros, recibidos después de una llamada de colaboración. En particular, este monográfico aborda la relación de la música popular, en su doble sentido de folklore y de público amplio, en relación con la industria cultural, de ahí el juego tipográfico de lo (pop)pular en el título.

El monográfico se abre con el artículo de Rocío Badía Fumaz, que sirve de marco teórico. Badía hace una propuesta para sistematizar las formas en las que la poesía está presente en la canción popular actual, analizando las letras dentro del sistema de la poesía, qué sucede cuando un poema previo aparece en una canción (letra o música) y el paso hacia un contexto lírico de textos no poéticos debido a su transformación en canción.

La primera perspectiva, que atiende a la poeticidad misma de las letras poéticas, es la que toman los dos artículos que siguen al de Badía en este monográfico. Margarita García Candeira examina la producción de Siniestro Total en la década de los ochenta, ligándola con las neovanguardias artísticas del momento. Estudia, por tanto, al conocido grupo dentro del sistema literario y cultural gallego, proponiendo un análisis pormenorizado de algunas de sus letras, en relación con movimientos de las vanguardias históricas, como el dadaísmo, que considera cercano al absurdo punk, y con atención al lenguaje empleado en las letras.

² Véase <<https://poemas.uned.es/canciones/>> (30 de agosto de 2022).

El lenguaje y las imágenes poéticas en la canción de autor han sido tratadas de manera frecuente. Desde este punto de vista, Julia Ruiz, que se posiciona a favor de una lectura desde la crítica literaria de las canciones de Joaquín Sabina, hace una revisión de su último álbum, *Lo niego todo* (2017), centrándose en el tratamiento posmoderno y la deconstrucción de la identidad del personaje de autor, a partir de la temática de la vejez, entendida esta como una figuración –esto es, una imagen de la vejez– y como una ficción teórica.

El artículo de Clara I. Martínez Cantón ofrece un nuevo planteamiento teórico, pero enfocado, en este caso, en las musicalizaciones de poemas preexistentes a la canción. Dada la importancia que tienen en todo tipo de producción artística, Martínez Cantón propone distintas metodologías para su estudio, señalando sus ventajas e inconvenientes. Este artículo sirve como prolegómeno para los artículos siguientes, en los que se abordan casos prácticos de musicalizaciones.

Guillermo Laín Corona se acerca a la musicalización de cinco poetas icónicos de la Edad de Plata (Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Rafael Alberti y Miguel Hernández), desde las primeras versiones musicales hasta las versiones de versiones más cercanas a la actualidad. Se trata, así, de determinar cómo afecta el proceso de musicalización y remusicalización a la recepción de la poesía: su disfrute y comprensión, especialmente en la actual sociedad de consumo posmoderna.

Avanzando en la historia de la poesía, Ayala Gallardo estudia las relaciones entre la poesía de José Ángel Valente y el cante jondo, partiendo de las consideraciones del propio poeta. Para Valente, en efecto, el flamenco debe ser considerado poesía. Y, en el artículo, Ayala Gallardo analiza cinco de las canciones que musicalizan la obra del poeta gallego en el reciente álbum de la cantaora Sonia Miranda *9 cantares*.

Cierra el monográfico el artículo de Juan Carlos Montoya Rubio, que aporta una mirada más musicológica a la práctica de la musicalización; en concreto, las canciones de Loquillo. Su trabajo se centra en la organización sonora de algunos de esos temas, examinando de qué forma se lleva a cabo la inclusión de la música en un poema, sus patrones estructurales y su relación con los poemas de base.

Este monográfico se suma, así, al amplísimo repertorio de estudio sobre la relación poesía-canción. Aunque, en comparación, sea solo una gota de agua en el océano, esperamos que sea de utilidad y referencia para la crítica académica, sea cual sea el enfoque de cada cual para su acercamiento a las relaciones entre música y literatura.

OBRAS CITADAS

- Banti, Giorgio y Francesco Giannattasio (1996). "Music and Metre in Somali Poetry", *African Languages and Cultures*, 3 [Suplemento: "Voice and Power: The Culture of Language in North-East Africa. Essays in Honour of B. W. Andrzejewski"]: 83-127.
- Brown, Calvin S. (1948). *Music and Literature. A Comparison of the Arts*. New England: University Press of New England.

- Kramer, Laurence (1984). *Music and Poetry*. Berkeley/Londres: University of California Press.
- Eckstein, Lars (2010). *Reading Song Lyrics*. Ámsterdam / Nueva York: Rodopi.
- Frith, Simon (1978). *The Sociology of Rock*. Londres: Constable.
- Frith, Simon (1996). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Goldstein, Richard (1969). *The Poetry of Rock*. Nueva York: Bantam.
- Góngora y Argote, Luis de (1999). *Fábula de Polifemo y Galatea*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de Obras de Don Luis de Góngora [Manuscrito Chacón] I, de la Biblioteca Nacional de España, Ms. Res. 45, ff.121-137. Edición facsímil [Málaga: RAE y Caja de Ahorros de Ronda, 1991 - Biblioteca de los clásicos, dirigida por José Lara Garrido, 1]. <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/fabula-de-polifemo-y-galatea--0/>> (30 de agosto de 2022).
- Gutiérrez Carbajo, Francisco (1990). *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*. Madrid: Cinterco.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco (2007). *La poesía del flamenco*. Córdoba: Almuzara.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco (ed.) (2021). *Canciones populares amorosas*. Madrid: Cátedra. Litoral. *Revista de Poesía, Arte y Pensamiento*, 183-185 (1989 [monográfico sobre "La poesía del rock"]) y 249 (2010 [monográfico sobre "Rock español. Poesía & imagen"]).
- Martínez Domingo, Carlos (2021). "Teorías y prácticas en la comparación música-literatura: el caso de la música popular en español", *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies*, 3.1: 7-22.
- Martínez Cantón, Clara I. y Guillermo Laín Corona (eds.) (2021). "Nuevos cauces de la poesía popular española, y su recepción" [Número monográfico], *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies*, 3.1: 1-127.
- Naudin, Marie (1968). *Evolution parallèle de la poésie et de la musique en France: rôle unificateur de la chanson*. París: Nizet.
- Nettl, Bruno (1995). *Heartland Excursions: Ethnomusicological Reflections on Schools of Music*. Champaign: University of Illinois Press. <https://doi.org/10.1525/ae.1996.23.3.02a00300>
- Noguerol, Francisca y Javier San José Lera (eds.) (2021). *Entre versos y notas: Canción de autor en español*. Kassel: Reichenberger.
- Rogovoy, Seth (2009). *Bob Dylan. Prophet, Mystic, Poet*. Nueva York / Londres / Toronto / Sydney: Scribner.
- Sánchez-Hernández, Sara (2021). "El rap español y el aula de literatura. El Chojin en la Universidad de Salamanca", in *Entre versos y notas: Canción de autor en español*, ed. Francisca Noguerol y Javier San José Lera. Kassel: Reichenberger, 249-260.
- Scher, Steven Paul (2004). *Essays on Literature and Music (1967-2004)*, eds. Walter Bernhart y Werner Wolf. Leiden: Brill. <https://doi.org/10.1163/9789401201865>
- Steingress, Gerhard (2007). *Flamenco postmoderno: Entre tradición y heterodoxia. Un diagnóstico sociomusicológico (Escritos 1989-2006)*. Sevilla: Signatura Ediciones. <https://doi.org/10.1080/03007760802702825>
- Tagg, Philip (1982). "Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice", *Popular Music*, 2: 37-67.

- Tagg, Philip (2013). *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*. Nueva York: Mass Media Music Scholar's Press. <https://doi.org/10.1017/s0261143000001227>
- Tatarkiewicz, Wladyslaw (2004). *Historia de la estética I. La estética antigua*, trad. Danuta Kurzyca (del polaco) y Rosa M.ª Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García Romero (del griego y latín). Madrid: Akal.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1968). *Antología de la "nova cançó" catalana*. Barcelona: Ediciones de Cultura Popular.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1972). *Cancionero general (1939-1971)*. Barcelona: Lumen.
- Vázquez Montalbán, Manuel (2000). *Cancionero general del franquismo (1939-1975)*. Barcelona: Crítica.
- Zamora Pérez, Eloísa Constanza (2000). *Juglares del siglo xx: La canción amorosa, pop, rock y de cantautor. Temas y tópicos literarios desde la dialogía en la década 1980-1990*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

LA POESÍA EN LA CANCIÓN POPULAR ACTUAL: HACIA UN
MODELO SISTEMÁTICO PARA SU REPRESENTACIÓN*POETRY IN POPULAR SONGS: TOWARDS A SYSTEMATIC MODEL FOR ITS
REPRESENTATIONROCÍO BADÍA FUMAZ
Universidad Complutense de Madrid
rbadia@ucm.esRecibido: 01.03.2022
Aceptado: 07.09.2022

RESUMEN: Este artículo tiene como objetivo explorar las relaciones entre poesía y música con el objetivo de proponer un modelo sistemático para abordar las distintas formas de aparición de la poesía en la canción popular actual. Se tendrán en cuenta para ello tres fenómenos: a) la consideración de la letra de la canción como poema (intermedialidad intrínseca), atendiendo a los rasgos líricos de las letras, pero rechazando la total identificación entre poesía y letra al tener en cuenta posibles rasgos narrativos y dramáticos; b) la presencia efectiva de un poema anterior en una canción (intermedialidad extrínseca), en distintos grados y tanto en el plano de la letra como en el plano de la música, aspecto este apenas estudiado; y c) el cambio hacia lo lírico de un texto inicialmente no poético debido a su transformación en canción, lo que llevará a cuestionar tanto las variaciones que se introducen en la letra como los valores que esta adquiere al ser recibida con la música. Además, se indicarán otras problemáticas relacionadas con la recepción ya señaladas por la crítica, que deberán incorporarse a la reflexión en el futuro, como la conflictiva noción de autoría en el tránsito de literatura a canción, la importancia de la performance en la construcción del significado o el recurso a la intermedialidad como instrumento de poder.

PALABRAS CLAVE: canción popular actual, géneros literarios, intermedialidad, poesía y música, literatura comparada

* Este artículo es resultado de +PoeMAS, "MÁS POESÍA para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea", proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2021-125022NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona, entre enero de 2022 y diciembre de 2024.

ABSTRACT: This paper aims to explore the relationships between poetry and music to propose a systematic model to deal with the different forms of appearance of poetry in contemporary popular song. Three phenomena will be examined: a) the consideration of the lyrics as a poem (intrinsic intermediality), going through the lyrical features of the lyrics, but also the narrative and dramatic ones, rejecting a total identification between poetry and songs; b) the effective presence of a previous poem in a song (extrinsic intermediality), to different degrees, and both at the level of the lyrics and at the level of music, an aspect that has hardly been studied; and c) the lyrical reception of a non-poetic text due to its transformation into a song, which will lead to question both the variations that are introduced in the lyrics and the values that it acquires when received with the music. In addition, other problems will be pointed out, related above all to reception, such as the conflictive notion of authorship in the transition from literature to song, the importance of performance in the construction of literary meaning or the use of intermediality as an instrument of power.

KEYWORDS: Contemporary Popular Song, Literary Genres, Intermediality, Poetry and Music, Comparative Literature



1. LA CANCIÓN POPULAR ACTUAL DESDE LOS GÉNEROS LITERARIOS

If prose is a house, poetry is a man on fire running quite fast through it.

Anne Carson

El objetivo de este trabajo es ofrecer una propuesta inicial pero sistemática para abordar la relación entre la canción popular contemporánea y el género literario de la poesía en toda su complejidad, atendiendo por ello también a la consideración de la letra de la canción como poema y no solo a la presencia efectiva de poemas previos en la canción. Para ello, se acudirá tanto a estudios de teoría literaria como a trabajos en torno a la intertextualidad y la intermedialidad, y se tratará de integrar modelos parciales, no siempre complementarios, de forma que se pueda construir un primer planteamiento, necesariamente provisional, introduciendo las adaptaciones imprescindibles para dar cuenta de esta relación tan exitosa en las últimas décadas entre poesía y música. Los ejemplos aportados pertenecen al ámbito español, lo que permitirá revelar la pluralidad de formas en las que la poesía aparece en la canción popular contemporánea –especialmente en la música pop, rock, indie y de cantautor– en nuestra lengua.

Los resultados obtenidos no serán extrapolables, tal cual se exponen, para canciones populares tradicionales o de otras épocas, debido a la histori-

cidad tanto de las propias obras como de las ideas de género literario que las sustentan en el plano de la creación y de la recepción. Fenómenos aquí propuestos no tienen cabida en la música folclórica o en la música clásica, o, en caso de darse, adquieren otros matices y significados.

Más allá de la discusión tradicional en el ámbito literario sobre la pertinencia de las tipologías genéricas, debe recordarse que el género no solo categoriza, sino que también modela nuestra forma de comprender la realidad (Bawarshi y Reiff 2010: 3). Es por ello por lo que la discusión sobre el género literario del sustrato lingüístico de las canciones actuales debe incorporar las dimensiones de la creación y de la recepción. Como recuerda Jonathan Culler, ya la perspectiva estructuralista propuso el género como elemento necesario para la creación literaria, bien sea porque se toma como modelo o bien como convención a subvertir, pero siempre como parte del contexto en el que tiene lugar la creación (1975: 116).

Desde la perspectiva de la recepción literaria, el poder del género radica en cómo lo recibe el lector, de modo que un mismo texto podría ser abordado desde distintos géneros sin perder su cualidad (Bawarshi y Reiff 2010: 22): recibir una canción como género poético condiciona efectivamente el reconocimiento de ese género en la canción. De este modo, nuestro horizonte de expectativas, como señaló la estética de la recepción, condiciona lo que esperamos del texto. En palabras de Culler, “[i]f a theory of genres is to be more than a taxonomy it must attempt to explain what features are constitutive of functional categories which have governed the reading and writing of literature” (1975: 137). Aplicar la teoría de los géneros literarios a las canciones permitirá ver desde qué horizonte son creadas y, sobre todo, recibidas, al ser mucho más fácil, como señala Culler, observar las convenciones asumidas por los lectores que por los escritores (1975: 117).

Con esto en mente, se abordarán las relaciones intermediales entre poesía y canción desde los tipos de intermedialidad propuestos por Irina Rajewsky (2005) y reformulados por Gil González y Pardo (2018): la intermedialidad intrínseca, que forma parte del propio arte (la canción como género musical construido mediante la palabra y la música), y la intermedialidad extrínseca, en la que se combinan dos artes diferentes en una misma obra (la canción que se compone a partir de un poema previo).

2. INTERMEDIALIDAD INTRÍNSECA. LA LETRA DE LA CANCIÓN COMO POEMA

Pese a que, al comienzo de *Reading Song Lyrics* –una de las escasas obras que abordan las letras musicales como género literario–, Lars Ekstein afirma que “song lyrics are not poetry” (2010: 9), líneas después señala que “lyrics and poetry are similar”, adoptando una identificación que desarrollará a lo largo del volumen sin cuestionar si otros géneros literarios pueden tener un papel relevante en la canción. La única diferencia, en su opinión, sería el canto y la adición del elemento musical (2010: 67). No obstante, es inevitable que se refiera a menudo a aspectos narrativos –fundamentalmente– de las letras, aunque la reflexión en

torno al género no aparezca de manera explícita. Tampoco desde una perspectiva etnográfica las fronteras entre poesía –en este caso oral– y canción han sido muy claras. Siguiendo a Paul Zumthor, es necesario reconocer la dificultad de señalar un límite estricto entre ambas modalidades artísticas y, sobre todo, su dependencia de un contexto tanto temporal como espacial (“Lo que en un lugar se toma por canto, en otra parte será palabra con efectos sonoros”, 1991: 187). A partir de ahí, Zumthor asume la cercanía de poesía y canción hasta el punto de señalar que, “en el mundo de hoy, la canción constituye la única verdadera poesía de masa, a pesar de estar envilecida por el comercio” (1991: 187).

Esta asunción de la identidad entre poesía y canción no es excepcional, sino que parece ser la postura dominante tanto en los estudios desde la música como desde la literatura. En los dos siguientes apartados, se reflexionará sobre los rasgos líricos presentes en la letra de las canciones populares actuales para tratar de ponderar críticamente esta identidad, para después mostrar los posibles rasgos narrativos y dramáticos contenidos en ellas.

2.1. Rasgos líricos de la letra de las canciones

Para valorar la liricidad de la letra de las canciones es necesario partir de algunos rasgos admitidos como típicos del género.¹ Dejando a un lado el plano del contenido, Francisco Javier Ávila González, en “Polos y ámbitos para una teoría de los géneros: el polo lírico frente al polo narrativo” (2006), propone tres rasgos formales que caracterizan la lírica frente al resto de géneros, los tres con suficiente consenso crítico detrás: una gran brevedad, una gran intensidad formal y una mínima causalidad lógico-temporal debida a la ausencia de narración. Estos rasgos se encuentran –siguiendo su terminología– más representados en los textos que pertenecen al polo lírico; conforme un poema se sitúe en el ámbito lírico pero alejado del polo genérico, estos tres rasgos se manifestarán con menor intensidad. Por su parte, en “The Lyric: Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualisation” (2005), Werner Wolf afronta la tarea de reunir –y cuestionar– los rasgos que críticos y teóricos de la literatura han propuesto, no sin dificultad, para caracterizar a la lírica en la actualidad con mayor asiduidad o consenso. Su propuesta, junto con la desarrollada por Jonathan Culler en *Theory of the Lyric* (2015), servirá como complemento a los tres rasgos propuestos por Ávila González para confrontar la intuición difundida de que la letra de una canción, en caso de asimilarse a un género literario, se debería identificar con la poesía.

Partiendo de los rasgos enumerados por Ávila González, la brevedad de los textos poéticos es uno de los criterios genéricos que más consenso concita (Wolf 2005: 38; Derrida 1991: 224). Esta brevedad, no prelativa pero sí característica, origina la intensidad formal de la lírica, más significativa que la de la narrativa o el drama. Ésta deriva de la mayor proporción de recursos retóricos

¹ Un primer acercamiento a esta cuestión puede verse en Badía Fumaz (2021b), aplicado a la canción de Luis Eduardo Aute “Las cuatro y diez”.

(Ávila González 2006) y conduce a una semanticidad máxima de los distintos elementos textuales (Wolf 2005: 39). Incluso se ha propuesto como razón por la cual no fue tan necesario en su momento pensar la ficcionalidad de la lírica como rasgo literario, dada su evidente literariedad formal (Pozuelo Yvancos 1997: 265). Para Wolf, este rasgo también provoca una frecuencia mayor de huecos de significado que en otros géneros (2005: 24).

La brevedad y la intensidad formal, en consecuencia, deberían ser rasgos típicos de la canción, como efectivamente es usual. Sin embargo, y paradójicamente, si esta intensidad formal en la letra es excesiva, se dificulta su transformación en canción cuando se parte de un poema previo (la poesía experimental es escasamente musicalizada) e, incluso, si la intensidad formal proviene de la realización musical de la canción (alteración de la dicción, efectos de sonido, etc.) y es excesiva, se produce el efecto contrario: un acercamiento extremo del texto a la música, en el que la voz se convierte en instrumento. Este fenómeno, muy infrecuente en la música popular, sí aparece en la música clásica contemporánea, como puede verse en los *Epitafios a Federico García Lorca* de Luigi Nono, a partir de fragmentos de la obra del poeta andaluz.²

Dentro de la intensidad formal, uno de los rasgos más destacados es la versificación (Wolf 2005: 39), típica de la lírica pero no imprescindible. El verso es el rasgo que con mayor frecuencia ha servido para caracterizar el género, aunque no es privativo (la narrativa y el teatro también pueden recurrir a él), y sin duda el ser la canción típicamente versificada ha favorecido su identificación con la lírica. El verso, el ritmo, la rima y otros elementos acústicos generan musicalidad, aspecto clave en ambas modalidades artísticas. La presencia del verso en la canción se consigue con el uso de los silencios, elemento clave a la hora de recibir como poemas canciones cuya letra no era inicialmente poética, como se verá más adelante.

En cuanto a la escasa concatenación lógico-temporal, el discurrir temporal propio de la narrativa y el drama es sustituido por una temporalidad especial, típica de la lírica, encarnada en un presente, en tanto que, con independencia del tiempo gramatical del poema, se crea la impresión de que algo está sucediendo en ese momento del discurso (Culler 2015: 37). Parte de las canciones populares actuales imponen esta recepción atemporal, si bien otra parte no desdeñable se construye precisamente sobre una historia, es decir, un desarrollo de acontecimientos en un marco temporal lógico y definido.

La afirmación de presente efectuada por Culler se manifiesta también en el apóstrofe y la apelación lírica (fenómenos en los que el yo lírico se dirige a un tú lírico). Pese a que ambos parecen introducir la categoría narrativa de

² Para Monika Fludernik, la brevedad del poema permite una mayor experimentación, por lo que esta es más frecuente en el género lírico que en otros géneros literarios. Sin embargo, como se percibe en el caso de la canción popular, la convención del género en ocasiones se impone sobre su extensión, como ocurre en nuestro caso. En la música clásica, sin embargo, es probable que aplicar su afirmación al ámbito musical sea más pertinente, así como su defensa de que en los textos radicalmente experimentales se diluye la distinción entre géneros y las obras, en consecuencia, "can equally be interpreted as poetic, dramatic or narrative writing without much affecting the ways in which such pieces are read" (1996: 306).

personajes y afirmar un punto temporal concreto, para Culler ambos recursos son distintivos de la lírica en tanto que “its ‘now’ is not a moment in a temporal sequence but a special ‘now’ of discourse: of writing and of poetic enunciation” (2015: 229). La enunciación lírica actualiza el discurso, rompiendo con la distancia temporal propia de la narrativa.

El carácter monológico de la lírica (Wolf 2005: 39), postulado en su momento por Mijail Bajtin, alude a la presencia frecuente de una única voz –y, por tanto, de una única visión del mundo– en el poema. La mayor parte de las canciones presentan asimismo este rasgo por el que se genera una voz instauradora y se impone una única conciencia que fácilmente desemboca en una identificación con la del autor biográfico. Surge con ello el problema de la ficcionalidad de la lírica –y de las canciones–, no totalmente resuelto aún.

Esta ilusión autobiográfica o tendencia a la identificación del yo lírico con el autor biográfico del poema ocurre del mismo modo en la canción actual, donde incluso funciona en la recepción la identificación del yo lírico de la canción con el cantante en los casos en los que este no coincide con el compositor. En el ámbito de la canción, esta ilusión de biografismo se refuerza aún más debido a la presencia efectiva del emisor en la oralidad y a la exaltación en la música popular urbana de la imagen de autor (véase a este respecto cómo Guillermo Laín Corona analiza la construcción de determinada imagen de autor por parte de Joaquín Sabina, 2021).

La mencionada tendencia a la identificación entre autor y enunciador puede darse en la narrativa y el teatro, pero en formas menos intensas. José María Pozuelo Yvancos ha propuesto que la razón pudiera estar en la indeterminación de la situación comunicativa propia de la lírica (1998: 55), que al generar huecos de significado en el texto (¿quién habla?, ¿cómo es?, ¿en qué espacio o lugar?, etc.) conllevaría una mayor identificación del yo lírico con el autor biográfico. Desde un punto de vista pragmático, el receptor completa los huecos del texto con la información que tiene de su autor, dando lugar a que la voz que habla en el texto tenga la apariencia de ser un sujeto de la enunciación real y por ello reforzando la apariencia de sinceridad de la poesía o la canción.

En las últimas décadas se ha asumido desde el ámbito académico la ficcionalidad de la lírica, si bien se continúa explorando esta ficcionalidad que autores como Culler comprenden como especial. Sin entrar a discutir la ilusión autobiográfica, en *Theory of the Lyric* Culler destaca cómo las características formales más propias de la poesía (ritmo, rima, estrofas...) constituyen la dimensión ritual de la lírica, frente a la dimensión puramente ficticia de la narrativa. Para el teórico, estos elementos formales favorecen una “reperformance” en el lector, merced a la que este ocupa temporalmente el lugar del yo lírico (2015: 37). Indudablemente, este fenómeno de la lírica ocurre también en la música popular actual: el oyente de la canción se instala vicariamente en el lugar del emisor, reviviendo –actualizando– con ello la enunciación, siendo él en la recepción el que experimenta lo dicho. A esto también contribuiría precisamente la indeterminación enunciativa, que permite completar con nuestra propia información

personal los huecos del texto, identificándonos así tanto con el yo como con el tú líricos.

El uso frecuente de los deícticos en poesía refuerza el modo profético que se ha mencionado anteriormente. Tal como apunta Culler, las convenciones de lectura poéticas nos hacen comprender los deícticos del poema no como referidos a un contexto externo –como ocurriría en la narrativa o el drama–, sino a un contexto propio del discurso poético, generando “a spirit which can envision what it calls for” (1975: 166).

Quedan por proponer dos rasgos menos frecuentes en la reflexión sobre la lírica como género y que, sin embargo, encuentran gran correlato en el ámbito de la canción. Junto con la brevedad, el otro rasgo que Derrida propone en su artículo “Che cos’è la poesia?” (1991) es la capacidad del poema para ser memorizado, facilitada, obviamente, por la escasa extensión, pero no consecuencia directa de esta. Derrida apela a la expresión francesa “*par coeur*”, a la inglesa “*by heart*”, para sugerir la conexión de la poesía con el corazón no solo en cuanto a su dimensión rítmica, sino también en cuanto a la incorporación del texto, casi en sentido literal, que ocurre cuando lo memorizamos. Nos acompaña así a todo lugar, propiciando una reiteración, más que una repetición (1991: 232) –también apuntada por Culler (2017: 139), siguiendo a Clive Scott–, como característica del género: la poesía favorece y resiste la relectura mucho mejor que la narrativa y el teatro. La canción popular actual (qué decir de la canción del género pop, pero también del rock e incluso el indie) no solo permite, sino que estimula la escucha reiterada, incorporándose en el oyente hasta el punto de no poder quitársela de la cabeza.

2.2. Rasgos narrativos y dramáticos de la canción

Pese a que por lo general la canción manifiesta rasgos puramente líricos, no todas las canciones ni todos sus rasgos se identifican claramente con el género. Si bien dentro de la poesía existen textos que tienden a lo narrativo (como se está explorando desde la narratología postclásica) o a lo dramático, en la canción popular actual los ejemplos alejados del polo lírico se multiplican. Una parte significativa de la obra musical de Joaquín Sabina, Luis Eduardo Aute o Javier Krahe, por mencionar algunos nombres, se construye a partir de historias relatadas en canciones, con una cercanía máxima –o, por qué no, identidad– con el género del cuento.

Para que haya narratividad la crítica académica ha propuesto dos elementos necesarios: que exista narración, esto es, un discurso mediado por un narrador, y que haya una sucesión de acontecimientos.³ Prototípicamente, el narrador

³ En contraposición a la dificultad de definir la lírica como género, véase por ejemplo la sucinta definición de Mieke Bal, consistente con la mayor parte de la tradición teórica: “Un texto narrativo será aquel en que un agente relate una narración” (1987: 13). Otras aproximaciones introducen más elementos necesarios, manteniendo la sucesión de acontecimientos, que está presente en todas las aproximaciones. Véase a este respecto la definición de Monika Fludernik, para quien la narrativa es “a representation of a possible world in a linguistic and/or visual medium, at whose centre there are one or several protagonists of an anthropomorphic nature who are existentially

está constituido sobre la conciencia de una tercera persona –algo extraño en poesía (Fludernik 1996: 309)– que se responsabiliza de la narración y es ajena a lo narrado,⁴ mientras que lo narrado tiene un carácter temporal, sucesivo, aunque no se respete el orden cronológico en el discurso. Volviendo a los ejemplos musicales, en las canciones “Eva tomando el sol” o “Pacto entre caballeros” de Joaquín Sabina, el arco temporal es manifiesto. También lo es la distinción entre el plano de la historia y el del discurso (siguiendo la terminología de Genette): los hechos se narran en un momento y ocurren en otro.

En comparación con la lírica, la situación comunicativa está mucho más definida, siendo frecuentes tanto la caracterización del tiempo y el espacio como la de los personajes. Esta última categoría narrativa, que le sirve a Fludernik como otro criterio distintivo (2009: 6), contribuye al carácter dialógico del género frente al monológico de la lírica. Debido a la brevedad de la canción popular, tiempo, espacio y personajes no podrán estar muy desarrollados, pero sí tienden a una mayor concreción que en la lírica, como se observa en las canciones apuntadas. En ambas, el narrador es a la vez un personaje que narra una historia pasada con el suficiente detalle como para construir un mundo independiente. En “Eva tomando el sol”, por otro lado, no solo los sucesos narrados sino también el nombre del narrador y la localización espacial muy concreta (“Hoy Eva vende en un supermercado/ manzanas del pecado original,/ yo canto en la calle Preciados,/ todos me llaman Adán”) impiden la ilusión autobiográfica así como la proyección del receptor en el narrador.

Por último, una curiosa aportación de Zumthor distingue las canciones narrativas por su posibilidad de ser bailables,⁵ si bien parece pertinente solo para canciones de tipo tradicional, en tanto que el propio autor se lamenta de que en la actualidad cualquier canción parece poder bailarse (1991: 212-213).

La conexión de la canción con el género teatral surge principalmente de su performatividad: “The art of lyrics is fundamentally [...] a ‘performance art’”, afirma Ekstein (2010: 210), aunque avisa líneas después de que esta distinción a partir de la oralidad es, por supuesto, tardía, y que desde los *lieder* hasta las musicalizaciones actuales muchas canciones se construyen sobre poemas previos. Sin embargo, pese a esta prevención, su afirmación es un buen punto de partida para explorar la conexión entre canción y género dramático. Y es que, si bien las características narrativas pueden estar o no presentes, el carácter performativo de la canción es una de sus constantes, lo que lleva a Simon Frith a afirmar que “Songs are more like plays than poems; song words work as speech and speech

anchored in a temporal and spatial sense and who (mostly) perform goal-directed actions” (2009: 6).

⁴ Otras modalidades de narración son posibles, por supuesto, con narradores intradieгéticos.

⁵ “El texto de las canciones para bailar, determinado por su función, se parece al gesto que verbaliza. Breve, entrecortado, reducido a un llamamiento, a la exclamación alusiva, a la sentencia; o más largo, con ampliar repeticiones de las estrofas, prestándose a las modulaciones emotivas y a las evocaciones míticas. Por el contrario, la necesaria recurrencia regular de unidades rítmicas –gestuales, vocales, instrumentales y, por consecuencia, textuales– hace casi imposible la composición de canciones de danza explícitamente narrativas” (Zumthor 1991: 212).

acts, bearing meaning not just semantically, but also as structures of sound that are direct signs of emotion and marks of character" (1989: 90). Wolf, por su parte, señala que la lírica también compartiría este carácter performativo, con la diferencia de que no tendría el componente de actuación ("role-playing" propio del teatro) (2005: 38). La canción, al concebirse para ser representada, permite la encarnación de un personaje en el momento de la actuación, aunque de manera liminar, a diferencia del teatro, en el que la separación actor-personaje es evidente por las convenciones teatrales, encarnadas por ejemplo en los paratextos dramáticos. Resulta fructífero abordar este carácter performativo desde los recientes estudios autoriales, así como en los casos de canciones interpretadas por un cantante que no es el compositor de estas. La importancia de la dimensión espectacular en la recepción de la canción es similar a la del género teatral y consustancial a la canción como arte del espectáculo.

Atendiendo al contexto comunicativo, que se suele menospreciar al estudiar la canción solo desde el punto de vista de su letra, otra conexión con el teatro es el tipo de recepción que comparten. La canción, frente a la lírica, potencia la colectividad en la recepción: esta ya no es individual –o no solo–, sino que incluso en procesos de recepción aislados se refuerza el sentimiento de comunidad por parte de un colectivo que escucha la misma obra. Ello está potenciado por una difusión mucho más elevada –muy mediática, masiva– de la canción popular actual, hasta el punto de que una canción puede llegar a convertirse en himno generacional. En el contexto actual es mucho más difícil que ocurra un fenómeno parecido con un poema.

La dimensión performática de la canción también permite que el cantante, como el actor, maneje el tiempo escénico, como señala García Barrientos, pudiéndose alterar el tiempo de la actuación frente al tiempo fijo de la palabra escrita (1991: 153 y sigs.).

A partir de este somero análisis desde el punto de vista de los géneros literarios, parece necesario repensar el carácter lírico de las letras y asumir la existencia de canciones no líricas (narrativas, dramáticas, autobiográficas e incluso ensayísticas), o, por lo menos, trabajar con una perspectiva menos estanca de los géneros.

Además, el despojamiento de la música deja a la letra de la canción huérfana de parte de sus significados, alterando la recepción de fenómenos lingüísticos poco comprensibles sin el acompañamiento musical (por ejemplo, el uso de estribillos, repeticiones que serían excesivas en un poema, inexactitudes métricas, rimas imperfectas, exceso de monotonía, vocalizaciones, etc.). Desde esta perspectiva se comprende mejor la afirmación inicial de Ekstein, "Song lyrics are not poetry" (2010: 9), en el sentido de que, pese a su afinidad, no puede leerse la letra de una canción de la misma forma que leemos un poema.

3. INTERMEDIALIDAD EXTRÍNSECA. CUANDO EL POEMA SE CONVIERTE EN CANCIÓN

En otra ocasión utilicé la propuesta de Werner Wolf, que divide la intermedialidad poético-musical en intracomposicional y extracomposicional, para el estudio de las relaciones entre poesía y música (Badía Fumaz 2021a). Esta vez, me

interesa adaptar un modelo general de intermedialidad que parte sobre todo de la relación entre literatura y cine para mostrar su operatividad dentro del ámbito de la canción. Se trata de la tipología expuesta por Antonio J. Gil González y Pedro Javier Pardo (2018), fundamentalmente a partir de Rajewsky (2005) y Genette, que va a permitir dar cuenta de un mayor número de variables posibles a la hora de sistematizar la presencia de un poema previo en una canción.

Gil González y Pardo dividen la intermedialidad extrínseca en tres fenómenos: "entendemos la multimedialidad como la copresencia directa de varios medios en un mismo texto o soporte, la remedialidad como la presencia indirecta de un medio dentro de otro y la transmedialidad como el paso de un medio a otro" (2018: 21). La multimedialidad tiene escasa relevancia a la hora de estudiar la poesía en la canción, en tanto que apenas encontramos testimonios más allá de posibles recitales en los que se alterne canción y poesía (siempre que además comprendamos el recital como una obra artística en sí) o la posibilidad de una obra digital que combine ambos medios de forma hipertextual, ejemplo este que sugieren Gil González y Pardo. Sí serán relevantes los otros dos fenómenos, en los que el texto poético aparece en la canción parcial o totalmente, sobre todo en el plano de la letra.

3.1. Intermedialidad extrínseca en el plano de la letra

3.1.1. Remedialidad

La remedialidad es el tipo de intermedialidad más cercano a las propuestas de la intertextualidad clásica. Siguiendo de cerca los planteamientos de Genette en *Palimpsestos*, Gil González y Pardo proponen distintos tipos de remedialidad que permiten ordenar las formas de aparición de un medio en otro. Aplicados a la relación poesía-canción tendríamos las siguientes posibilidades (se mantiene su terminología):

a) Intermediación: cita o alusión a una obra poética dentro de una canción. Por ejemplo, lo observamos en la canción "Moriría por vos" de Amaral, cuyos título y estribillo reformulan las últimas palabras del "Soneto V" de Garcilaso de la Vega. La mayor parte de canciones de contenido poético que no son directamente musicalizaciones acuden a la intermediación.

b) Remediación: una canción representa o simula ser un género poético. En este grupo se incluyen las canciones que aparentan ser un poema o un subgénero poético, por ejemplo la epístola poética, como ha estudiado Clara Marías en canciones de Christina Rosenvinge (2021). Además de la adaptación de subgéneros poéticos, hay que tener en cuenta la posible aparición de formas poéticas fijas como el soneto o la décima (estudiada esta última en la canción popular en lengua española por Clara Martínez Cantón, 2021).

c) Metamediación: en esta modalidad, una canción comenta una obra poética, a la manera de la metatextualidad de Genette. Los ejemplos son escasos en nuestro corpus.

d) Paramediación: en la paramediación la referencia poética estaría en los paratextos. Se da a menudo en conjunción con otras formas de remedialidad,

como la intermediación o la remediación. Un ejemplo en la música indie es la canción "San Juan de la Cruz", de Los Planetas, donde la referencia poética se ciñe únicamente al título, pero también podría ocurrir en otros paratextos de las canciones, como las portadas o los videoclips.

3.1.2. *Transmedialidad*

Versiones, adaptaciones, musicalizaciones... la transmedialidad da cuenta de la trasposición de una obra a otro medio artístico diferente. Junto con la intermediación, la transmedialidad es el mecanismo creativo que genera más canciones con sustrato poético. Según la mayor o menor fidelidad al texto original, se pueden distinguir tres fenómenos, siguiendo también aquí la terminología de Gil González y Pardo (2018):

a) Imitación: se intenta reproducir el poema en la canción por medio de su musicalización. En la actualidad las musicalizaciones tienen tal éxito en la música popular que son frecuentes incluso distintas versiones de la misma musicalización. Véase por ejemplo la fecundidad de las musicalizaciones llevadas a cabo por Enrique Morente, versionadas por Silvia Pérez Cruz en "Pequeño vals vienés" (poema de Lorca) o Rosalía en "Aunque es de noche" (poema de san Juan de la Cruz). Las musicalizaciones lo son habitualmente de textos poéticos (muy difícilmente de otros géneros, aunque se planteará un ejemplo más adelante), y se producen pocos cambios en la letra, los mínimos para lograr una canción exitosa (creación de estribillos, repeticiones de palabras, modernización de palabras, etc.).

b) Reescritura: la fidelidad al texto original se atenúa y tanto contenido como forma sufren una mayor transformación. Por ejemplo, la canción de Sabina que se ha mencionado, "Eva tomando el sol", reescribe actualizándolo un pasaje del *Génesis* bíblico.

c) Transficción: de gran productividad en las adaptaciones cinematográficas, pero mucho menor en la canción popular, la transficción se refiere a las continuaciones argumentales de una obra previa en otro medio. Es evidente que en esta modalidad el hipotexto no suele ser poético, debido a la ausencia de narratividad en el género.

Una vez determinado el tipo de intermedialidad, se hace necesaria una reflexión sobre el modo en el que la obra previa se inserta y dialoga con la materia de la nueva obra. Los cambios formales y en el significado se pueden estudiar a partir de las aportaciones ya clásicas realizadas en el marco de la intertextualidad para valorar aspectos como la tensión entre el texto de origen y el nuevo texto;⁶ la facilidad o dificultad de reconocer el hipotexto; las variadas actitudes en las que se recupera (imitación, admiración, negación, subversión, parodia, actualización, reflexión metapoética, etc.); o cuánta cantidad de obra previa se inserta y en qué lugares de la nueva obra, por mencionar algunos fenómenos.

⁶ Véase, por supuesto, Genette (1989), pero también otros trabajos de interés como Pfister (1994) y, en el ámbito hispánico, Zavala (1999).

Para terminar con el análisis de la intermedialidad en el plano de la letra, y sobre todo en el caso de las musicalizaciones, quizá sea pertinente, pese a su contundencia, recordar la siguiente afirmación de Wellek y Warren:

Los poemas de estructura bien trabada, sumamente compacta, no se prestan para letra de composiciones musicales, pero la poesía pobre o mediocre, como muchas de las composiciones de Heine en su primera época y de Wilhelm Müller, han servido de letra para las mejores canciones de Schubert y de Schumann. (Wellek y Warren 2009: 151)

Se plantea aquí la cuestión de si pueden existir rasgos comunes –al margen del valor estético planteado por Wellek y Warren– en los poemas que aparecen en canciones. Por lo menos la canción popular actual, y en línea con su difusión masiva, parece evitar tomar como base una poesía más experimental, sobre todo en el plano formal (la experimentalidad en el plano del contenido, como se ve en las musicalizaciones de poemas surrealistas de Lorca, no parece ser tan problemática).

Este hecho no deja de ser paradójico, pues la mayor intensidad formal y la mayor significación de los elementos formales, llevadas al extremo en la poesía experimental, son dos rasgos distintivos del género lírico. La canción debería permitir la misma experimentación, debido a su similar extensión (recuérdese el argumento de Fludernik 1996: 306). Sin embargo, el hecho de que este tipo de poesía se acerque de por sí a la música a partir de la preeminencia de los recursos fónicos sobre los de otro tipo quizá explique su menor aceptación en la canción, incluso en el ámbito de la música clásica. Ejemplos extremos como algunos poemas de Juan Eduardo Cirlot se acercan tanto a la música que su adaptación musical podría no ser tan sugerente.⁷ Este hecho debe conducir a una reflexión sobre la idea de lo poético que se está poniendo en juego cuando se afirma la identidad entre canción y poesía, pues los textos pertenecientes al polo lírico (siguiendo la terminología propuesta por Ávila González) parecen funcionar mucho peor que los del ámbito lírico.

3.2. Intermedialidad extrínseca en el plano de la música

Incluso en piezas musicales sin letra, hay ciertos componentes paratextuales en los que puede aparecer la referencia poética. Así puede ocurrir en los títulos,

⁷ Véase como ejemplo la dificultad de crear una canción a partir del siguiente poema, perteneciente al poemario *Bronwyn n* (2001: 303):

Nwn nor
byrny nwynnyr
ynnbrow

Nybry wonny
wonny nybrw

Byrny byrnw wyn
wyr

portadas, videoclips o indicaciones en las partituras, que pueden remitir a un género poético, un poeta o una obra (véase como ejemplo dentro de la música clásica la pieza “Música callada”, de Mompou, que remite a un verso de san Juan de la Cruz).

La introducción del plano musical pone de relieve la competencia entre dos medios artísticos (poema y música), una discusión con una extensa trayectoria de análisis. Más que abordar la cuestión en clave de mayor o menor importancia, parece más adecuado acudir al planteamiento de Zumthor por el que, desde la poesía oral, se comprende como una gradación la distancia entre la palabra y la canción: “¿A partir de qué punto, si nos desplazamos por el largo espacio que separa esos extremos, tendremos la sensación de que abandonamos la poesía y entramos en la música?” (1991: 191). Esta posible dominancia de un medio sobre otro la han abordado Wolf (2015) y Bernhart (2015c). Sin embargo, la introducción de poeticidad por medio de la música no ha sido todavía muy estudiada. Un ejemplo interesante de análisis fuera de la música popular –igual que en la poesía, los textos experimentales se alejan del público de masas– lo tenemos en la *Sinfonía* de Luciano Berio, cuyo texto bebe en buena medida del ensayo de Levi Strauss *Lo crudo y lo cocido*, así como de la novela de Beckett *El innombrable* y de otros textos tanto literarios como no literarios. El contenido de la letra queda prácticamente anulado, pues lo que se potencia es sin duda la sonoridad de la palabra, imponiéndose lo musical por encima de lo poético. Este oscurecimiento intencionado del significado por medio de una estilización formal en la enunciación de la letra es típico de gran parte de la música clásica. La palabra poética, como en determinados momentos de los mencionados *Epitafios* de Luigi Nono, se convierte en instrumento, alejándose de este modo de lo popular (tanto en lo musical como en lo poético).

Más interesante, en relación con el corpus seleccionado, es la reflexión sobre la iconicidad de la música que expone Bernhart en “What Can Music Do to a Poem? New Intermedial Perspectives of Literary Studies” (2015c). En este trabajo, Bernhart distingue entre canciones interpretativas y canciones no interpretativas. Las primeras son canciones en las que la música tiene gran dependencia de la letra. Se explota la cualidad icónica de la música, de forma que esta puede imitar aspectos del texto (tanto formales como de contenido), reflejar estados emocionales o, en un mayor grado de independencia, dialogar con la letra comentándola, por ejemplo, de forma irónica, como ejemplifica Bernhart al indicar el rol del piano en el lied de Schumann “Die beiden Grenadiere” (2015c: 406-407). En todos los casos, remarca Bernhart, la música comenta el texto.

Por el contrario, las canciones no interpretativas no están centradas en el contenido, sino en la forma poética, imitando los aspectos formales del texto o estableciendo un diálogo con él a partir de la oposición formal en una nueva obra (Bernhart 2015c: 407). Es relevante que esta opción remarque la poeticidad (los rasgos líricos, que son fundamentalmente formales), quedando el contenido del poema en segundo plano; la música podría incluso llegar a anular ese contenido (véase Bernhart 2015a).

En la trasposición de un poema a canción popular el mensaje generalmente se trivializa, aunque a la vez el ritmo y las melodías de la música pop refuerzan el sentimiento de colectividad (Bernhart 2015a: 270-271) mucho mejor que el poema, no renunciando incluso a una exageración del carácter emotivo que en el poema resultaría fuera de lugar, como afirma García Rodríguez (2017: 132). Este fenómeno es evidente en la obra de muchos cantautores españoles: por poner un ejemplo, en la canción "A galopar", de Paco Ibáñez, los mínimos cambios producidos en la letra van dirigidos a simplificarla, mientras que el ritmo y la melodía, en línea con el nuevo título (frente al "Galope" del poema de Alberti), impulsan a la acción.⁸ También se percibe en canciones originales, por ejemplo en la menor oscuridad formal de las letras del cantautor Nacho Vegas en sus canciones más políticas.

La preeminencia de poesía o música depende por añadidura del tipo de recepción. Zumthor considera que la disposición de escucha es fundamental para la manera en la que el lector/a valora la letra o la música, quedando una u otra por encima en función de esa individualidad subjetiva de cada recepción (1991: 192), sin olvidar que esta preferencia tiene también un componente social. En la misma línea se manifiesta Bernhart cuando distingue entre receptores melocéntricos y logocéntricos (2015a: 271).

4. LA RECEPCIÓN LÍRICA: CAMBIOS DE GÉNERO AL RECIBIR UN TEXTO COMO CANCIÓN

Ya se advirtió al comienzo de que la idea que uno tenga sobre el género va a condicionar cómo recibe una obra. De forma explícita, la estética de la recepción menciona como componentes clave en la generación del horizonte de expectativas –histórico, social, pero también individual– el género de la obra, la relación con otras obras del mismo contexto y la idea que se tenga sobre el lenguaje literario (Jauss 2000: 163-166). La postura dominante hoy día que asimila la canción popular actual al género lírico configura un horizonte de expectativas que influye considerablemente en la construcción del significado de la nueva obra musical, incluso cuando el texto que da origen a la canción no sea un texto poético sino perteneciente a otro género literario. Por ello, en la canción se produce una recepción lírica de textos originalmente no poéticos debido a fenómenos que operan en un doble nivel: cambios ocasionados en la letra y cambios producidos a partir del elemento musical.

4.1. Fenómenos que atañen a la letra

Los cambios en el nivel de la letra surgidos en el proceso de incorporación de un fragmento textual o de musicalización de una obra literaria no poética previa

⁸ No es el caso del ejemplo mencionado, pero merece la pena tener en cuenta en este punto la continuación de la cita de Wellek y Warren que se mencionó con anterioridad: "Si la poesía tiene alto valor literario, su empleo como letra de una composición musical tiene a veces por consecuencia que sus formas queden borradas o desfiguradas por completo, aunque la música tenga valor por sí misma" (2009: 151).

pueden conducir a la adquisición de rasgos líricos, favoreciendo la recepción de la canción como poema. Estos cambios conducirán a una confluencia con los rasgos típicamente líricos mencionados al comienzo, fundamentalmente la disposición en versos (espacios de silencio en la recepción musical) o la reducción de la extensión del texto original. Sin embargo, no son movimientos suficientes, pues la disposición en versos y la breve extensión también son características de algunos géneros narrativos como el romance, y están presentes asimismo en numerosas canciones no líricas.⁹ Más significativa sería en esta conversión a lo lírico la selección temática, desgajando una escena o momento destacado de la obra previa para anular con ello la temporalidad narrativa. La eliminación de personajes o la difuminación de la situación comunicativa (información sobre el emisor, el receptor y el contexto espaciotemporal) serían otros recursos que tener en cuenta.

Bernhart ha sugerido un mecanismo de adaptación de textos muy extensos (novela, teatro) que, aunque sean casos menos frecuentes, son de gran interés para el estudio de la intermedialidad desde el punto de vista del género (2015b). En muchos casos, señala, la intermedialidad se da en ocasiones en las que no se reproduce la misma letra, ni siquiera el argumento tal cual aparece en la obra previa: "*Fertility, not fidelity*" (2015b: 394), sería la clave en estas adaptaciones. A partir del análisis de la canción "Wuthering Heights", de Kate Bush, que recrea la escena del espíritu de Cathy llamando a la ventana de Heathcliff en *Cumbres borrascosas* de Emily Brönte, Bernhart propone que la trasposición de un medio a otro no ocurre de forma directa. Indica, en efecto, que, en el paso de una obra literaria a un medio artístico popular como la canción, puede advertirse a menudo un estadio intermedio en el que se extrae de la obra literaria –que debe ser lo suficientemente sugerente– la materia que luego aparecerá en el segundo medio (2015b: 403). La obra de origen debe tener ciertas características que permiten este tránsito, principalmente, para este autor, "an 'inmersive', 'story-world'–building quality of that verbal text– which implies that there is extraordinary competence required on the side of its author to achieve this effect" (2015b: 403). Este planteamiento supone alterar la visión tradicional que comprende la traducción directa de un medio a otro, sin duda enriqueciéndola. Desde esta perspectiva, el cambio de género resulta mucho menos problemático, pues no se cambia el texto literario –con sus cualidades genéricas– de medio artístico, sino que es la materia extraída de la obra previa lo que da origen a otro texto, ahora sí, del género que sea. En el contexto español, un estudio coincidente con estos planteamientos es el que lleva a cabo Amaranta Sagar García al estudiar la presencia del Cid en el heavy metal (2021).

⁹ Por citar un ejemplo, la canción "Como Ulises" de Javier Krahe, que tiene como hipotexto la *Odi-sea*, es manifiestamente narrativa al incorporar varios acontecimientos y cubrir un arco temporal amplio. Para un ejemplo de canción con hipotexto no narrativo sino de género ensayístico, con primacía de la idea, véase la canción "Eros y civilización", del mismo cantautor, cuyo paratexto remite a la obra homónima de Herbert Marcuse, que fundamenta la letra.

4.2. Fenómenos que atañen únicamente a la música

En el caso de las musicalizaciones, cuando se convierte en canción un texto previo no poético sin cambios en la letra, necesariamente el hipotexto tiene que ser breve para tener cabida en la extensión de la canción o se hace necesario seleccionar un fragmento, sin alterar la disposición de las palabras. Fuera del ámbito de la canción popular, una musicalización de este tipo tiene lugar en la ópera o en el teatro musical, donde o bien no hay cambio de género o bien, si la fuente es una novela, se produce una dramatización.

Si el cambio de medio da lugar a una canción –que tenderá a ser recibida como cercana al género poético, tal como se ha expuesto–, los nuevos rasgos líricos, al no haber alteraciones en la letra, deberán ser incorporados mediante el plano musical. La forma de cantar –el fraseo, la entonación, etc., pero sobre todo el uso de los silencios– permitirá organizar la materia lingüística a la manera del verso, aunque la letra se mantenga fiel a la prosa. Incluso sin la disposición versal, la música impone esos espacios de silencio que están también en la lírica, como señala Genette a partir de un verso de Paul Eluard: “Les poèmes ont toujours de grandes marges blanches, de grandes marges de silence” (Genette 1969: 150). Este elemento típicamente lírico estará casi siempre presente en la canción, incluso cuando el género de partida no sea poético. Además, cuando la performance refuerza el efecto de estos espacios de silencio, tiene como consecuencia que se realza la sonoridad de la palabra, característica formal privilegiada en la lírica.

Así ocurre en la musicalización flamenca de un fragmento de los diarios de José Ángel Valente, que da lugar a la canción “In pace” de la cantaora Carmen Linares (*Un ramito de locura*, 2002):

IN PACE

Tú duermes en tu noche sumergido. Estás en paz. Yo arañó las heladas paredes de tu ausencia, los muros no agrietados por el tiempo que no puede durar bajo tus párpados. Ceniza tú. Yo sangre. Leve hoja tu voz. Pétreo este canto. Tú ya no eres ni siquiera tú. Yo, tu vacío. Memoria yo de ti, tenue, lejano, que no podrás ya nunca recordarme.

En este ejemplo, para la musicalización se ha eliminado la referencia autobiográfica que antecede al fragmento (“7 de enero de 1993. Almería. El día 15, Coral y yo salimos para Ginebra. Recojo a continuación dos textos y algunas notas de los días de Túnez”, Valente 2011: 315) y se convierte en título la anotación “*In pace*” que cierra el texto de Valente. Se percibe bien cómo la pérdida del contexto comunicativo potencia el carácter lírico del fragmento, incluso aunque ya se tratara de un poema en prosa. También están presentes otros rasgos típicos, como la brevedad, la intensidad formal o el uso de deícticos, que cobran fuerza al ser escindidos de su contexto autobiográfico original. En la realización oral de la canción, la performance refuerza estos rasgos, con los silencios, el valor formal

de la palabra al alargar y alterar su pronunciación y otros fenómenos prosódicos relevantes, destacándose más todavía la dimensión sonora del poema.

Siguiendo a Rossana Dalmonte, que acude al concepto lingüístico de expansión para indagar en las relaciones entre literatura y música, si “la poesía adquiere, a través del sonido, una expresividad particular, no conceptual, aumentando la capacidad de expansión peculiar del lenguaje” (2002: 97), la ejecución oral del poema –y por ello también su realización musical– enfatiza “su ritmo y sonoridad, añadiéndole todos los matices de la voz, así como también la fuerza” (2002: 98). Esto se percibe muy bien en la versión de Silvia Pérez Cruz y Raúl Fernández “Refree” de “Pequeño vals vienés” de Lorca, a partir de la musicalización de Enrique Morente, con mayor variedad de efectos sonoros en la ejecución de la letra que otra de las versiones más conocidas, “Take this waltz”, de Leonard Cohen.

Volviendo a Genette, para resumir lo expuesto, la estrategia de lectura (de escucha, en este caso) es por lo menos igual de importante que las propiedades del lenguaje –elemento preponderante en la tradición teórica y crítica– a la hora de caracterizar la lírica (1969: 163).

5. PARA CONCLUIR: OTROS NÚCLEOS DE INTERÉS EN LA RELACIÓN ENTRE POESÍA Y MÚSICA

Este artículo surge de la voluntad de elaborar un esbozo de modelo sistemático para el análisis de las relaciones entre poesía y música en el ámbito de la canción, abordando el género tanto desde el punto de vista de la intermedialidad intrínseca como de la extrínseca, así como –someramente– desde la perspectiva de la recepción.

Especialmente desde este último enfoque, no se han podido explorar otras cuestiones que requieren atención y que habría que sumar en un futuro a las ya expuestas. Entre ellas está la conflictiva noción de autoría, que en la canción popular llega a complejidades mayores que en la lírica, tanto en las musicalizaciones como en las canciones donde la autoría de la música y de la letra no coincide; incluso puede no hacerlo tampoco, frecuentemente, con el cantante.¹⁰ La corporalidad de este en la performance incide en la construcción del significado, reforzando la ilusión autobiográfica o, por el contrario, evidenciando la distancia entre la voz que habla en el texto y quien efectivamente la pronuncia. La variación de los significados construidos en la performance de la canción en función de los distintos cantantes que la actualizan no es un fenómeno tampoco ajeno a la música clásica, tal como ha expuesto Wallrup (2018: 370).

¹⁰ Es interesante reflexionar en paralelo sobre esta cuestión: ¿qué ocurre cuando un poeta dice “yo” y qué ocurre cuando un cantante dice “yo”? ¿Se recibe el texto de igual manera? Frith plantea en relación con esto la “transparencia” de los cantantes en la actuación: “All pop singers, male and female, have to express emotion. Their task is to make public performance a private revelation. Singers can do this because the voice is an apparently transparent reflection of feeling: it is the sound of the voice, not the words sung, which suggests what a singer really means” (1989: 90).

Amelie Florenchie (2016) ha llamado la atención sobre el uso de la intermedialidad como instrumento de poder, así como sobre su papel en el ámbito de la mediación cultural, de máxima importancia en el ámbito de la música popular actual o de masas, cuestionando que las musicalizaciones sean una forma de popularizar la obra literaria previa al darle un medio más popular, cuando, por el contrario, podría estarse de ese modo legitimando a la élite cultural. Barbara Zecchi, por su parte, y restringiendo su análisis al ámbito del cine, plantea la necesidad de considerar la doble influencia del proceso intermedial, en tanto que la nueva obra propone una relectura de la obra previa ("la capacidad del filme resultante de un texto literario para incidir en la posterior recepción de ese texto proponiendo nuevas interpretaciones y opciones de lectura", 2012: 162), aspecto que habría que considerar también en el campo de las musicalizaciones. Estas y otras cuestiones, como la intertextualidad en el plano de la música o el fenómeno de las versiones (*covers*) en la música popular actual (Lacasse 2000, Gradowski y Konert-Panek 2016) requerirán sin duda una mayor atención.

OBRAS CITADAS

- Ávila González, Francisco Javier (2006). "Polos y ámbitos para una teoría de los géneros: el polo lírico frente al polo narrativo", *Analecta Malacitana*, 29.1: 71-111.
- Badía Fumaz, Rocío (2021a). "Intertextualidad e intermedialidad poético-musical: formas de pervivencia de san Juan de la Cruz en la canción popular actual", *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies*, 3.1: 67-82.
- Badía Fumaz, Rocío (2021b). "De literatura y canción: una lectura de 'Las cuatro y diez' de Luis Eduardo Aute desde los géneros literarios", *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, 900: 17-20.
- Bal, Mieke (1987). *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.
- Bawarshi, Anis S. y Mary Jo Reiff (2010). *Genre. An Introduction to History, Theory, Research, and Pedagogy*. Indiana: Parlor Press.
- Bernhart, Walter (2015a). "The 'Destructiveness of Music': Functional Intermedia Disharmony in Popular Songs", in *Essays on Literature and Music (1985-2013)*. Leiden/Boston: Brill Rodopi, 265-273.
- Bernhart, Walter (2015b). "From Novel to Song via Myth: Wuthering Heights as a Case of Popular Intermedial Adaptation", in *Essays on Literature and Music (1985-2013)*. Leiden/Boston: Brill Rodopi, 391-404.
- Bernhart, Walter (2015c). "What Can Music Do to a Poem? New Intermedial Perspectives of Literary Studies", in *Essays on Literature and Music (1985-2013)*. Leiden/Boston: Brill Rodopi, 405-412.
- Cirlot, Juan Eduardo (2001). *Bronwyn*. Madrid: Siruela.
- Culler, Jonathan (1975). *Estructuralist Poetics*. Londres: Routledge.
- Dalmonte, Rossana (2002). "El concepto de expansión en las teorías relativas a las relaciones entre música y poesía", in *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*, ed. Silvia Alonso. Madrid: Arco Libros, 93-115.
- Derrida, Jacques (1991). "Che cos'è la poesia?", in *A Derrida Reader: Between the Blinds*.

- Nueva York: Columbia University Press, 221-237.
- Ekstein, Lars (2010). *Reading Song Lyrics*. Amsterdam y Nueva York: Rodopi.
- Florenchie, Amélie (2016). "Narrativa intermedial y poética de la mediación", in *Manifestaciones intermediales de la literatura hispánica en el siglo XXI*, ed. G. Cordone y V. Béguelin-Argimón. Madrid: Visor, 55-70.
- Fludernik, Monika (1996). *Towards a 'Natural' Narratology*. Londres / Nueva York: Routledge.
- Fludernik, Monika (2009). *An Introduction to Narratology*. Londres / Nueva York: Routledge.
- Frith, Simon (1989). "Why do songs have words?", *Contemporary Music Review*, 5: 77-96.
- García Barrientos, José Luis (1991). *Drama y tiempo*. Madrid: CSIC.
- García Rodríguez, Javier (2017). "Hacia la necesaria integración de la canción de autor en el sistema poético español del último tercio del siglo XX: propuestas teóricas y metodológicas", *Dirását Hispánicas*, 4: 127-136.
- Genette, Gerard (1969). "Langage poétique, poétique du langage", in *Figures II*. París: Éditions du Seuil, 123-153.
- Genette, Gerard (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gil González, Antonio, y Pedro Javier Pardo (2018). "Intermedialidad. Modelo para armar", in *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*, ed. A. Gil González y P.J. Pardo. Binges: Orbis Tertius.
- Gradowski, Mariusz y Monika Konert-Panek (2016). "How Covers Change Musical and Linguistic Sounds: A Case Study of 'Love is Blindness' by U2 and Cassandra Wilson", in *Symphony and Song: The Intersection of Words and Music*, ed. V. Kennedy y M. Gadpaille. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing, 171-185.
- Jauss, Hans-Robert (2000). *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Península.
- Lacasse, Serge (2000). "Intertextuality and Hypertextuality in Recorded Popular Music", in *The musical work: reality or invention?*, ed. Michael Talbot. Liverpool: Liverpool University Press, 35-58.
- Laín Corona, Guillermo (2021). "Joaquín Sabina: poesía, personaje y marca musical", *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, 900: 20-23.
- Marías, Clara (2021). "Canciones epistolares al padre: el 'Romance de la plata' de Christina Rossetti", *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, 900: 24-26.
- Martínez Cantón, Clara I. (2021). "La décima como molde intermedial: recorridos de una estrofa musical y musicalizada", *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, 900: 33-37.
- Pfister, Manfred (1994). "Concepciones de la intertextualidad", *Criterios*, 31: 85-108.
- Pozuelo Yvancos, José María (1997). "Lírica y ficción", in *Teorías de la ficción literaria*, ed. A. Garrido Domínguez. Madrid: Arco Libros, 241-270.
- Pozuelo Yvancos, José María (1998). "¿Enunciación lírica?", *Diálogos Hispánicos*, 21: 41-76.
- Rajewsky, Irina (2005). "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality", *Intermedialités*, 6: 43-64.
- Valente, José Ángel (2011). *Diario anónimo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

- Wallrup, Erik (2018). "Song as Event: On Intermediality and the Auditory", in *The Power of the In-Between: Intermediality as a Tool for Aesthetic Analysis and Critical Reflection*, ed. Sonya Petersson et al. Estocolmo: Stockholm University Press, 349-374.
- Wellek, René y Austin Warren (2009). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.
- Wolf, Werner (2005). "The Lyric: Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualization", in *Theory Into Poetry: New Approaches to the Lyric*, ed. E. Müller-Zetzelmann y M. Rubik. Amsterdam y Nueva York: Rodopi, 21-56.
- Wolf, Werner (2015). "Literature and Music: Theory", in *Handbook of Intermediality: Literature - Image - Sound - Music*, ed. Gabriele Rippl. Berlín/Boston: De Gruyter, 459-474.
- Zavala, Lauro (1999). "Elementos para el análisis de la intertextualidad", *Cuadernos de Literatura*, 5.10: 26-52.
- Zecchi, Bárbara (2012). "Introducción. La adaptación multiplicada", in *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*, ed. B. Zecchi. Madrid: Editorial Complutense, 19-62.
- Zumthor, Paul (1991). *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.

RADICALIDAD, VANGUARDIA Y TESTIMONIO. LA PRODUCCIÓN DE SINIESTRO TOTAL EN LA DÉCADA DE LOS OCHENTA*

RADICALISM, AVANT-GARDE AND TESTIMONY.
SINIESTRO TOTAL'S ARTISTIC PRODUCTION IN THE 80'S

MARGARITA GARCÍA CANDEIRA
Universidad de Huelva
margarita.garcia@dfesp.uhu.es

Recibido: 29.09.2021
Aceptado: 07.09.2022

RESUMEN: Este trabajo se aproxima a la primera etapa de la trayectoria del grupo musical Siniestro Total, desarrollada básicamente en los años ochenta, con el objetivo de explorar su inspiración directa en la vanguardia más radical, que genera un impulso creativo transgresor y mordaz mediante el que el contexto social, político y cultural de la época es sometido a un tratamiento intensamente corrosivo. La primera sección analiza el manejo de procedimientos y actitudes dadaístas, asociados al punk, por parte del grupo, y la segunda estudia la labor testimonial y crítica que su cancionero ejerce a la hora de componer un muestrario de la sociedad contemporánea, así como las complejas y sutiles negociaciones entre la escala internacional, la estatal y la nacional-local que muestran algunos de sus temas.

PALABRAS CLAVE: Siniestro Total, años ochenta, vanguardia, crítica, testimonio

ABSTRACT: This article approaches the first phase of Siniestro Total's trajectory, which was developed mainly during the 1980's. The musical group inspiration in radical Avantgarde spirit and techniques finds a transgressive and mordacious creative take that enables an intensely corrosive dealing with the social, political

* Este artículo es resultado de +PoeMAS, "MÁS POEsía para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea", proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2021-125022NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Lain Corona, entre enero de 2022 y diciembre de 2024.

and economic context of that epoch. The first section analyses their use of Dadaist methods and stances, closely related to punk, and the second part studies the task of criticism and testimony carried out by their songs, which come to conform a complete sample of contemporary society, as well as the complex and subtle negotiations between the international, the state, and the national-local scales showed in some of their songs.

KEYWORDS: Siniestro Total, 80s, Avantgarde, Criticism, Testimony



Este trabajo es una aproximación a la primera etapa de la trayectoria del grupo musical Siniestro Total con el objetivo de explorar cómo las creaciones del conjunto, que han pasado a formar parte de nuestra cultura popular, pueden explicarse a partir de su inspiración directa en la vanguardia más radical, que genera un impulso creativo transgresor y mordaz mediante el que el contexto social, político y cultural de los ochenta es sometido a un tratamiento intensamente corrosivo.

Para ello se partirá de un posicionamiento teórico y metodológico que se antoja imprescindible para abordar este fenómeno desde una perspectiva comparatista. Me refiero al que vienen desarrollando los denominados Popular Music Studies, que han ensanchado el textualismo propio de la filología tradicional para, amparándose en las teorías sistémicas y culturales, poner el énfasis en un proceso de comunicación complejo en el que determinadas obras o trayectorias artísticas profundamente híbridas (como las de los grupos musicales) solo pueden entenderse como resultado de un intenso diálogo entre formas de cultura diversas, entre las cuales lo verbal ocupa un lugar destacado pero no exclusivo. Con el precedente que supuso el volumen *Crónica sentimental de España* (1970), de Vázquez Montalbán, este campo de trabajo encontraba lúcidas y sugestivas proyecciones en el área peninsular en el monográfico del *Journal of Spanish Cultural Studies* coordinado por Silvia Bermúdez y Jorge Pérez en 2009 y se unía así a reflexiones sobre los productos de la música popular y de masas que han venido realizando críticos como Antonio Méndez Rubio (1997, 2013, 2016) o incluso, desde una perspectiva literalmente situada, artistas como Santiago Auserón (1996).

Así, el análisis de textos que se llevará a cabo a continuación se combina con la atención a ritmos, a imágenes y a discursos que sobrepasan el hecho literario, generando redes intermediales que van más allá de los frecuentes guiños a la poesía canonizada propios de las pretensiones legitimadoras de cierta canción de autor (un ejemplo elocuente lo constituyen las citas de poetas como Neruda, Bécquer o Vallejo en las canciones de Joaquín Sabina) para tratar de entenderlos como artefactos intensamente atravesados por inquietudes y conflic-

tos a los que podemos aproximarnos desde las herramientas del pensamiento teórico y crítico contemporáneo.

Desde esta perspectiva podemos encarar el análisis de la producción de Siniestro Total durante su primera etapa, la desarrollada en los ochenta, en la que nos centraremos, y que comprende sobre todo los siguientes álbumes: *¿Cuándo se come aquí?* (1982), *Siniestro Total II: El Regreso* (1983), *Menos mal que nos queda Portugal* (1984), *Bailaré sobre tu tumba* (1985), *De hoy no pasa* (1987), *Me gusta cómo andas* (1988) y *En beneficio de todos* (1990).¹ Todos estos trabajos están caracterizados por la actitud profundamente irreverente y desenfadada que impregna los distintos estratos de significación activados por sus creaciones: desde la voz irónica y cáustica de Germán Coppini hasta la agresividad desafinada de los cantantes Miguel Costas y Julián Hernández; desde el despliegue de ritmos punk hasta las puestas en escena de sus directos y el cuidado diseño de sus portadas de discos. Incluyendo, por supuesto, sus letras. En este sentido, parece útil partir de la noción de *postura*, propuesta por Jerome Meizoz, para, superando la división entre aproximaciones internas y externas al texto, acercarnos a lo que él define como “la presentación de sí que hace un escritor tanto en la gestión del discurso como en sus conductas literarias públicas”, prestando atención a “una ‘escenografía autorial’ de conjunto” y a la conformación de una “imagen colectiva” (2014: 86). Aunque la noción de Meizoz está propuesta para la esfera literaria, y se encuentra muy vinculada a lo que califica como un “proceso interactivo” por el cual la postura es fruto de la construcción de autores, mediadores y públicos (2014: 86), no parece difícil adaptarla a la esfera de la producción musical grupal, en la que la producción de sentido emana de múltiples niveles de articulación, tanto musicales como visuales e incluso conductuales, cuyo efecto se ve exponencialmente multiplicado debido a la importante presencia mediática que muchos de estos conjuntos alcanzan. Si aceptamos este trasvase teórico, podríamos definir la *postura* de Siniestro Total en la década de los ochenta como un intento sostenido por ejecutar un indudable y rotundo *épater le bourgeois*: mediante la puesta en cuestión de formas y contenidos, el grupo pone en marcha una serie de prácticas que revelan distintas deudas con la tradición literaria y, en general, artística más radical de la modernidad, la de la vanguardia. No hay que olvidar que la década de los 70 había vivido un importante resurgimiento de sus postulados a través de neovanguardias que, como ha explicado Hal Foster, no hacían sino mostrar la eficacia diferida de los planteamientos revolucionarios de sus primeras encarnaciones a principios de siglo (2001: 27).² El panorama español

¹ Durante el periodo que hemos acotado, la composición del grupo fue cambiando. En la formación original, que grabó *¿Cuándo se come aquí?*, estaban Germán Coppini, voz del conjunto; Miguel Costas, responsable de la guitarra eléctrica; Alberto Torrado, a cargo del bajo; y Julián Hernández como batería. La baja de Coppini obligó a que Costas asumiera la voz entre 1983 y 1985, años en los que vieron la luz *Siniestro Total II: El Regreso* y *Menos mal que nos queda Portugal*. Javier Soto se unió en 1985 como guitarrista, y entre este año y 1987 Costas, Torrado y Hernández actuarían como vocalistas en los discos *Bailaré sobre tu tumba* y *De hoy no pasa*. Con la baja de Torrado, el grupo pasa de nuevo a estar integrado por tres personas, esta vez Costas, Hernández y Soto, que lanzarían *Me gusta cómo andas*, en 1988.

² Los años sesenta y setenta veían un resurgir llamativo de movimientos de vanguardia, que tienen

también se había visto agitado por reverberaciones similares, como han estudiado, desde distintas posiciones, Pilar Parcerisas (2007), Antonio Orihuela (2007) o Antonio Méndez Rubio (2004, 2008).

En este sentido, el sistema literario y cultural gallego vivió también la eclosión de apuestas vanguardistas que desafiaban la sacralización de los mitos identitarios y ejercían una corrosiva sátira del *statu quo* social, político, económico y cultural de una comunidad en transición, como ha estudiado Burghard Baltrusch (2011). Baltrusch explica que el elemento catalizador de estas prácticas fue el grupo vigués Rompente, que, capitaneado por Antón Reixa, actuó de revulsivo cultural con un repertorio de producciones que iban desde la composición poética y la performance hasta los conciertos del grupo Os Resentidos, que lideraría a partir de 1982 (2011:237). Los vínculos de Siniestro Total con este colectivo, primero llamado Grupo de Resistencia Poética (1975-1977) y después rebautizado como Grupo de Comunicación Poética, son estrechos: además de ser Reixa uno de los primeros valedores de la banda de Hernández, las colaboraciones entre integrantes de uno y otro grupo, e incluso el *traspaso* constante de miembros de Os Resentidos a Siniestro Total y viceversa, dan fe de una serie de intereses y principios compartidos que sirven para iluminar muchas de las prácticas de los segundos.³ Una muestra de esto es que el volumen *Volve Rompente. Que hostia din os rumorosos?*, con el que el colectivo retoma su actividad en 2021, está presidido por un prólogo de Hernández, que participa asimismo en las actividades de presentación del proyecto en la primavera y verano de 2021.

Visto desde hoy, el cancionero de Siniestro Total compone así un inestimable documento de la sociedad de los primeros años de la democracia, con sus acciones, omisiones y adicciones, y conforma un testimonio en tiempo real que, sin concesiones a la melancolía ni al edulcorante, pone en entredicho algunos tópicos de reciente fortuna sobre la época como puede ser el de la movida como

manifestaciones tan diversas que resultaría imposible enumerarlas aquí. Un panorama sintético de la época aparece en el clásico libro de Calinescu *Cinco caras de la modernidad*, en el que identifica, en la zona europea, una vanguardia intelectualizada formada por el *Gruppo 63* (Edoardo Sanguineti, Umberto Eco, Nani Balestrini), los novelistas del *nouveau roman* (Robbe-Grillet, Claude Simon, Robert Pinget), el grupo parisino *Tel Quel* (Roland Barthes, Julia Kristeva, Philippe Sollers) y, en el área anglosajona, una tendencia más espontánea y anarquista común a movimientos como el beat, el pop o los experimentalismos en música del tipo de los de Cage (2003:149). La reverberación vanguardista provocaría un intenso debate sobre su pertinencia y efectividad. Autores como Enzensberger (1963), Peter Bürger (1997) y el propio Calinescu (2003) mostrarán sus reticencias ante ciertas contradicciones de esta reactivación vanguardista, mientras que otros teóricos como Foster, arriba mencionado, subrayan la potencialidad renovada de las prácticas de neovanguardia. En el territorio español, destaca el surgimiento de los experimentalismos, documentados por Antonio Orihuela en su exhaustivo *Archivo de poesía experimental: Cronología, 1964-2006* (2007), de los conceptualismos, tal y como ha estudiado Parcerisas (2007), así como de toda una corriente de contracultura que ha venido siendo estudiada por Labrador Méndez (2017). En el terreno de la poesía, resultan imprescindibles, desde el punto de vista teórico, los acercamientos realizados por Méndez Rubio en los ensayos contenidos en *Poesía 68*. Para una historia imposible: escritura y sociedad 1968-1978 (2004) y *La destrucción de la forma (Y otros ensayos sobre poesía y conflicto)* (2008), y, desde el punto de vista documental, los efectuados por Muriel (2009) y por García-Gabalón y Valcárcel (1998).

³ Sobre todo Javier Soto y Alberto Torrado, que pertenecieron a Siniestro Total y a Os Resentidos en distintos momentos de sus trayectorias.

movimiento hedonista, complaciente y acrítico,⁴ o el del famoso pacto de olvido como denominador común de los productos culturales de la transición.

1. "NO SABES NADA DE DADAÍSMO". AZAR, PROCACIDAD E INTERVENCIÓN

En un tema del disco *El regreso II* (1983) titulado "Oye, nena, yo soy un artista", se desgrana una letra que puede ser tomada como una peculiar, paradójica y sintomática declaración de intenciones: "Oye nena, yo soy un artista,/ [...] / Mi padre trabaja en el gremio de hostelería/ y mi pintura no es ninguna porquería./ [...] / No sabes nada de impresionismo./ No sabes nada de dadaísmo./ No sabes nada de surrealismo./ Y a ti todo te da lo mismo".⁵ Más que tener como blanco esa "nena", esta chanza, envuelta en un ritmo y una voz punk, acaba por ser en realidad una burla tanto de la postura prototípica del artista moderno como, en cierta manera, de la necesidad del arte contemporáneo de explicarse a sí mismo ("mi pintura no es ninguna porquería") y de la supuesta superioridad de quienes dominan ese metadiscurso ("no sabes nada de impresionismo", "no sabes nada de dadaísmo", "no sabes nada de surrealismo"). A esta luz, el proyecto de Sinistro Total es, en gran medida, un ejercicio de vanguardia que no necesita para su decodificación ninguna explicación supletoria. Y si bien, como en la canción citada, se conjugan en él todos los ismos, es, probablemente, el espíritu dadaísta el que parece animar de modo especial los elepés que ven la luz en el periodo acotado. No hay que olvidar, en línea con lo ya apuntado, el relativo auge del neodadaísmo en los años 70 pero, sobre todo, los vínculos que la crítica ha venido trazando entre Dadá y el movimiento punk, al que a grandes rasgos puede adscribirse la primera etapa del grupo: ambos estarían hermanados por un afán intensamente iconoclasta que traspasa los límites de la transgresión llevando a la aniquilación nihilista. Así, el crítico Greil Marcus explica que:

Las relaciones entre los Sex Pistols, el dadá y la rimbombantemente denominada Internacional Situacionista, e incluso herejías olvidadas, no es algo que yo me invente. En los primeros días del Londres punk apenas se podía encontrar un artículo sobre el tema en el que no figurase la palabra "dadá": el punk era "como el dadá", afirmaba todo el mundo, aunque nadie decía por qué, para no hablar de lo que se suponía que eso significaba. (Marcus 1993: 27-28)

Como vemos en esta cita, Marcus relaciona también el movimiento situacionista con el punk,⁶ que acaba viendo como una reactivación de todos los

⁴ Para un examen de las principales interpretaciones actuales del fenómeno de la movida, puede verse la introducción al volumen colectivo *Toward a Cultural Archive of the Movida: Back to the Future*, a cargo de Nichols y Song (2013).

⁵ No parece haber ningún cancionero editado del grupo, por lo que las letras se citarán tomando como referencia las transcripciones realizadas en la página web oficial del grupo: www.sinistro.com. Además, se indicará el álbum al que pertenecen. Las citas de letras de otros grupos son transcripciones propias realizadas a partir de audiciones.

⁶ Como se sabe, el situacionismo fue un movimiento de neovanguardia surgido en los años sesenta y que, con apoyo teórico en el marxismo, buscaba provocar situaciones que logran un cambio

impulsos utópicos del mayo del 68, especialmente de aquellas prácticas que buscan la crisis del sentido fosilizado y su sustitución por otro basado en la inmediatez, lo inesperado y lo performativo (1993: 155).⁷ Como ya se ha dicho, la trayectoria de Siniestro Total durante los primeros ochenta es claramente identificable como punk, tanto por los ritmos frenéticos que acompañaban sus temas cortos e incisivos, como por el hecho de que su cancionero abunda en alusiones a este grupo urbano bien reconocibles. Así, la canción “Más vale ser punkie que maricón de playas”⁸ o las versiones –libres– de grupos como Ramones, Undertones y, por supuesto, Sex Pistols: el “God save the Queen” de estos últimos se actualiza en forma de un “Dios salve al conselleiro”, que homenajea también la versión “Dios salve al lehendakari” de Derribos Arias.⁹ El verso “No future”, repetido hasta la saciedad en la canción de los Pistols, resuena también en algunas canciones de Siniestro que llaman a la destrucción y a la desaparición, pero desde un ánimo más irónico y desenfadado, como el tema “Pueblos del mundo, extingúos”.¹⁰

Más allá de estas concomitancias, de por sí relevantes, el cancionero de Siniestro Total muestra numerosos procedimientos que participan del espíritu punk: en general se puede decir que comparte ese Do It Yourself que impulsó a miles de grupos a imitar a los Pistols, en la conciencia de que cualquiera podía crear ese sonido. Si Paul Westerberg, de los Replacements, diría que después de horas y horas ensayando escalas, “entonces llegaron los Sex Pistols y dijeron: ‘No necesitas saber nada. Simplemente toca’” (en Marcus 1993: 74),¹¹ algo simi-

del estado de cosas. Su principal representante fue Guy Debord.

⁷ En la medida en que la huella punk está muy presente en los inicios del grupo gallego, es conveniente recordar que el propio Méndez Rubio, a partir del estudio de Reynolds (2005), explica que en sus inicios británicos el fenómeno punk fue más “un detonante de nuevas prácticas experimentales, precarias, inconcebibles, que deberían asociarse al espíritu antiartístico de las neovanguardias” que un estilo musical al uso (Méndez Rubio 2021: 192).

⁸ El tema, que pertenece al segundo álbum del conjunto (*Siniestro Total II: El Regreso*), contiene toda una declaración en contra de la canción melódica, de temas sentimentales y sonido amable: “Y yo con mi chica puercoespín, / viajo siempre en limousine / no me gusta el pipermint / ni el perfume patchouli / ¿Sabías que a Bryan Ferry le huele el aliento? / Más vale ser punkie que maricón de playas”.

⁹ De hecho, aunque la referencia última es evidentemente la canción de los Pistols, incluida en el mítico álbum *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols* (1977), la letra de Siniestro está más próxima a la del tema del grupo vasco, incluido en el álbum *Branquias bajo el agua* (1982). Su “Dios salve al Lehendakari / que no es un rastafari / Él es un txistulari jowwoh!” se transforma en “Dios salve al conselleiro / él no es un botafumeiro / es solo un rianxeiro”. Un brillante análisis de la potencialidad subversiva de la peculiar “destrucción de la forma” que Derribos Arias opera en sus creaciones puede encontrarse en Méndez Rubio (2013: 31).

¹⁰ El estribillo de este tema, incluido en *Me gusta cómo andas* (1988), ha alcanzado gran popularidad: “Pueblos del mundo, extingúos / Dejad que continúe la evolución / Esterilizad a vuestros hijos / Juntos de la mano hacia la extinción”.

¹¹ Es revelador reproducir el relato completo de Westerberg, recogido por Marcus: “Los Sex Pistols me hicieron sentir como si los conociera, daban la impresión de que no estaban por encima de ti. Era obvio que no sabían lo que estaban haciendo y que tampoco les importaba. Hace años yo era mucho mejor guitarrista. Me sentaba y aprendía todas las escalas, una por una. Me aprendía todos los solos tocados con slide de *At Fillmore East* de los Allman Brothers. Ponia el disco a dieciséis revoluciones para de esa forma poder copiar los solos. Pero entonces llegaron los Sex Pistols y

lar explica Julián Hernández acerca de lo que supuso el mítico concierto de los Ramones en Madrid:

Exacto, tocaron los Ramones en Vista Alegre, con Nacha Pop de teloneros, estuvo muy bien. Se vinieron Miguel, Soto y otro amigo, Barros, recuerdo que ya tenía en cinta el primero de los Ramones. Me lo había comprado en el Rastro, lo había llevado a Vigo y Miguel Costas se quedó fascinado con ellos, realmente no había que currar mucho para hacer eso, ni blues ni complicaciones: los Ramones, tres acordes y a tomar por culo. Aquel concierto significó la puesta de largo de la New Wave, de lo moderno, la transición era un rollo, no había una cultura popular juvenil, hasta el chiste de Máximo en *El País*, que era el periódico serio, era sobre los Ramones. (Hernández en Turrón y Babas 2002: 26)

No es difícil hallar en las palabras de Westerberg y de Hernández el principio dadaísta del azar y lo performativo con el que el punk busca desdecir el virtuosismo en la creación. El poema o la canción responden a una operación de azar sobre lo dado, a una intervención de lo aleatorio que trastoca el estado de cosas existente para que no vuelvan a ser nunca igual. Con raíz evidente en Mallarmé y su idea de que un golpe de dados nunca aboliría el azar, estos planteamientos tienen una inspiración evidente en el dadaísmo: el propio Tristan Tzara explicaba cómo componer un poema siguiendo las reglas de la más estricta arbitrariedad combinatoria, y en su "Para hacer un poema dadaísta" impelía a cortar las palabras de un periódico, a mezclarlas y a componer una nueva pieza según el orden casual en que se fueran cogiendo:

Coja un periódico.
Coja unas tijeras.
Escoja en el periódico un artículo de la longitud que cuenta darle a su poema.
Recorte el artículo.
Recorte enseguida con cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y métalas en una bolsa.
Agítela suavemente.
Ahora saque cada recorte uno tras otro.
Copie concienzudamente.
El poema se parecerá a usted.
Y es un escritor infinitamente original de una sensibilidad hechizante, aunque incomprendida del vulgo. (Tzara 2004: 50)¹²

Algunos temas de Siniestro Total parecen responder a este espíritu que fomenta el sinsentido y las asociaciones libres. La relevancia del azar y el empleo irónico de las normas sería una constante en la literatura experimental, y en especial en la denominada *escritura por consignas*, practicada entre otros por el grupo OULIPO (Ouvroir de Littérature Potentielle) –liderado por Raymond Queneau,

dijeron: 'No necesitas saber nada. Simplemente toca'" (en Marcus 1993:74).

¹² El texto forma parte del "Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo", que Tzara leyó en París en 1920 y publicó después en el número 4 de la revista *La vie des lettres*. Este "Manifiesto" puede leerse en la traducción castellana realizada por Haltter (Tzara 2004: 41-59).

quien fuera dadaísta en su juventud– y hoy convertida en un lugar común en el fomento de la creatividad en los programas de educación literaria.

La escritura por consignas parte de la hipótesis de que la restricción fomenta la imaginación y proporciona un principio compositivo: consignas como las de evitar una determinada vocal, comenzar o acabar de una determinada manera o respetar una determinada extensión han sido y son empleadas en este tipo de propuestas como acicate o trampolín para la inventiva. Y son, también, una noción muy útil para acercarnos al proceso de composición de las letras de Siniestro Total, pues estas parecen responder a una única pero insistente consigna o lema: la rima en consonante, con un especial esfuerzo en conseguir rimas entre terminaciones inusitadas o no demasiado transitadas por la tradición. En un trabajo sobre rima y rap, Clara Martínez Cantón explica el desuso de la rima en consonante en la poesía moderna y contemporánea, que ha preferido explorar las posibilidades del versolibrismo (2010: 71-72). En realidad, esta rima ha venido siendo despreciada desde la época áurea: no en vano ya Jáuregui se refirió al “porrazo del consonante” (1973: 73) para aludir al exceso sonoro de esta versificación, propiciadora del ripio y de un burdo protagonismo fónico en detrimento de otros factores de sentido, y el Pinciano diría que “la consonancia es ornato” (1998: 312). Sin embargo, esta rima parece tener especial predicamento en la música popular: en otro trabajo sobre Krahe, Martínez Cantón se hacía eco de unas palabras del cantautor gaditano en las que este explicaba su opción por este tipo de rima como una auténtica consigna creativa: si tienes rima, explicaba Krahe, “ya tienes medio camino recorrido y eso ya selección muchísimo” (en Martínez Cantón 2013: s/p). Este parece ser el caso de Siniestro Total, que escoge terminaciones especialmente complicadas, con las que se establecen retos gracias a los que la canción va avanzando: la rima aparece ya no como efecto sino como causa, como auténtico motor de composición de unas canciones cuyo sentido –o más bien sinsentido– parece responder a la necesidad de cuadrar los finales. Exceptuando la rima en *-orce* de “¿Quiénes somos? ¿De dónde venimos? ¿A dónde vamos?”,¹³ que sí responde a una continuidad de sentido racional (“¿Es fiable el carbono catorce? ¿Es nuestro antepasado el hombre de Orce?”), la mayoría de las canciones son creaciones en las que, como en las corrientes surrealistas y dadaístas, la rima genera asociaciones de sentido inesperadas que redundan en una visión desautomatizada de lo real, que contribuyen a re-crear: así, “Aunque esté en el frenopático, te tiraré del ático”, “¿Qué tal, homosexual? (Pues hombre no me va mal)”, “Mario Mario Mario Mario encima del armario” o “No somos de Monforte”.¹⁴

En esta última, la rima en *-orte* es el único elemento de continuidad de una estructura sintáctica condicional en la que las cláusulas finales (“Esta canción no te importe, no somos de Monforte”) no hacen sino frustrar la promesa de

¹³ La canción se incluye en el álbum *Menos mal que nos queda Portugal* (1984).

¹⁴ “Aunque esté en el frenopático...” y “Mario...” pertenecen al álbum *¿Cuándo se come aquí?* (1982), “¿Qué tal, homosexual?” a *Bailaré sobre tu tumba* (1985) y “No somos de Monforte” a *Siniestro Total II. El Regreso* (1983).

sentido lanzada por la enumeración anterior, algo que el vuelco autorreferencial, que enfatiza la falta de relevancia del tema ("Esta canción no te importe"), viene a subrayar.¹⁵

Si el último mohicano te retira el saludo
 si se hunde el puente de Rande cuando tú estás pasando
 si aterriza el Columbia en el tejado de tu casa
 y descubres que la NASA roba tus discos de cumbias
 si eres Honoris Causa
 si tienes la menopausia
 si estas afligido pues tu pito se ha caído

Esta canción no te importe, no somos de Monforte.

Un ejemplo parcialmente similar es el tema "Ayatollah", que, aparte de la ocu-
 rrente rima que conforma su estribillo ("Ayatollah, no me toques la pirola"), des-
 pliega a lo largo de su texto un conjunto de rimas agudas en -án con las que
 remite a términos relacionados con el imaginario oriental, no solo cultural sino
 también geopolítico: Irán, Teherán, Imán, Corán, para hacerlos rimar con el ino-
 cuo "pan". A ellas se unen otras rimas en asonante alrededor de la vocal *a*: Irak,
 más, Sha, Alá, que también recrean ese mismo horizonte de referencia:

Puedes llevarme al Irán
 y presentarme al Imán
 pasearme por Teherán
 y mandarme al frente de Irak
 [...]
 Ayatollah, no me toques la pirola
 Ayatollah, no me toques la pirola
 Ayatollah, no me toques la pirola más...

Sabes que no soy el Sha
 pero en el nombre de Alá
 te lo pido una vez más
 no me toques la pirola jamás
 [...]

Sólo vine a comprar pan
 a mí todo me sale mal
 sólo vine a comprar pan
 y me enseñasteis el Corán

Estos temas permiten poner el foco en otro aspecto igualmente significa-
 tivo, como es la idea de que la suspensión del sentido es en realidad un escape

¹⁵ El procedimiento constructivo de la canción guarda semejanzas con los empleados por Reixa, integrante de Rompen-te, en algunos de sus textos. Como en ellos, como ha analizado Baltrusch, hay "analogías formais que só ás veces remiten a analogías semánticas", de modo que aparecen "múltiples alusións a realidades incompatibles" (1994: 92).

de lo que la tradición crítica psicoanalítica y deconstructiva denomina falocentrismo: es decir, de la fetichización de lo lingüístico como sede privilegiada de una razón que es siempre represora y que, además, está totalmente mediatizada por el dominio simbólico del falo.¹⁶ El cultivo del absurdo y lo inesperado a partir de la mera materialidad verbal es lo que constituye la cualidad auténticamente revolucionaria del lenguaje poético para una corriente de pensamiento, la lacaniana, que tiene una representante destacada en la Julia Kristeva postestructuralista, que desarrolla estas tesis en su ya clásico *La révolution du langage poétique* (1974). La potenciación de rimas, efectos fónicos y onomatopeyas son una forma de liberación de *jouissance* y goce que también tiene otra fuente en la proliferación de términos inocentemente procaces como *pilila*, *pirola* y otros sinónimos. Aparte de entroncar con cierta tradición quevedesca y barroca, la insistencia en denominaciones claramente infantiles para miembros genitales y procesos fisiológicos ha sido también estudiada por el psicoanálisis: el lenguaje propio de la denominada fase anal del desarrollo infantil (Freud 2019) es reconocible en temas como el ya citado “Ayatollah, no me toques la pirola”, pero también en otros como “Ponte en mi lugar”, en el que se pide “Nenita ponte en mi lugar/ mi pirolito no da más”, o “Los esqueletos no tienen pilila”, en la que un estudiante de medicina se pregunta atónito “si las momias tienen, ¿por qué los esqueletos no?”.¹⁷ Todos ellos, de distintas maneras, parecen remedar paródicamente el prurito de la modernidad literaria por recuperar la experiencia y el lenguaje prístinos de la niñez.¹⁸ Como se sabe, este es un empeño clave en la vanguardia, pero también en el romanticismo de un Wordsworth que busca el recuerdo del esplendor en la hierba (1855: 131) y, por supuesto, de un Baudelaire que –en un libro dedicado, precisamente, a la modernidad–¹⁹ definía el genio poético como la infancia recuperada a voluntad. Esta obsesión moderna por la preservación de lo infantil, tal y como ha estudiado Cabo (2001: 71), aparece aquí ejecutada de un modo que desmiente su idealización retrospectiva y, en buena medida, falaz.

Dentro de esta tradición del absurdo punk y dadaísta puede englobarse también el tema “Nihilismo”, que aprovecha los espacios de ambigüedad del lenguaje para explotar el doble sentido mediante juegos dilógicos de trasfondo

¹⁶ El término es acuñado por Derrida en su texto “Le facteur de la vérité” (1975) a partir de la noción de *falocentrismo* de Lacan.

¹⁷ Ambas canciones forman parte del álbum *¿Cuándo se come aquí?* (1982).

¹⁸ Sin duda, denominaciones como “pilila”, “pirolito” o “pirola” son también denominaciones coloquiales y vulgares para el pene. Pero es su especial recurrencia lo que enlaza con una fase específica del lenguaje infantil. En ese sentido, resulta muy interesante comprobar el regocijo con que los grupos punk participan de este vocabulario, algo que queda claro en sus mismos nombres, como es el caso de Kaka de Luxe, The Kagas o The Meas, por ejemplo.

¹⁹ Se trata de *Le peintre de la vie moderne*, escrito en 1863, donde, a propósito de las creaciones de Constantin Guys, explica que en ellas “[t]ous les matériaux dont la mémoire s’est encombrée se classent, se rangent, s’harmonisent et subissent cette idéalisation forcée qui est le résultat d’une perception enfantine, c’est-à-dire d’une perception aiguë, magique à force d’ingénuité!” (1968: 553). Pocas líneas antes explicaba: “Mais le génie n’est pas que l’enfance retrouvée à volonté” (1968:552), una expresión que analizó con perspicacia Jaime Gil de Biedma en su texto “Sensibilidad infantil, mentalidad adulta”, incluido en *El pie de la letra* (1980:51).

conceptista: "Nada es lo mismo que nihilismo/ usted no nada nada? es que yo no traje traje/ usted no nada nada? es que yo no traje traje".²⁰ Y la vocación provocativa encuentra una manifestación muy ilustrativa en algunos productos del *merchandising* del grupo, de inspiración totalmente vanguardista. Entre el *object trouvé* y la intervención está el lema de estas camisetas relacionadas con el elepé *En beneficio de todos* (1990):



Imagen 1. Tomada de <<https://merchandtour.com/categoria-producto/musica/siniestro-total/>>.

Se trata de una intervención efectuada sobre un cartel del metro de Madrid ("En beneficio de todos entren y salgan rápidamente. No obstruyan las puertas"), que actuaría como base de auténtico *object-trouvé*, y que se ha modificado o intervenido para componer un mensaje radicalmente distinto: "El pene de todos entre y salga rápidamente. No *uyan las putas". En cierta medida, también subyace a esta intervención el principio fundador de la escultura que, desde Miguel Ángel, defiende que este arte se basa, principalmente, en eliminar lo sobrante de un material que contiene en sí mismo la figura a esculpir.²¹ A modo de ejemplo, una cristalización contemporánea de este axioma puede verse en el dibujo sobre mármol del artista alemán Anselm Kiefer titulado precisamente "Das Bewusstsein der Steine" ("La conciencia de las piedras"), en el que se ve cómo las vetas de la piedra prefiguran lo que puede ser esculpido:

²⁰ Pertenece al álbum *De hoy no pasa* (1987).

²¹ El soneto XLVII del artista italiano comienza así: "No tiene el gran artista ni un concepto/ que un mármol solo en sí no circunscribe/ en su exceso, mas solo a tal arriba/ la mano que obedece al intelecto" (1993: 131). Explica Leopoldo Zea: "No de otra manera concibe Miguel Ángel su arte [...]. La belleza innata, propia de la creación, es recreada, embellecida por el cincel y el pincel del gran artista, cuyos ojos descubren, dentro de la tosca piedra y el frío muro, las ocultas formas de una belleza más honda, de una belleza que estando allí no había sido vista. Pero que una vez vista es menester hacer salir a la luz, dar a luz, recrear. Por ello el propio Miguel Ángel llamó a la escultura el arte de 'operar a fuerza de quitar'. Arrancar, quitar la materia que oculta las formas que el artista ha visto dentro de ella" (1965: 110).



Imagen 2. Anselm Kiefer, "Das Bewusstsein der Steine", 2014.
(Mattiussi, Blass-Fabiani y Marraud 2017: s/n)

La clara filiación vanguardista de estas prácticas provocadoras y descaradas contribuye sin duda a intensificar la fuerte carga crítica que, desde una posición humorística y desenfadada, ejercen muchas de estas producciones y que se hace obvia en algunos de los temas citados. En "Más vale ser punkie que maricón de playas" se enuncia ácidamente una posición de clase que es objeto de distanciamiento irónico ("viajo siempre en limousine/ no me gusta el pipermint/ ni el perfume patchouli") y la sustitución de la reina británica por el gobernante en "Dios salve al conselleiro" pone el foco paródico en las figuras de poder surgidas con el reconocimiento de las autonomías, todavía muy reciente en el momento. "¿Qué tal, homosexual?", por su parte, abunda en alusiones a circunstancias socioeconómicas y políticas de la época muy reconocibles, como la huelga de los obreros del metal, el aniversario de la batalla de Guadalcanal o la inflación ("la leche ha vuelto a subir"). La siguiente sección reflexiona precisamente sobre el alcance de algunas de estas composiciones, mediante las que podemos acceder al panorama sociopolítico de la España de los ochenta, atravesada por múltiples contradicciones y, en gran medida, aún en transición.

2. "FUERA VUESTRAS SUCIAS MANOS". SÁTIRA, GEOPOLÍTICA Y APROPIACIÓN CULTURAL

Se puede establecer una relación entre el peculiar anuncio que hemos visto, que opta por un shock transgresor al receptor que contradice el efecto masajístico o complaciente de gran parte del discurso publicitario, y un relevante rasgo del situacionismo, en la medida en que este busca conjurar la conversión de la experiencia directa en representación mediada ejercida por los medios de comunicación de masas. En *La sociedad del espectáculo* (1967), Guy Debord analizaba la colonización de nuestra imaginación por parte de los medios, que convertían la cultura en una mercancía desposeída de cualquier peso histórico a través de un "pensamiento del espectáculo" que acababa siendo una "ciencia general de

la falsa conciencia" (2000: 194). Asimismo, proponía combatirla mediante un lenguaje dialéctico que asumiera la "contradicción" de emplear la retórica y los instrumentos de los propios soportes que pretende cuestionar (2000: 204).

Desde esta perspectiva puede abordarse el cancionero de Siniestro Total durante la época estudiada, pues emplea la cultura de masas para proporcionar una completa cartografía satírica del imaginario social, político y económico de la época, y que tiene distintas declinaciones según se trate del nivel estatal o del internacional, con el que la escala local queda enlazada a través de complejos mecanismos de negociación, como veremos. A todos estos espectros se aproximan las letras del grupo con una voluntad irónica y subversiva que no elude en absoluto la denuncia de facto. Pese a la apariencia de juego frívolo que hayan podido tener algunos temas de la banda, lo cierto es que en ellos se puede documentar, a un nivel estatal, el paso de un sistema dictatorial opresivo a una sociedad que abraza el consumo en todas sus vertientes. Un tema muy sintomático es "Vil guerra civil" (incluido en *Me gusta cómo andas*, 1988), que, con su referencia a Durruti, icono querido por el situacionismo, las dos Españas y la quema de iglesias, constituye una muestra de memoria histórica en un instante, el de los ochenta, que a veces se ha identificado con la compulsión colectiva a la amnesia del pasado reciente.²² En este tema, además, el uso de un ritmo propio del country para hablar de un tema tan característicamente español como la contienda del 36 contribuye a crear una atmósfera de extrañamiento profundamente irónica.

Pero sobre todo abundan las canciones que registran lo que Antonio Méndez Rubio denominó el paso "de la dictadura del Estado" a "la del Mercado" (2008: 40). Ya Germán Labrador realizó un brillante análisis del videoclip del tema "Nocilla, ¡Qué merendilla!", que, siendo al mismo tiempo un testimonio de la relevancia de la célebre pasta de cacao para la consolidación del "imaginario de nutrición y normalización" (2012) de la sociedad española de entonces, acaba por configurar, mediante la conjunción de los ritmos apurados y las voces agónicas con imágenes de la miseria colectiva de la posguerra, "una historia española del hambre, de la miseria, de la pobreza, aquella que se corresponde con pasajes colectivos que, justo por entonces, estaban dejando de tener cabida en tanto que representaciones de una historia compartida".

Asimismo, cierta denuncia de la hipocresía de una autoridad que obvia los efectos perniciosos del tabaco si este contribuye a las arcas estatales está presente en "Que corra la nicotina": "Que corra la nicotina/ hay ducados en la esquina/ que corra la nicotina/ ven a vivir al estanco/ Fuma negro sucio blanco/ crápula español/ fuma negro sucio blanco/ sin bronquio ni pulmón/ fuma negro sucio blanco/ producto nacional/ fuma negro sucio blanco/ tralaralará". El hedonismo del consumo, en sus distintas facetas, parece preludiar la llegada de los

²² La canción comienza así: "Durruti muere de un tiro por la espalda/ y no era plomo que era bala de plata/ después la guerra, antes la revolución/ no te equivoques porque España sólo hay dos.// Y es que en la guerra antes que mil hay que ser vil/ guerra civil/ aprende camarada a ser vil en la guerra civil.// A Dios rogando y con el mazo dando/ y por si acaso subirse al coro cantando/ a las iglesias me las dejáis en paz/ id a por ellos y así nunca pasarán".

famosos pelotazos de los años noventa, tal y como se refleja en "Superávit",²³ y se relaciona de modo claro con las adicciones en otros temas como "Vamos muy bien"²⁴ y, sobre todo, en el hilarante "Todo por la napia", incluido en *En beneficio de todos* (1990). En su reescritura del poema "A una nariz" de Quevedo, Hernández, compositor del tema, sustituye al judío del original por el cocainómano, a quien convierte en nuevo blanco de escarnio. La nariz prominente pasa de ser rasgo semita a ser síntoma de adicción en un tema en el que abundan los juegos de palabras y los equívocos dilógicos, de raíz quevedesca, como el que aquí se da alrededor de los derivados del verbo "aspirar", que alude evidentemente a la acción de esnifar la cocaína:

Érase un hombre a una nariz pegado
y pegado a la nariz un talego enrollado
Eran unas fosas nasales gigantescas
como túnel grande sobre carretera
Era el trabajo de aspirador
al que aspiraba al que hizo oposición
Era era, era, era, que se era,
era su nariz su pecado y su condena
Todo por la napia
snif, snif, todo por la nariz.

Al tiempo, el estribillo "todo por la napia", con su reactualización del ubicuo lema castrense "todo por la patria", deja constancia de la sustitución del apego a la autoridad por la adicción a las drogas y el placer, confirmando en cierta medida las tesis de Vilarós acerca de la existencia de un mono patológico al franquismo en la sociedad española (1998: 20).

Las alusiones al contexto del momento van componiendo un imaginario que halla su contexto y continuidad en una dimensión global o internacional. En ese sentido, muchas canciones de Siniestro Total permiten perfilar una muestra de lo que podríamos calificar como geopolítica de la época, y lo hacen fundamentalmente a través de las alusiones a personajes y tramas de la más poderosa industria de masas, el cine, deteniéndose en géneros populares de aventuras que tienen, en muchas de sus manifestaciones, una base o un precedente en

²³ La canción, incluida en *Siniestro Total II: El Regreso* (1983), es una historia de medre económico desmedido: "Superávit, superávit/ mi empresa nunca ha ido mejor/ recuperé lo que invertí/ el beneficio ha sido mucho mayor/ Y yo veo la ruina a mi alrededor/ todos en el paro/ y yo me estoy forrando/ yo me estoy forrando/ Especulé y me arriesgué/ tengo sucursales en todo el país/ la inflación no me afectó/ mis acciones se cotizan en Wall Street/ Y yo veo la ruina a mi alrededor [...] Yo empecé a trabajar/ de botones en un banco/ y hasta aquí he podido llegar". Se trata de una versión de un tema original de Van De Fruits.

²⁴ En realidad es una canción del grupo madrileño Obús, pero fue popularizada por el conjunto vigués, que la incluyó en *En beneficio de todos* (1990). Los primeros versos rezan: "Vamos amigo y bebe conmigo/ acaba tu copa que quiero más/ hoy es una noche como otra cualquiera/ nadie nos espera solo unos litros de alcohol/ todo da vueltas hablo sin parar/ cuento mis penas a un viejo sofá/ mi amigo ha salido, tiene que evacuar/ dentro de un momento más litros de alcohol caerán// Vamos muy bien/ borrachos como cubas ¿y qué?/ aún nos mantenemos en pie/ y ya no pararemos hasta no poder ver".

el cómic. Desde las menciones a los sioux a las heroínas de Los Vengadores,²⁵ muchos de estos temas son productos derivados de una cultura popular, la estadounidense, que se había convertido en un poderoso horizonte de referencias para gran parte del mundo occidental. Pero es especialmente significativa la alusión recurrente a una dinámica fundamental del momento, la guerra fría, que aparece como telón de fondo de muchas letras que muestran, también, una obsesión por lo ruso que aparece como producto indudable de su omnipresencia en la agenda mediática de los ochenta.

“Fuera las manos chinas del Vietnam socialista”, perteneciente al primer álbum de Siniestro (1982), es, a estos efectos, un palimpsesto muy revelador. La rima en consonante pone en relación nombres propios asociados a la realidad vietnamita, ya popularizados por el discurso del cine y los medios de masas, como Vietcong, Saigón, Me-Kong, Mao-Ze-Dong, aunque, en lugar de subrayar la guerra mantenida con Estados Unidos, la letra se centra en el conflicto existente entre Vietnam y sus vecinos chinos, que tuvo una de sus múltiples manifestaciones en 1979, cuando el ejército chino penetra en varias ciudades fronterizas de Vietnam. Estos hechos inspiran una composición que parece conveniente citar en toda su extensión:

Empuñando nuestro fusil
echaremos al chino vil
disparando nuestro cañón
mataremos al invasor

Ay, chinita, dime que sí
ay, chinita, dame tu amor

Fuera las manos chinas del Vietnam socialista

Trabajamos para el Vietcong
en las afueras de Saigón
ellos vienen desde el Me-Kong
también leen a Mao-ze-dong

Ay, chinita, dime que sí
abre el libro rojo para mí

Fuera las manos chinas del Vietnam socialista

²⁵ La canción “Purdey” está basada en la heroína homónima de *Los nuevos vengadores*. Su letra combina la alusión al fenómeno fandom que surge con los medios de masas con la muestra de la dicotomía esencial de la guerra fría y la lucha contra el comunismo que latía bajo algunas de las aventuras de los protagonistas de la serie: “Mi dulce nenita,/ boquita de piñón/ tengo un póster tuyo/ pegado en mi habitación./ Persigues a un rojillo/ por el centro comercial./ Le atrapas why le pegas/ why le mandas al penal./ Purdey,/ tú eres la mejor,/ Purdey,/ causas sensación”. “Purdey” se incluía en el primer álbum de Siniestro, *¿Cuándo se come aquí?* (1982). Por otra parte, la canción “Los chochos voladores”, perteneciente al mismo trabajo, parodia todo el género de relatos basados en la invasión de extraterrestres y el avistamiento de OVNIS.

Sus tanques tienen radiocassette
y se traen a las marjorettes
se nos atraganta el pippermint
invocaremos a Ho-Chi-Min

Ay, chinita, espérame
vamos los dos juntos a tomar el té

Fuera las manos chinas del Vietnam socialista

Evocaciones de muy diverso tipo convergen en unas líneas que conforman un entramado intertextual complejo: así, la inserción de versos de la canción “La Paloma”, popularizada por Los Panchos (“ay, chinita, que sí; ay, que dame tu amor”), introduce un guiño lúdico a la cultura pop con el que se matiza el tono engañosamente solemne del título. Sobre este se proyectan numerosos ecos. Por una parte, “Fuera las manos chinas del Vietnam socialista” era el lema de un cartel puesto en circulación, durante los 70, por el denominado Partido Comunista de los Trabajadores, y remitía a las luchas entre las distintas corrientes del socialismo, en este caso, a la amenaza imperialista que la China comunista cernía sobre Vietnam.



Imagen 3. “¡Fuera las manos chinas del Vietnam socialista!”.

Partido Comunista de los Trabajadores. Partido Comunista de España. (197-).

Disponible en el Dipòsit Digital de Documents de la UAB. <<https://ddd.uab.cat/record/66886>>

La expresión “Fuera vuestras manos” había sido empleada ya por Trotsky para hablar de la manipulación sufrida por la figura de Rosa de Luxemburgo y, en general, la imagen de las manos sucias, que convierte la higiene en un bien moral, tiene un indudable trasfondo bíblico que no impidió su uso recurrente para

significar las tensiones internas de los movimientos de izquierda, sobre todo las existentes en los distintos partidos comunistas: no hay más que recordar *Les mains sales*, la obra teatral con la que Sartre las dramatizaba en 1948.²⁶

Pero, más allá de estas referencias políticas, el lema “Fuera las manos chinas del Vietnam socialista” alude a un ejercicio de apropiación ilegítima que tiene otro subtexto muy específico, ya que remite precisamente a una de las actuaciones más destacadas del ya mencionado Colectivo de Comunicación Poética Rompente: me refiero al pasquín “Fóra as vosas sucias mans de Manoel Antonio!”, con el que, a la altura de 1979, habían contestado a la decisión de la joven administración pública autonómica de dedicar el Día das Letras Galegas (el 17 de mayo, que coincide con el aniversario de la publicación de *Cantares gallegos*, de Rosalía de Castro) a Manoel Antonio, un destacado representante de la vanguardia de principios del xx y autor del poemario *De catro a catro*.²⁷

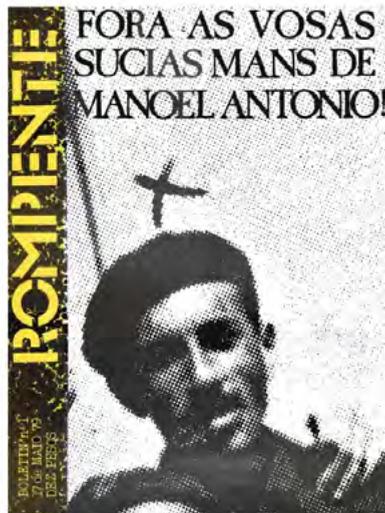


Imagen 4. Portada del *Boletín* 1 de Rompente, con el lema “Fóra as vosas sucias mans de Manoel Antonio!”, disponible en la web de la Universidade de Vigo (<<https://www.uvigo.gal/universidade/comunicacion/duvi/tese-saca-luz-textos-ineditos-grupo-poetico-rompente>>)

²⁶ Trotsky dedica el capítulo XXII del Tomo I de su *Historia de la revolución rusa* al Congreso de los soviets y la manifestación habida en junio de 1917, marcados por el conflicto entre los distintos grupos que componían la insurgencia frente al régimen zarista. Relata cómo Guegtschkori espeta a los bolcheviques, todavía una facción minoritaria, la expresión “Apartad vuestras sucias manos de nuestra gran obra” (2017: 506). El mismo Trotsky la emplearía en el texto “¡Fuera las manos de Rosa Luxemburgo!”, un artículo publicado en agosto de 1932 en el periódico británico *The Militant* en el que denunciaba las calumnias a las que Stalin sometía la memoria de Luxemburgo (en Luxemburgo 1976: 275). La imagen se remonta a las Sagradas Escrituras, y tiene en el episodio de Pilatos uno de los referentes que más ha contribuido al carácter lexicalizado de la expresión *lavarse las manos*.

²⁷ El pasquín constituía el número 1 del *Boletín* que el Colectivo tiene intención de difundir. Para conocer la historia de este documento y, en general, el grupo Rompente, puede verse la tesis doctoral de Alberte Valverde (2013) y, en especial, el exhaustivo trabajo de documentación contenido en los Anexos, disponibles en la red.

Las menciones a Mao y al Libro Rojo, en el seno de la canción, también encuentran sentido dentro de un conjunto de intereses compartidos entre los miembros de Siniestro Total, en especial Julián Hernández, y los integrantes de Rompente: precisamente las teorías del líder chino acerca del arte y la revolución habían sido objeto de análisis y defensa por parte de Reixa y compañía, que, en documentos como “Poesía, colonialismo, cultura nacional e desenrolo político”, de 1977, habían discutido nociones como las de *elevación* y *popularización*, propuestas por Mao en el Foro de Yenán, en 1942, con el objeto de aplicarlas a la comprensión de la cultura nacional gallega. De Rompente sería también el texto “e zoaba magnética a voz de mao ze dong”, de 1983.²⁸

Esta queja contra el uso institucional de la cultura da fe de la percepción existente sobre el riesgo que la tutela administrativa podía suponer para ciertos elementos de una escena artística, la del Vigo de finales de los setenta y comienzos de los ochenta, que en algunos aspectos y prácticas parecía superar las fronteras disciplinares (pintura/música/poesía/teatro), como explican varios de los protagonistas de este panorama, e incluso parecía suspender, en ocasiones, las lingüísticas, en función de un entendimiento menos ortodoxo de la identidad y cultura gallegas.²⁹

²⁸ De nuevo, ambos textos pueden consultarse en la tesis de Valverde (2013). Una reproducción del original mecanografiado del informe “Poesía, colonialismo, cultura nacional e desenrolo político” puede verse en las páginas 7-18, transcritas más adelante (Valverde 2013: 29-36 del volumen de Anexos), y el poema “e zoaba magnética a voz de mao ze dong”, que ve la luz en el número 1 de la revista *Escrita*, en mayo de 1983, está transcrito en la página 501 del volumen de Anexos.

²⁹ En una entrevista en 2004, explicaba Reixa: “Falabamos diño da comunicación poética, os recitais eran poético musicais, comezabamos a utilizar diapositivas, daquela non había vídeo, a colaborar con músicos e era todo moi embrionario. Todo tiñamos unha certa non crenza de provocación, eramos humildes. Tiñamos a impresión de que non estabamos inventando nada pero non coñeciamos demasiadas referencias. Logo a partir ó coñecer a Menchu Lamas e Antón Patiño ó ter unha mirada sobre a pintura que non tiñamos, quer dicir, a ter coñecemento da pintura contemporánea que non tiñamos; ó coincidir con Enrique Macías, compositor de música culta empezas a compartir cousas, ou o propio Julián Hernández, fundador do grupo Siniestro Total, que viña do mundo da música culta e do conservatorio. Era falar de moitas cousas e empezar a xuntar esas referencias. E por iso supoño que utilizamos o termo de comunicación poética. Os libros parecíanos algo moi limitado [...]” (en Valverde 2013: 522 del volumen de Anexos). Julián Hernández explica cómo las relaciones entabladas con Reixa y compañía parecían trascender los términos del conflicto lingüístico, que el letrista y cantante de Siniestro no deja de identificar. A una pregunta sobre el “orgullo gallego” del grupo, responde: “Las relaciones entre el rock y el nacionalismo no eran buenas. El nacionalismo pensaba que el rock era imperialista. Claro, nosotros cantábamos en castellano, lo hacíamos por varias razones, la primera que Coppini era de Santander, y también éramos chavales de ciudad. En Galicia había y hay una diferencia entre la ciudad y el campo con lo del idioma. En el instituto del Calvario, el gallego era una postura más política, no era el idioma de todos los días, aunque podíamos hablarlo y entenderlo, claro. Os Resentidos supuso una burrada de cambio en la opinión del nacionalismo, ellos hicieron un rock de vanguardia cantando en gallego, eso significó mucho y a mí me pareció genial. Reixa hizo muy bien en negarse a cantar en castellano cuando luego se lo pidió GASA. El nacionalismo cambió de pronto, gente de lo que ahora es el Bloque y que decía que éramos una panda de españolistas admitió que poca gente había hecho cosas así aquí aunque cantáramos en castellano, así que mejor decir que tampoco estábamos tan mal... En el fondo nosotros éramos unos descreídos, veníamos del punk, no creíamos en la nación española pero tampoco en una cultura gallega rancia y aburrida” (Hernández en Turrón y Babas 2002: 55). No es posible analizar aquí las implicaciones ideológicas de esta toma de posición, pero para un panorama sintético de la situación de la cultura gallega de la época y sus principales retos puede consultarse Rábade Villar (2019: 711-751).

Dentro de esta avidez irreverente con fuerte conciencia local, puede entenderse también el acercamiento de Siniestro Total a la tradición de la música moderna y contemporánea y, en concreto, algunas de sus adaptaciones de clásicos del punk, del rock o del blues, que, más allá del trasvase idiomático y la adaptación rítmica y acentual del inglés al castellano, conforman auténticas traducciones culturales en la adopción de referentes cercanos. Así, el tema "Rockaway Beach" (el nombre de una playa neoyorquina) de los Ramones se convierte en "Rock en Samil", la conocida playa viguesa. De igual modo debe entenderse "Emilio Cao", una peculiar versión de "David Watts", de Ray Davies, en la que el admirado chico del barrio del tema original se sustituye por un destacado músico de la escena folk gallega, o "Hey, hey, Vigo", un peculiar *collage* de versos célebres de temas procedentes de distintas corrientes de la música popular anglosajona. Y, por supuesto, la célebre "Miña terra galega", que traduce el "Sweet Home Alabama" de Lynyrd Skynyrd,³⁰ y que, en la adopción de un molde melódico propio del country norteamericano, logra un efecto de desautomatización muy poderoso a la hora de deconstruir formulaciones mucho más estereotipadas de la identidad cultural gallega, como puede ser la formulada en el célebre tema "Un canto a Galicia" de Julio Iglesias, estudiado por Kirsty Hooper (2009).

Todas estas prácticas dan fe de una peculiar negociación entre lo global, lo nacional y lo local que ofrece muchas vías de interés para un estudio ulterior que está todavía por acometer.

3. CODA

Lo visto hasta aquí nos permite avanzar algunas conclusiones que tienen que ver, sobre todo, con la necesidad de articular una mirada que derribe algunas de las fronteras a las que más acostumbrados estamos. En su procaz irreverencia y su carácter poderosamente popular, el cancionero de Siniestro entronca paradójicamente con las formas del arte contemporáneo más radicales, rompiendo de alguna manera la consabida distinción entre alta y baja cultura y constituyendo una muestra más de esa vanguardia posmoderna que identifica Baltrusch en la Galicia de la época. Para atender a su riqueza, se hace preciso también cuestionar el criterio filológico, que liga una literatura a una lengua en una unidad indisoluble a su vez legitimadora de la nación, y que impide ver la continuidad magmática de la que muchas veces emanan los más atractivos productos culturales. La relación de Siniestro Total con actores destacados de la cultura gallega pasa desapercibida a las miradas monolíticas que fundan manuales, disciplinas y hasta títulos en filología distintos. Esa separación quirúrgica se une a la que se establecen también entre las diversas artes –música, poesía, teatro, pintura– con un objetivo normalmente pedagógico e historicista.

³⁰ "Rock en Samil" y "Hey hey Vigo" se incluyen en el álbum *Bailaré sobre tu tumba* (1985), "Emilio Cao" en *¿Cuándo se come aquí?* (1982) y "Miña terra galega" en *Menos mal que nos queda Portugal* (1984). Otros temas que realizan apropiaciones y trasvases de diverso tipo son "Fuimos un grupo vigués", "La balada de Cachamuíña y María Pita" y "Algo huele mal en Dinamarca", una peculiar adaptación del *Hamlet*.

En este sentido, la producción de Siniestro Total está puesta al servicio de un programa casi nihilista que viene a cuestionar el relato maduracional y triunfalista de la España de la transición y los primeros años de democracia que, como explica Joan Ramón Resina, conformaría “the legend of the natural transition of a political construct, let’s say a nation, to hits triumphant maturity” (2000: 8). Con sus ritmos simples y sus letras desenfadadamente gamberras, que repasan distintos episodios del panorama de la época sin obviar sus lados oscuros, las creaciones del grupo gallego oponen el sinsentido recurrente del punk a una narrativa teleológica que sigue revelando sus brechas y sus zonas más oscuras.

OBRAS CITADAS

- Auserón, Santiago (1999). *Las culturas del rock*. Valencia: Pretextos.
- Baltrusch, Burghard (1994). “Estéticas en combate. Apuntamentos acerca dun cambio cultural e búsquedas de identidade na literatura galega contemporánea”, *Anuario de estudos literarios galegos*, 85-96.
- Baltrusch, Burghard (2011). “The postmodern avant-gardes in post-1975 Galician literature: Rompente, Antón Reixa, and Suso de Toro”, in *Contemporary Galician Cultural Studies: between the Local and the Global*, eds. Kirsty Hooper y Manuel Puga Moruxa. Nueva York: Modern Language Association of America, 237-257.
- Baudelaire, Charles (1968). *Oeuvres complètes*. París: Seuil.
- Buonarroti, Miguel Ángel (1993). *Sonetos completos*. Madrid: Cátedra.
- Bürger, Peter (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando (2001). *Infancia y modernidad literaria*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Calinescu, Matei (2003). *Cinco caras de la modernidad. Modernismo. Vanguardia. Decadencia. Kitsch. Postmodernismo*. Madrid: Tecnos.
- Colectivo Rompente (2021). *Volve Rompente. Que hostia din os rumorosos?*. Vigo: Elvira.
- Déborde, Guy (2000). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pretextos.
- Derrida, Jacques (1975). “Le facteur de la vérité”, *Poétique. Revue de théorie et d’analyse littéraires*, 21: 96-147.
- Enzensberger, Hans Magnus (1963). “Las aporías de la vanguardia”, *Revista Sur*, 285: 1-23.
- Foster, Hal (2001). *El Retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Freud, Sigmund (2019). *Tres ensayos sobre teoría sexual*. Verbum: Madrid.
- García Gabaldón, Jesús y Carmen Valcárcel (1998). “La neovanguardia literaria española y sus relaciones artísticas”, in *La vanguardia en España. Arte y literatura*, ed. Javier Pérez Bayo. París: Université de Toulouse-Le Mirail, 439-482.
- Gil de Biedma, Jaime (1980). *El pie de la letra. Ensayos completos*. Barcelona: Crítica.
- Hooper, Kirsty (2009). “The many faces of Julio Iglesias: ‘Un canto a Galicia’, emigration and the network society”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 10.2: 149-166.
- Jáuregui, Juan de (1973). *Obras*. Madrid: Espasa.
- Kristeva, Julia (1974). *La révolution du langage poétique*. París: Seuil.
- Labrador Méndez, Germán (2012). “Nocilla tiene nombre de hambre. El rock-memoria

- de Siniestro total, la crema de cacao y sus fantasmas biopolíticos en la Movida española”, *Crítica Latinoamericana*, 1. <<http://criticalatinoamericana.com/nocilla-tiene-nombre-de-hambre-el-rock-memoria-de-siniestro-total-la-crema-de-cacao-y-sus-fantasmas-biopoliticos-en-la-movida-espanola/>> (14 de octubre de 2020).
- Labrador Méndez, Germán (2017). *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Madrid: Akal.
- López Pinciano, A. (1998). *Philosophia antigua poética*. Madrid: Biblioteca Castro.
- Marcus, Greil (1993). *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo xx*. Barcelona: Anagrama.
- Martínez Cantón, Clara (2010). “Innovaciones en la rima: Poesía y rap”, *Rhythmica*, 8: 67-94. <<https://doi.org/10.5944/rhythmica.13095>>
- Martínez Cantón, Clara (2013). “La reescritura como transgresión en las canciones de Javier Krahe”, *Oceánide*, 5: s.p.
- Mattiussi, Veronique, Sophie Blass-Fabiani y Hélène Marraud (2017). *Kiefer-Rodin*. París/Filadelfia: Gallimard, Musée Rodin y Barnes Foundation.
- Meizoz, Jérôme (2014). “Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, ethos, imagen de autor”, in *La invención del autor: nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, ed. Juan Zapata. Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia, 85-98.
- Méndez Rubio, Antonio (1997). *Encrucijadas: elementos de crítica de la cultura*. Valencia: Frónesis, Cátedra.
- Méndez Rubio, Antonio (2004). *Poesía 68. Para una historia imposible: escritura y sociedad 1968-1978*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Méndez Rubio, Antonio (2008). *La destrucción de la forma (Y otros ensayos sobre poesía y conflicto)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Méndez Rubio, Antonio (2013). “Bailando con la destrucción: Sobre cultura común y música popular en la Transición Española (1977-1987)”, *Kamchatka: revista de análisis cultural*, 1: 15-36. <<http://dx.doi.org/10.7203/KAM.1.2317>>
- Méndez Rubio, Antonio (2016). “Política del ruido. En los límites de la comunicación musical”, *Methados. Revista de Ciencias Sociales*, 4.1: 21-35.
- Méndez Rubio, Antonio (2021). “Francisco Silvera: Los camaleones (Memoria punk)”, *Euto-pías*, 22: 191-193.
- Muriel Durán, Felipe (2009). “La neovanguardia poética en España”, *Revista Laboratorio*, 0: s.p.
- Nichols, William J y H. Rosi Song (2013) (eds.). *Toward a Cultural Archive of La movida: Back to the Future*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Orihuela, Antonio (2007). *Archivo de poesía experimental: cronología 1964-2006*. Málaga: Corona del Sur.
- Parcerisas, Pilar (2007). *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Akal.
- Rábade Villar, María do Cebreiro (2019). “Pensamiento y crítica literaria en el siglo xx”, in José María Pozuelo Yvancos, Mariángeles Rodríguez Alonso, Pere Ballart, Jordi Juliá, Mari Jose Olaziregi, Lourdes Otaegui y María do Cebreiro Rábade Villar.

- Pensamiento y crítica literaria en el siglo xx (castellano, catalán, euskera, gallego). Madrid: Cátedra, 607-770.
- Resina, Joan Ramon (2000). "Short of Memory: the Reclamation of the Past since the Spanish Transition to Democracy", in *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, ed. Joan Ramon Resina. Ámsterdam: Rodopi, 17-28.
- Reynolds, Simon (2005). *Rip It Up and Start Again: Post-Punk 1978-1984*. Londres: Faber&Faber.
- Sartre, Jean-Paul (1948). *Les mains sales*. París: Gallimard.
- Trotsky, León (1976). "¡Fuera las manos de Rosa Luxemburgo!", in *Rosa Luxemburgo. Obras escogidas*. Bogotá: Editorial Pluma, apéndice c., 75.
- Trotsky, León (2017). *Historia de la Revolución Rusa*. Madrid: Capitán Swing.
- Tzara, Tristan (2004). *Siete manifiestos Dadá. Con dibujos de Picabia*. Barcelona: Tusquets.
- Valverde Otero, Alberto (2013). *Elementos para a descrición e análise da vangarda no final do século xx na Galiza: O grupo Rompenpe (1975-1983)*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Vigo.
- Vilarós, Teresa M. (1998). *El Mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI.
- Wordsworth, William (1855). *Poems of Williams Wordsworth*. Nueva York: Francis and Co.
- Zea, Leopoldo (1965). "El mundo filosófico de Miguel Ángel", *Diánoia*, 11.11: 105-113.

Discografía

- Derribos Arias (1982). *Branquias bajo el agua. Grabaciones accidentales*. Madrid.
- Sex Pistols (1977). *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols*. Virgin: Londres.
- Siniestro Total (1982). *¿Cuándo se come aquí?*. PRO: Madrid.
- Siniestro Total (1983). *Siniestro Total II: El Regreso*. PRO: Madrid.
- Siniestro Total (1984). *Menos mal que nos queda Portugal*. PRO: Madrid.
- Siniestro Total (1985). *Bailaré sobre tu tumba*. PRO: Madrid.
- Siniestro Total (1987). *De hoy no pasa*. PRO: Madrid.
- Siniestro Total (1988). *Me gusta cómo andas*. PRO: Madrid.
- Siniestro Total (1990). *En beneficio de todos*. PRO: Madrid.

¿QUÉ VAMOS A HACER CON LA VEJEZ? FUNCIONES DEL FINAL Y POSTURAS DE AUTOR EN *LO NIEGO TODO* DE JOAQUÍN SABINA*

WHAT ARE WE GOING TO DO WITH OLD AGE?
FUNCTIONS OF THE END AND AUTHOR'S POSTURES IN
LO NIEGO TODO BY JOAQUÍN SABINA

MARÍA JULIA RUIZ
Universidad Nacional del Litoral
julitaruiz@gmail.com

Recibido: 08.04.2022

Aceptado: 07.09.2022

RESUMEN: En este trabajo abordaremos un corpus de letras de canciones de la última producción discográfica del proyecto autorial de Joaquín Sabina, *Lo niego todo*, perteneciente a su etapa de canonización, a partir de las nociones de figuración y ficción teórica de la vejez como instrumentos de lectura que emergen en términos de funciones del final. Indagaremos en aquellas manifestaciones que exponen las operaciones de vejez para pensarlas como mecanismos discursivos y comportamentales que elaboran una postura autorial y un personaje de autor particular. De esta manera, el arco que traza la vida entre sus extremos habilita la teorización de los espacios de infancia y vejez como laboratorios de escritura, como campos creativos donde poner a funcionar la maquinaria de las ficciones, como insumos productivos desde donde desajustar las temporalidades para erigir una postura infantil en términos de resistencia.

PALABRAS CLAVE: vejez, funciones del final, postura autorial, Joaquín Sabina, *Lo niego todo*

* Este artículo es resultado de +PoeMAS, "MÁS POEsía para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea", proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2021-125022NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona, entre enero de 2022 y diciembre de 2024.

ABSTRACT: In this work we will address a corpus of song lyrics from the latest record production of Joaquín Sabina's authorial project, *Lo niego todo*, belonging to his canonization stage, based on the notions of figuration and theoretical fiction of old age as reading instruments. that emerge in terms of functions of the end. We will investigate those manifestations that expose the operations of old age to think of them as discursive and behavioral mechanisms that elaborate an authorial posture and a particular author character. In this way, the arc that traces life between its extremes enables the theorization of the spaces of childhood and old age as writing laboratories, as creative fields where to put the machinery of fictions to work, as productive inputs from which to misalign temporalities to erect a childish posture in terms of resistance.

KEYWORDS: Old age, Functions of the End, Authorial Position, Joaquín Sabina, *Lo niego todo*



INTRODUCCIÓN

En una entrevista en el año 2005, con motivo de la presentación del disco *Alivio de luto*, ante la pregunta "Cuando usted compone ¿qué edad tiene?", Joaquín Sabina contestaba:

—Cien años o ninguno. Es decir, uno se sitúa en un terreno imposible, y la canción es un género indefinido que alguien que no fui yo quiso explicar algo que me parece clave, clarísimo: una canción es una buena letra, una buena música, una buena interpretación, y algo más que nadie sabe lo que es y que es lo único que importa... (Sabina 2005: s.p.)

Entre "cien años o ninguno". Podemos comenzar este trabajo partiendo de esta sentencia que, de alguna manera, manifiesta la ética y la estética de nuestro personaje de autor (Castilla del Pino 1989) Joaquín Sabina. Según él, la composición sitúa al sujeto creador por fuera del mundo cronológicamente reglado, organizado por leyes y principios generales como las del tiempo y el espacio. Esta salida de la cronología para crear ficciones construye a un sujeto sin edad, porque las canciones se encuentran en ese *terreno imposible*: terreno que podría ser la infancia si seguimos los aportes de Daniel Link (2014), quien la entendía como un estado de la imaginación y no una edad cronológica.¹ La escritura de canciones implica para nuestro autor una postura y un posicionamiento (Meizoz

¹ En este sentido los aportes de Carlos Skliar (2016) apoyan esta distinción de Link y entienden la infancia como una instancia diferente a la niñez: infancia como estado de imaginación marcado por un tiempo no lineal versus niñez, es decir, niños y niñas.

2009) desde ese terreno imposible, desde esa otredad significativa que produce una *temporalidad desajustada*, esto es: una salida de la cronología donde se abre un nuevo terreno, una ficción teórica de infancia (Link 2014) o –como analizamos en anteriores trabajos (Ruiz 2021a)– de vejez.

Desde esta perspectiva del que tiene cien años o ninguno proponemos adentrarnos en el análisis del personaje de autor Joaquín Sabina en un corpus seleccionado de letras de canciones de *Lo niego todo* (2017),² en declaraciones en entrevistas y en textos autopoéticos.³ La hipótesis que perseguimos en estas páginas es que, en esta última producción discográfica, el personaje de autor revisa su postura –aquella que ha desarrollado y sostenido en todo su proyecto autorial (Zapata 2011)– mediante las figuraciones (Pozuelo Yvancos 2010) y las ficciones teóricas que le otorga la vejez, pues es en las *funciones del final* donde los mecanismos discursivos que abordan la temporalidad permiten una revisión identitaria (Iacub 2011); revisión en la cual Sabina sostendrá su postura autorial a-temporal, a-cronológica, infantil. Nuestro personaje de autor se instala en un terreno que podría llamarse *Nunca Jamás* para describir los efectos de la vejez,⁴ pero también para proponerla como una ficción teórica, esto es, un espacio de posibilidades donde poner a funcionar el laboratorio de escritura (Premat 2016), donde crear literatura, donde seguir creándose a sí mismo.

El título de nuestro trabajo se hace eco de una anécdota, y es aquella que se describe en el libro autopoético *Incluso la verdad. La historia secreta de Lo niego todo* (Sabina y Prado 2017), donde Leiva –músico y productor del disco– cuenta cómo al finalizar la grabación “salí de su casa [de Sabina] como pude (no es fácil salir de allí). Al entrar en el ascensor, abrió la puerta y me dijo: ‘¡Lei, Lei, espera! ¿qué vamos a hacer con el dinero? Y cerró. Ese es Sabina. Nada es tan importante como reírse de ello” (Leiva en Sabina y Prado 2017: 17). La pregunta sobre qué vamos a hacer con la vejez en este recorrido implica, también, algo tan importante como reírse de ella, exhibirla, ponerla en escena, potenciarla, hacerla insumo teórico, material especulativo, función del discurso.

1. NOCIONES TEÓRICAS. UN ACERCAMIENTO PARA EL ABORDAJE DEL PROYECTO AUTORIAL DE SABINA

Nuestro marco teórico para pensar las autorías contemporáneas se encuentra a caballo entre el análisis del discurso y la sociología de la literatura. Los apor-

² “Quién más, quién menos”, “No tan deprisa”, “Lo niego todo”, “Lágrimas de mármol”, “Leningrado”, “Canción de primavera” y “Churumbelas”.

³ Las autopoéticas son, como su nombre lo indica, textos en los cuales el autor en primera persona realiza declaraciones sobre su propia obra poética. Hemos realizado un estudio y una sistematización de esta categoría en nuestra tesis doctoral (Ruiz 2018) y la hemos definido como un espacio propicio de puesta en escena y de construcción de una identidad autorial.

⁴ *Nunca Jamás* es una clara alusión a la historia del dramaturgo James Matthew Barrie sobre un niño eterno que se niega a crecer, *Peter Pan*: figuración cara a la poética de Sabina, a la que recurre en muchas de sus canciones y poemas y a la cual nos dedicaremos de manera especial en un trabajo por venir, pues sus múltiples referencias y sentidos exigen un detenimiento que excede estas páginas.

tes de teóricos como Ruth Amossy, Dominique Maingueneau, Jérôme Meizoz, José-Luis Díaz, Juan Zapata, entre otros, son insumos potentes para abordar una autoría en su puesta en escena como es la de Joaquín Sabina.⁵ En este apartado definiremos una serie de nociones teóricas que nos permitirán entender cómo vejez y autoría son elementos que pueden estar implicados mutuamente en la construcción de un personaje de autor. A la vez, expondremos este repaso teórico en consonancia con las etapas iniciales del proyecto autorial de Joaquín Sabina para tener un panorama de las imágenes y posturas de autor previas a *Lo niego todo*, las que serán revisadas y reconfiguradas en dicho álbum. Luego, pondremos las categorías teóricas a operar en el análisis de las canciones de esta última etapa de producción y en las declaraciones autopoéticas y mediáticas de Joaquín Sabina.

En un primer momento, quisiéramos recuperar la categoría de *imagen de autor*, entendida por Ruth Amossy (2009) como una “figura imaginaria” de carácter “doble”, una “imagen discursiva que se elabora tanto en el texto como en sus alrededores” (2009: 67). En este sentido, la imagen de autor no es nunca una persona real con una biografía, sino que son imágenes discursivas que provienen tanto del mismo autor en su obra como de fuera, esto es, de los discursos sociales, históricos y mediáticos que intervienen entre el texto y el lector. Mediante esta categoría, Amossy pretende aunar el abordaje analítico del texto literario –esto es, las imágenes que el autor dibuja en su obra– con esos otros discursos que circundan a la obra y que ayudan a dibujar esa figura imaginaria.

Dominique Maingueneau también define a esta categoría como una “realidad inestable”, la cual es “producto de una interacción entre interventores heterogéneos”, pues “no se reduce ni al productor del texto ni al público” (2009: 51). Esta definición es revisitada en un artículo posterior, donde Maingueneau la resume como “la interacción entre el autor y los diferentes públicos que pro-

⁵ Quisiéramos dejar sentadas las premisas teóricas y críticas con las cuales indagamos nuestro objeto de estudio. Mucho se ha debatido sobre si las canciones de autor pueden ser entendidas o no como poesía: Marcela Romano (1991, 1994, 2002, 2011) ha dedicado gran parte de su trayectoria como investigadora a la elaboración de un aparato teórico y crítico para el objeto *canción de autor*, entendido como un artefacto cultural híbrido y mestizo que se encuentra a caballo entre la poesía, la música y los escenarios. Mediante estos planteos –los cuales deben gran parte de su andamiaje a la semiótica, a los estudios sobre la cultura popular, sobre la oralidad y sobre el teatro en su puesta en escena, entre otros aportes–, Romano instala en las agendas de investigación de literatura a la canción de autor, brindándole una entidad amplia, la cual se ramifica en los estudios poéticos sobre la tradición, los metros, las rimas, el ritmo, la musicalidad, las letras, la oralidad, la puesta en escena, la performance, la construcción de un personaje de autor. En el caso particular de las letras de Joaquín Sabina se han dedicado estudios a la justificación o a la explicación de por qué sus canciones pueden ser recibidas como lírica, como cuentos o hasta pequeñas novelas (De Miguel Martínez 2018). Los aportes de estos críticos (Costa Pérez 2004; Lain Corona 2018; García Candeira 2018, 2021; Romano 2007; Neyret 2002, 2004; Soto 2019, 2022) subyacen en estas palabras y se mixturán con la propia manera de abordar el corpus de Joaquín Sabina, siempre considerando nuestro marco teórico seleccionado, aquel que oscila entre el análisis del discurso y la sociología de la literatura, y que nos permite indagar tanto en las letras en términos de poética, como también en la construcción de la autoría que se dibuja en esas letras y en sus alrededores. Teniendo en cuenta estos aportes, leeremos las letras de canciones de Joaquín Sabina como material poético, a la vez que incorporamos a nuestro análisis su voz extraída de las autopoéticas textuales y de sus intervenciones públicas, pues es en esa interacción entre poética y puesta en escena donde el cantautor fabrica su identidad autorial.

ducen discursos sobre el autor" (2015: 18). Esta categoría que ambos teóricos piensan para abordar las autorías en escritores resulta sumamente productiva para pensar en otras autorialidades en su puesta en escena. En este sentido, el caso del cantautor Joaquín Sabina resulta una "cantera inagotable" (Romano 2007: 163), pues él mismo propone en sus composiciones y en sus intervenciones mediáticas un abanico variopinto de imágenes de sí, las cuales se suman a las que generan otros discursos a su alrededor, aquellas que los productores, periodistas, editores y público en general reciben, reelaboran, negocian y distribuyen. Así, podemos ver cómo la *imagen de autor* de Sabina en cada uno de sus discos es, en efecto, una compleja negociación entre el discurso que produce el autor y las instancias mediadoras y receptoras.

De la imagen de autor pasamos a la categoría de *postura autorial* (Meizoz 2007, 2009), pues esta permite leer, en una trayectoria, las iteraciones o disrupciones de aquellas imágenes que un autor y los discursos aledaños producen de él. En este sentido, la categoría de postura amplía el campo de acción de la imagen de autor, pues la imagen se analiza en un texto determinado o en una intervención pública determinada, y la postura, por su parte, refiere a una serie de textos o de intervenciones y permite leer una "manera de ocupar una posición" (2007: 2). Dicho de otra manera, una imagen de autor se vuelve *postura* cuando se sostiene en el tiempo como una forma de posicionamiento, una manera de instalarse en el campo; por ese motivo se la define como una "estrategia literaria", como la "marca específica de un escritor", aquella que lo hace singular y reconocible y le otorga un determinado posicionamiento (2007: 2).

La postura de Joaquín Sabina se ha sostenido a lo largo de todo su proyecto autorial (Zapata 2011), en sus diversas etapas: emergencia, reconocimiento, consagración y canonización (Dubois en Zapata 2011). Dicha postura es definida por Marcela Romano (2007) en términos de arquetipo, pues refiere a aquellas *escenografías autoriales* (Díaz 2009) de las cuales Sabina se vale para elaborar su propia identidad, aquellas que se relacionan con

... el juglar, con sus disfraces, sus pases de magia y su complicidad con el público; el clérigo poeta, que reclama, como el piadoso Berceo, el vaso de "bon vino", y también en goliardo –en latín y en romance, como nuestro Juan Ruíz– de la taberna, el juego y los placeres del cuerpo: el Quevedo burlesco de mirada demoledora, que "purga su bilis" en diatribas e incertidumbres metafísicas; el romántico lunático de negros humores: el *enfant terrible* y canalla de fin de siglo, cultivador de todos los vicios; el afinado poeta "social" que, desde la sátira –con ritmo de rock e insolencia *beatnik*– se ensaña contra el poder. (Romano 2007: 163-164)⁶

⁶ Ortuño Casanova se hacía eco de la escenografía autorial romántica de la cual Sabina echa mano para construir su personaje de autor y destaca cómo, en la entrevista realizada por Juan José Millás (2011) del ciclo *Conversaciones secretas*, Sabina "se confiesa como una persona constantemente desubicada, de provincias pero cosmopolita, demasiado frívolo para los comunistas y demasiado organizado y 'comunista' para los anarquistas. Con la repetición de este discurso está proyectando cierta imagen de 'maldito' que no encaja en ningún lugar" (2015: 435). De ello se desprende cómo "esta imagen no la han construido en solitario los periódicos ni las entrevistas, sino que el propio cantante en sus canciones ha puesto la semilla al cantar con tono admirativo a la vida marginal" (2015: 436). También Laín Corona se hace eco de estas problemáticas, pues afirma cómo el uso del bombín como "pieza de vestuario tiene un sentido performativo, porque

Decíamos que esta postura de Joaquín Sabina se erige y se mantiene en su iteración a lo largo de su proyecto autorial, pues en el reiterado gesto de construir y cristalizar una identidad reconocible termina generando una cierta *personajeidad*, “esa hiperidentidad que categoriza al personaje” (Castilla del Pino 1989: 14).

Desde los aportes de Castilla del Pino pensamos la noción de personaje de autor, pues para el teórico “se trata de sujetos que, en razón de su hacer [...] perfilan su identidad hasta el extremo de elevarse del más o menos ambiguo nivel en que sitúa la identidad de los demás, y adquieren categorías de personaje” (1989: 11). En este sentido, el teórico aborda, por un lado, “sujetos bien diferenciados por actuaciones sorprendentes, incluso extravagantes, para los cuales parece regir una aceptación peculiar”, y por otro lado, “aquellos otros que, mediante una suerte de hipertrofia de un rasgo de su identidad, suficientemente proyectado, acaban constituidos en paradigma y símbolo ante un grupo social más o menos amplio, mediante la sustantivación de ese rasgo adjetivo” (1989: 11-12). Desde esta perspectiva, la hiperidentidad de Joaquín Sabina, aquella que está atravesada por múltiples rasgos de su *personajeidad*, definen su postura autorial como un sujeto provocativo, inclasificable, rebelde y lúdico, siempre dispuesto a sacarle la lengua a las instituciones. Esta “identidad hojaldrada” (Romano 2007: 161), basada en un profundo *diseño de sí* (Groys 2014), es la que posiciona al personaje de autor en la escena literaria, mediática y musical, y lo hace desde la construcción de un espacio propio, singular.

Todas estas categorías son susceptibles de dialogar con el otro espacio teórico que proponemos metodológicamente como base de este trabajo. Ese otro espacio engloba el estudio de los orígenes y los finales: de una vida, de un proyecto, de una obra. En este sentido, el origen y el final (como su correlato) pueden operar como insumos teóricos potentes para pensar en términos de *funciones*: instrumentos de lectura al servicio de un corpus. Julio Premat piensa “el origen como instrumento de lectura y como cimiento para recorridos especulativos. Se trata de intentar delinear un objeto crítico, entonces, objeto multiforme y central: las *funciones del principio*” (2016: 13). De aquellas funciones iniciales proponemos pensar su correlato, las *funciones del final*, pues este objeto crítico opera en el proyecto autorial de Sabina –más precisamente en su etapa de canonización– revisando la cristalizada postura autorial del cantautor (aquella definida anteriormente por Romano) y generando una reconfiguración de la misma. Esta vez que opera en *Lo niego todo* es un objeto crítico que problematiza el *cuándo* y el *quién* de una escritura: serán estos factores los que perseguiremos en la lectura del corpus.

El origen según Premat –quien sigue la estela proyectada por Edward Said en su libro *Begginings* (1975)– puede ser abordado desde dos puntos de vista: por un lado, como origen de la vida –esto es, la infancia– y, por otro, como origen del texto –los incipits o la entrada en obra. Según estos movimientos que remiten siempre a un factor temporal –esto es, al *cuándo* de una escritura–,

la usa en el escenario y contribuye a crear una *imagen de artista*. A su vez, esta imagen se basa en los tópicos del poeta maldito, ya que el bombín busca un efecto dandi” (2021: 21).

Premat propone pensar las funciones del principio en términos de *testamento* y de *fundación*. Para explicar esta conceptualización pone como ejemplo la vuelta a la infancia que los escritores realizan en una autobiografía. Este regreso puede tener un carácter testamental, en el sentido de que remiten al mundo de la infancia –lo originario– para explicar su obra o proyecto literario.⁷ Por otro lado, la infancia como fundación sería un gesto de escritura, pues se trataría de una obra inicial –o en su defecto una obra que reconfigure el proyecto autorial– donde la infancia es una fundación, una manera de ingresar en el campo, de ingresar a la obra.⁸ El testamento y la fundación se vinculan a la infancia como origen también en términos de *laboratorio de escritura*, “un espacio de definición de estilos, códigos de representación, invención de formas” (2016: 77). La noción de laboratorio es también un insumo teórico sumamente potente, pues permite pensar en la infancia –y, como correlato, en la vejez– no solo como una edad cronológica de la vida sino también como un espacio lúdico donde se desarma y se construye el lenguaje.

Finalmente, definimos las nociones de *figuración* (Pozuelo Yvancos 2010) y de *ficción teórica* (Link 2014), pues la lectura del corpus de Sabina se realizará a caballo entre ambas categorías. La *figuración* es definida por Pozuelo Yvancos como un “dibujo imaginativo, fantasía de algo o bien su representación, algo que sin serlo, o sin ser de una manera determinada, lo suplanta o figura, esto es, representa imaginariamente como tal” (2010: 23). Desde esta perspectiva, leeremos como figuraciones de la vejez en el corpus de Joaquín Sabina la representación de la ancianidad, las referencias a un cuerpo viejo, a un sujeto que envejece. Por otro lado, la vejez –en consonancia con la infancia– puede ser entendida en términos de *ficción teórica*: Daniel Link habilitaba a pensar la infancia como categoría de análisis en la literatura estableciendo una diferenciación sumamente relevante para abordarla:

A menudo se confunden infancia (un estado de la imaginación) con los niños y las niñas, que son quienes vivirán con mayor libertad ese estado. Pero evocar la infancia es antes evocar una lógica (la lógica de la ausencia, de lo que va a desaparecer, de lo que falta en su lugar, la lógica de la fuga y el rapto, en fin: la lógica de lo imaginario) antes que una edad más o menos dorada [...]. La literatura y la infancia como campos creativos de experimentación (es decir, como experiencias cuya salida se desconoce). (Link 2014: 10)

Podemos también pensar la vejez como un estado de la imaginación en diferencia con los sujetos ancianos que atraviesan el proceso biológico de envejecimiento. Si bien –parfraseando a Link– los viejos serían quienes vivirían mayormente ese estado imaginario –estado de refiguración y configuración identitaria

⁷ Uno de los ejemplos de testamento que Premat propone es el caso de Gabriel García Márquez, quien en su *Vivir para contarla* (2002) regresa a Aracataca y a su infancia como explicación de una vida marcada por el sentimiento de lo fantástico en su mismo origen.

⁸ Uno de los ejemplos de una fundación que Premat propone es el caso de Fernando Vallejo en *Los días azules* (1985), donde la infancia irrumpe con toda su potencialidad en la experimentación con el lenguaje.

a través de los relatos de sí mismos provocados por las crisis del envejecer (Iacub 2011)–, ese estado no es excluyente de los ancianos: es un terreno fértil, de pura creatividad, que habita en todos los sujetos. El estado imaginario que proponen la infancia y la vejez opera como un campo creativo de experimentación, un laboratorio –en términos de Premat– donde poner a jugar el lenguaje, donde crear posibilidades, donde inventar un texto, una obra y un personaje de autor. Si recordamos en el inicio de nuestras palabras cómo Sabina plantea que para escribir hace falta tener cien años o ninguno, las salidas que las *funciones* del final le otorgan le permiten jugar a redefinir su postura autorial y seguir sumando *personajeidad* a su saturada identidad.

2. LA VEJEZ COMO FUNCIÓN. OPERACIONES DISCURSIVAS EN *LO NIEGO TODO*.

El eje de *Lo niego todo* es, como decíamos,⁹ hablar del deterioro que produce el envejecimiento en términos de figuración de un cuerpo viejo, pero también en términos de ficción teórica como una posibilidad de apertura. En este sentido, nuestro personaje de autor asume un compromiso ético y estético, pues “la obligación de un tipo que se dedica a escribir canciones y a vivir razonablemente bien de eso es hablar de lo que realmente le preocupa y le interesa” (Sabina en Prado y Sabina 2017: 75). No obstante, aclara que “el problema viene cuando estás en un momento en el cual lo que te preocupa es el proceso de deterioro que se sufre al envejecer” (2017: 75), compromiso que Sabina no se sentía seguro de abordar inicialmente, pues “me pareció que tirar por ese camino me iba a poner ante un *tour de force* que no estaba convencido de poder afrontar, y esa es una de las razones de que no lo hiciera solo y buscara aliados” (2017: 75).¹⁰ Según estas declaraciones autopoeéticas, el personaje de autor plantea el envejecimiento como un elemento incómodo y problemático para ser tematizado en un disco musical. Este primer acercamiento a la vejez como figuración –un cuerpo en proceso de deterioro– no clausura la posibilidad de pensar la vejez como una ficción teórica, pues ese *tour de force* para el cual Sabina requiere aliados habilita una zona novedosa, no indagada, de pura promesa y futuridad.

⁹ Los autores consultados que han realizado abordajes críticos sobre *Lo niego todo* son Laín Corona (2018, 2021), García Candeira (2018), Menéndez Flores (2018), Romano (2021), De Miguel Martínez (2018), Julio Valdeón (2018).

¹⁰ Esos aliados serán el poeta Benjamín Prado en la escritura de las letras, Leiva como músico, arreglador y productor general, Jaime Asúa, Ariel Rot y Pablo Milanés en musicalización, Rubén Pozo en guitarras y coros, entre otros. Ellos serán los responsables de testimoniar en *Incluso la verdad* cómo la creación del disco es producto de un trabajo colectivo y de romper, así, la ilusión de autoría única que reviste al personaje de autor Joaquín Sabina. No tenemos que perder de vista esta problemática, porque es uno de los factores claves de problematización identitaria que se llevará adelante en el disco. Problematización identitaria en la cual muchas manos diseñan a un solo personaje; en este sentido, ¿qué grado de identificación tiene, entonces, ese personaje, con cada uno de los colaboradores? ¿Quién aporta más de sí? ¿Cómo podemos hablar de una autorreferencia o una autoficción cuando son tantos “auto” elaborando un solo personaje? ¿No sería más correcto comenzar a hablar de “multi” o “pluri” ficción? Hemos realizado algunos abordajes previos sobre estas cuestiones en lo que refiere al dúo de escritura Sabina-Prado (Ruiz 2021b), pero esta problemática es un campo abierto que merece una atención mayor, la cual excede a estas páginas.

La canción obertura del disco, "Quién más, quién menos", juega con la temporalidad y la espacialidad desde el laboratorio de escritura, y activa un desajuste en el cual su postura autorial del transgresor –aquel que afirma haber llegado siempre más lejos– encuentra un límite. "Pero yo fui más lejos" colisiona con una imposibilidad en "Ni un paso atrás", pues al ser transgresor no tiene caminos de retorno, y por ello busca una salida del cronotopo convencional para crear un terreno propio, una ficción teórica singular donde seguir jugando a inventar literatura y a inventarse a sí mismo.

Pero yo fui más lejos:
le adiviné las cartas al adivino,
aposté contra mí por no hacerme viejo
en la ruleta rusa de los casinos.
Ni un paso atrás [...]
(Sabina y Prado 2017: 31).

La mención a los juegos de azar vinculados con las apuestas ilegales –adivinar las cartas, la ruleta rusa, los casinos– vuelve a poner sobre la mesa la postura autorial de Sabina tantas veces repetida no solo en sus canciones sino también en sus representaciones visuales: basta recordar el arte de tapa del disco *Ruleta rusa* (1984) donde vemos a un Sabina joven apuntándose en la sien con un revolver. En el frente del disco, vemos medio rostro, media expresión facial, un solo ojo, media boca: del otro lado del arte de tapa, la imagen nos muestra a un Joaquín Sabina frente a un espejo –que simula ser un cuadro– apuntando a su propio reflejo. En este sentido podemos vincular estas imágenes visuales con la figuración que la canción "Quién más, quién menos" expone, puesto que la sola referencia a la ruleta rusa opera como elemento intertextual que nos lleva al año 1984, a la etapa de emergencia y su pasaje al reconocimiento, en vinculación con esta apuesta contra sí mismo "por no hacerme viejo". A la vez, el tópico del espejo vuelve a hacerse presente, esta vez para mostrar el disfraz:

Pero yo fui más lejos:
me dio por confundir el cuándo y el dónde,
me disfracé de sabio frente al espejo,
busqué dentro del alma lo que se esconde.
(Sabina y Prado 2017: 31)

Podemos poner a dialogar la imagen del sabio que se enuncia en la canción con los planteos teóricos de Simone de Beauvoir y su concepción sobre las dos figuraciones que se tienen de los ancianos en nuestra sociedad: la del sabio aureolado frente a la del viejo loco, pues

La imagen sublimada que se propone de ellos es la del Sabio aureolado de pelo blanco, rico en experiencia y venerable, que domina desde muy arriba la condición humana; si se apartan de ella, caen por debajo: la imagen que se opone a la primera es la del viejo loco que chochea, dice desatinos y es el hazmerreír de

los niños. De todas maneras, por su virtud o por su abyección, se sitúan fuera de la humanidad. (Beauvoir 1970: 10)

En los versos citados la condición de sabio se manifiesta desde un disfraz, desde la pantomima de fingir ser algo que no se es; a su vez, dicho disfraz se encuentra atravesado por la instancia del espejo: imagen doblemente ficticia, puesta en escena de la puesta en escena que expone al sujeto desde la fragilidad, desde aquel viejo que chochea –al decir de Beauvoir– pues le da “por confundir el cuándo y el dónde” y reconoce que tiene “un pie en el mambo y otro en el más allá” (Sabina y Prado 2017: 31), esto es, una proximidad con la muerte, una futuridad breve, una noción de la vejez como fábula de final, una vejez que, finalmente, acaba perdiendo la apuesta. No obstante, los versos “pero yo fui más lejos” y “ni un paso atrás” se repiten tres veces en la canción, lo que reafirma la imposibilidad de regresar en el tiempo cronológico, pero habilita la posibilidad de salirse de la norma, de llegar más lejos que el resto, de erigirse en esa provocación habitando un tiempo propio, el tiempo de la creación. El hecho de “ir más lejos” se relaciona en la primera estrofa con la posibilidad del juego (las cartas, las apuestas, la ruleta, la rueda de la fortuna): instancia lúdica que manifiesta una postura infantil del personaje de autor, aquel que apuesta al terreno de la infancia como una resistencia (Ruiz 2022c). No obstante, en la segunda estrofa citada vemos que la vejez no operaría como un espacio al cual oponerse o enfrentarse en resistencia, sino que es un espacio que le permite seguir jugando: con las apuestas –apostar por no hacerse viejo como jugar a lo imposible–, con los disfraces –entre el sabio y el viejo loco–, con el cronotopo –la confusión entre el cuándo y el dónde– y con la creación de una poética –buscar dentro del alma lo que se esconde, aquello inasible que es material de la poesía.

Los elementos autorreferenciales que se incorporan en esta letra generan el efecto buscado por toda autoficción:¹¹ una identificación, una activación de sentidos, una instancia lúdica, una ambigüedad. En las primeras estrofas de esta canción esas referencias tienen que ver con la vida bohemia y noctámbula, aquella de la que el personaje de autor de Sabina ha hecho alarde en múltiples canciones y en entrevistas (Romano 2007; Ortuño Casanova 2015): tirar la casa por la ventana, tatuarse una diana, probar un veneno, tomarse uno mismo de rehén, buscar malos consejos. Pero en la estrofa que le sigue al primer estribillo encontramos una autorreferencia intertextual directa, pues el sujeto “pagó caras quinientas noches baratas” (Sabina y Prado 2017: 30); esas quinientas noches activan en los receptores la vinculación hacia la canción y el disco homónimo *19 días y 500 noches*, disco que le valió a Joaquín Sabina el paso de la consagración a la canonización en su proyecto autorial (Puchades 2019). Asimismo, la mención al barrio de Lavapiés también busca activar en los receptores una lectura auto-

¹¹ Seguimos los postulados teóricos de Alberca (2008), quien define la autoficción como una estrategia literaria, parte de un pacto ambiguo, que busca confundir entre persona y personaje, desde la narración de un yo que comparte el nombre con el autor del texto. Asimismo, para el caso puntual de Joaquín Sabina, contamos con los aportes de Barbero y Malik de Tchara (2015), quienes realizan un profundo abordaje sobre la “autoficción metapoética” del cantautor.

ficcional: Sabina presentado esta vez como supuesto sujeto cívico y biográfico del mundo real, habitante vecino del barrio madrileño. Mediante estos datos autorreferenciales volvemos a destacar esas complejas negociaciones que se producen entre el autor y los diferentes discursos a su alrededor, pues en ese diálogo la *imagen de autor* se consolida en la paradoja de identificación que el autor propone a modo de juego (yo soy ese Sabina que habita en Lavapiés) y que el público recibe y acepta como parte de un pacto, siempre ambiguo, siempre ficcional.

En la canción “No tan deprisa (Homenaje a J.J. Cale)” el propio paratexto nos indica la temporalidad como un elemento fundamental; aunque no se tematice la vejez como en otras canciones, sí podemos vincularla con “Quién más, quién menos” desde el tópico del espejo y las apuestas anteriormente mencionadas:

Mirar en los espejos un espejismo
es no cerrarse puertas por donde huir,
ser uno más a la hora de ser tú mismo
uno que solo apuesta si es porque sí.
(Sabina y Prado 2017: 45)

El espejo se presenta ahora no como un disfraz refractado, sino como un espejismo, una posibilidad ilusoria para divisar a lo lejos, un deseo movedido que se presenta en el desierto a los ojos de un alucinado *superviviente* (en consonancia con la imagen que presentará en “Lágrimas de mármol”). La posibilidad de que el espejo refleje una ilusión de huida también tiene que ver con esa postura infantil de nuestro personaje de autor: mirarse en el espejo como una forma de escape, de resistencia, tenga el cuerpo y la edad que tenga –niño o viejo–, porque lo que importa es esa temporalidad propia en la cual el autor se instala para crear su poética. Se habita el espejismo del espejo a los efectos de tener siempre una puerta abierta, de seguir resistiendo a los embates de la adultez, de habitar una cronología propia desde una postura infantil.¹²

En estos versos también volvemos a encontrar referencias persistentes a todo el proyecto autorial sabinero: las huidas, las apuestas, el léxico guerrero, la botella, la noche, la cantina abierta, el desertor; imágenes que, como vimos anteriormente, son postura en la poética de Joaquín Sabina.

La canción “Lo niego todo” es, como advertíamos al inicio, el epicentro de todas las autoficciones en el disco, pues en la negación frente a todo –la verdad y la mentira, las hipérboles, la ambigüedad– se establece un pacto lúdico con las instancias mediadoras que colaboran en la construcción de la imagen autorial: productoras, disqueras, representantes, músicos, escritores, editores, periodis-

¹² Esta cuestión del espejo y la infancia la hemos problematizado en un artículo actualmente en prensa, en el cual abordamos el texto autopoético de Sabina “Curándome en salud”, escrito para la presentación de *Esta boca es mía* (1994) e incluido como prólogo en el volumen *Con buena letra* (2007). En dicho texto, Sabina describe la salida de la infancia y la juventud con la mediación intertextual de sus canciones y discos, y elabora un repaso poético y autoficcional de su proyecto autorial. Para más referencias, ver Ruiz (2022b).

tas, públicos. Esa ruptura del pacto mediante la negación de aquellas posturas no hace más que reforzar el juego de multiplicación de sus propias imágenes, pues en la negación de todo aparece “incluso la verdad”, es decir: niega todo lo dicho y lo hecho para seguir convirtiendo a su propio personaje caricaturizado en un mero artificio, en nuevas capas de su *hojaldrada* identidad (Romano 2007).

Ni ángel con alas negras ni profeta del vicio.
Ni héroe en las barricadas ni okupa ni esquirolo.
Ni rey de los suburbios ni flor del precipicio.
Ni cantante de orquesta ni el Dylan español.

Ni el abajo firmante ni vendedor de humo.
Ni juglar del asfalto ni rojo de salón [...].
(Sabina y Prado 2017: 54)

Todas las imágenes presentadas comienzan anafóricamente con el adversativo “ni”, aquel que además de la enumeración –figura constante en esta poética, a la cual Sabina denominará “letanías” (Sabina 2007: 35)– se opone a los epítetos con los cuales ha sido configurado el personaje de autor.¹³ Empezar un discurso negando es un gesto de entrada, un íncipit que ya diseña una manera de posicionarse en la escena, de ocupar un lugar y ejercer desde allí una acción. Al inicio, se niega algo que es previo, contextual: el “ángel con alas negras”, por ejemplo, refiere intertextualmente al arte de tapa del disco más emblemático del cantautor, *19 días y 500 noches* (1999). Esa imagen –textual y visual– dibuja a un personaje escudado bajo el romanticismo melancólico (Laín Corona 2021) que bucea en el teatro de la marginalidad (Romano 2007) para representarse a sí mismo como el propio ángel Lucifer excluido del paraíso (Ortuño Casanova 2015) y lanzado al infierno terrenal. Comenzar la canción negando esta imagen es una manera de deconstruir aquella postura, como asimismo la del “profeta del vicio”, el “rey de los suburbios” o el “juglar del asfalto” (Prado y Sabina 2017: 54), aquellos epítetos con los cuales la prensa ha colaborado en la conformación del mito (Favoretto 2017) sabinero. Dichas imágenes, las que fomentan la hiperevidencia, se derrumban en esta canción, aunque en el juego irónico y ambiguo de negar afirmando, se vuelven a sostener en el estribillo: “Lo niego todo,/ aquellos polvos y estos lodos;/ lo niego todo,/ incluso la verdad,/ la leyenda del suicida /y la del bala perdida,/ la del santo beodo./ Si me cuentas mi vida,/ lo niego todo” (Sabina y Prado 2017: 54).

¹³ Afirmamos que las enumeraciones y anáforas en Sabina son una constante, pues al realizar un paneo por su cancionero encontramos muchas composiciones que utilizan este recurso como principio constructivo. Como ejemplos, en “Juana la loca”, la repetición anafórica se produce con el sintagma “después de toda una vida...” (1984); en “Cuando era más joven” (1985) es el mismo título el que se reitera anafóricamente, generando una enumeración de hechos que sucedían tiempo atrás; en “Así estoy yo sin ti” (1987) ese mismo verso corona la enumeración de cada estrofa; en “A ti que te lo haces” (1990) se reitera la referencia “a ti” a modo de ordenamiento textual; “Incluso en estos tiempos” (1994) también reitera el paratexto en el inicio de cada verso en cada estrofa; “Mujeres fatal” (1994) es también una larga enumeración que inicia los versos con el sintagma “Hay mujeres” y en el caso de “Más de cien mentiras” (1994) el verbo “tenemos” es el que da inicio a todos los versos y las estrofas.

Frente a esta deconstrucción y sostenimiento de la postura autorial, la vejez asoma como elemento de refiguración y reconstrucción identitaria y nos presta una imagen novedosa: “Ni soy un libro abierto ni quien tú te imaginas./ Lloro con las más cursis películas de amor” (2017: 55). La imagen del *viejo* que ha recibido la extremaunción y que llora frente a las películas románticas presenta una sensibilidad que se aleja de los mandatos de masculinidad hegemónica (Iacub 2014; Ruiz 2021a). Mostrarse débil, sensible o conmovido no presenta en sí una faceta distinta de nuestro personaje de autor, pues su postura se ha sostenido desde el espacio de la melancolía como factor constructivo de su poética (Costa Pérez 2004). No obstante, la figuración de la vejez aporta un elemento novedoso a esa escena melancólica,¹⁴ pues el *viejo* que llora frente al televisor es un sujeto atravesado por los procesos de refiguración y configuración identitaria que se realizan en el envejecimiento a través del relato de la propia vida. Desde esta perspectiva, podemos ver un atisbo de novedad en esa imagen melancólica, pues allí se configura el enigma: “ni soy un libro abierto ni quien tú te imaginas”. En este sentido cabría preguntarnos qué páginas del libro son las que el personaje de autor no nos muestra de sí mismo, y quién es en verdad ese sujeto que, como público, solo podemos imaginar.

Volviendo a los lugares reconocibles del personaje de autor, más elementos autorreferenciales adornan la ambigüedad de “Lo niego todo”, pues este se presenta como un extranjero de los lugares que habitaba, “me echaron de los bares que usaba de oficina”, con una futuridad breve por delante “y una Venus latina me dio la extremaunción” (Sabina y Prado 2017: 55). Las referencias autobiográficas son, en estos versos, ineludibles y por ello, la *tentación* de brindarle a este personaje las características del sujeto biográfico son sumamente potentes (Romano 2007).

“Lo niego todo” opera, entonces, como una suerte de autorretrato ficcionalizado: autorretrato definido por Laura Scarano como un género que “no es solamente un ejercicio de representación mimética, sino también un proceso de recreación ficcional” (2017: 15). Este autorretrato no es exclusivamente “auto”, pues –como decíamos con anterioridad– una serie de compositores, músicos y arregladores han colaborado para generar ese adensamiento identitario que se descompone en esta canción. En esa identidad erigida, la vejez operaría como una fábula de clausura, función del final que desajusta las posturas desvencijadas. No obstante, la vejez no cierra esas posibilidades, sino que propone *fundar* una nueva arista dentro del gastado traje a medida del personaje de autor. Aquel que todavía puede sorprender, que no es un libro abierto ni se acomoda

¹⁴ No es, en sí, novedosa la temática de la vejez, pues –como hemos abordado con anterioridad– todo el proyecto autorial de Sabina se cifra en ese terreno a-temporal entre la infancia y la vejez, en un movimiento ambiguo que genera una temporalidad desajustada. En anteriores trabajos hemos visto cómo en *Inventario* (1978) –el disco apertura de su carrera– Sabina se posiciona desde una voz de vejez (Ruiz 2022a) y cómo en *Lo niego todo* –el disco, hasta el momento, que cierra su producción– se configura en una postura infantil (Ruiz 2021a). Hay letras de su cancionero que remiten a la vejez como tópico antes del disco *Lo niego todo*: podríamos hacer referencia a “Cuando era más joven” (1985), “Tan joven y tan viejo” (1996), “A mis cuarenta y diez” (1999), “Cerrado por derribo” (1999), “Viudita de Clicquot” (2009), entre otras, pero en todas estas canciones la vejez se problematiza, pues el sujeto que envejece no se ve a sí mismo ni se presenta como un anciano, sino que se escapa de ese lugar para seguir sosteniéndose desde su postura infantil.

bajo la imagen de autor que las instancias mediadoras construyeron de él, ese viejo que llora con películas cursis y que ya no trabaja en bares, el que recibe la extremaunción de una latina, el que se adelanta al cierre de su trayectoria abriéndola una vez más para jugar con los periodistas, críticos, lectores, fanáticos, disqueras, productores, público. La vejez como ficción teórica nos lleva a los caminos de la infancia, y en este pacto lúdico que el personaje de autor propone se vuelve a erigir su postura infantil como espacio de resistencia, como terreno donde seguir jugando, donde hacer literatura, donde seguir construyéndose a sí mismo.

“Lágrimas de mármol” es otro de los autorretratos (siempre autoficcionales) dentro de *Lo niego todo*, y en esta ocasión no ponemos en duda la cuestión de lo “auto” en lo referente a la letra, pues esta canción está escrita solo por Joaquín Sabina sin la colaboración de Prado. En esta escritura también se patentiza el tono general del disco, aquel que desestabiliza las posturas autoriales previas para hablar, como problematizábamos anteriormente, del paso del tiempo, del envejecer. La canción

... habla de algunas cosas que pueden entenderse como fragmentos de un autorretrato, y dos de ellas son la imagen de mi casa como un observatorio y la mención al ictus que tuve hace unos años. Lo primero es una consecuencia de lo segundo, porque desde que vivo a la defensiva, tratando de no pasarme de la raya y de poner tierra de por medio entre mis debilidades y yo, es verdad que paso en mi salón el tiempo que antes pasaba en los bares y que mirar la ciudad desde mis balcones es el único modo que tengo de tomarles el pulso a las calles que tanto amo [...]. La suma de las dos cosas, lo que veo a lo lejos y lo que veo en mí, hace que *Lo niego todo* sea el disco más confesional que he hecho jamás. Y esta canción lo explica como ninguna. (Sabina en Sabina y Prado 2017: 77-78)

En esta declaración autopoética Sabina expone algunas imágenes de autor provenientes de la etapa de su canonización, aquellas que estarían por fuera de esa “loca juventud estirada” hasta el medio siglo (Sabina 2009: s.p.), las que ya son una marca de identidad (Lain Corona 2021): el que atravesó un ictus, una adicción y una depresión recluido en su casa, el que se quedó sin versos ni inspiración, el que resiste a sus debilidades, el que envejece en sus balcones, el *voyeur* solitario.

En “Lágrimas de mármol” se combinan la nostalgia y la alegría, la tristeza por el paso del tiempo con la celebración de la vida, exponiendo a su paso una de las “marcas de la casa” de Sabina, a decir de Benjamín Prado: la “nostalgia irónica”, la “paradoja” y el “contrasentido” (Prado en Sabina y Prado 2017: 28).

Según Costa Pérez, el cantautor adopta “una postura vital impregnada de un cierto pesimismo o melancolía, aunque con mucha frecuencia haya una tensión entre ese pesimismo y el recurso al humor, la actitud irónica, el sarcasmo o, incluso, el cinismo” (2004: s.p). Eso es precisamente “Lágrimas de mármol”: un autorretrato en el cual se tematiza el paso del tiempo y la vejez como una fábula de cierre, pero también paradójicamente como una apertura; testamento y

fundación como elementos discursivos del laboratorio de escritura que generan una nueva imagen potente, la del *superviviente*.

Superviviente, sí, ¡maldita sea!
Nunca me cansaré de celebrarlo.
Antes de que destruya la marea
las huellas de mis lágrimas de mármol.
Si me tocó bailar con la más fea
Viví para cantarlo.¹⁵
(Sabina en Sabina y Prado 2017: 80)

La celebración de ser un superviviente –la imagen más extrema de la resistencia– se mezcla con la nostalgia del paso del tiempo y con la previsión de una futuridad: “Acabaré como una puta vieja/ hablando con mis gatos” (2017: 80). Aunque “el futuro es cada vez más breve/ y la resaca larga” (2017: 81) en esta instancia encontramos una nueva fundación, una apertura, pues el sujeto que envejece se atreve a seguir imaginando, a seguir resistiendo en un terreno sin tiempo, un espacio poético productivo, un laboratorio de escritura: “Con la imaginación, cuando se atreve/ sigo mordiendo manzanas amargas” (2017: 81).

En esta paradoja entre celebración y nostalgia se cifra toda la composición, y son muestra de ello las primeras estrofas, el incipit que nos da el tono de una canción con sabor a fin de fiesta, pero fiesta al fin:

El tren de ayer se aleja, el tiempo pasa,
la vida alrededor ya no es tan mía,
desde el observatorio de mi casa
la fiesta se resfría.
(Sabina y Prado 2017: 80)

La metáfora del tren que se aleja es una figura recurrente en la poética sabiniana¹⁶, pues este tren –que en esta canción de 2017 es del pasado, del

¹⁵ “Viví para cantarlo” es un verso de clara referencia intertextual con uno de Benjamín Prado, quien en su poema “Nunca es tarde” del poemario *Ya no es tarde* enunciaba: “Ya no es tarde,/ y si antes escribía para poder vivir/ ahora/ quiero vivir/ para contarlo” (2014: 15). De esta manera podemos ver los guiños que el dúo de escritura propone para sus receptores, estableciendo un camino de ida y vuelta entre las poéticas de ambos autores. Asimismo, ambos hacen referencia al título de la autobiografía de García Márquez *Vivir para contarla* (2002), como lectores fervientes –y, en el caso de Sabina, también amigo personal– de la narrativa del *Gabo*.

¹⁶ En su cancionero la presencia de trenes, metros y estaciones son metáforas constantes que simbolizan la huida y la libertad: en “Caballo de cartón” (1984) encontramos los versos “El metro huele a podrido/ carne de cañón y soledad./ Tirso de Molina, Sol, Gran Vía, Tribunal/ ¿Dónde queda tu oficina para irte a buscar?” (2007: 78); en “Quién me ha robado el mes de abril” (1988), “El marido de mi madre/ en el último tren se marchó/ con una peluquera/ veinte años menor” (2007: 133); en “A la orilla de la chimenea” (1992), “Y si quieres también/ puedo ser tu estación y tu tren” (2007: 188); en “Ahora que” (1999), “Ahora que te desnudo y me desnudas/ y en la estación de las dudas/ muere un tren de cercanías” (2007: 305), entre muchas otras referencias. Además, la estación de trenes como escenario ha formado parte de la puesta en escena de “Joaquín Sabina en concierto” del año 2004, filmado en el teatro Gran Rex de Buenos Aires, recital que comienza con la llamada de un vigía anunciando “Atención, atención, Estación Linares-Baeza... Atención, atención, tren expreso procedente de quién sabe, con dirección a cualquier parte, estacionado

ayer— nos recuerda al que se figura en la canción “Cuando era más joven” de *Juez y parte* (1985), donde el personaje de autor enunciaba cómo “Cuando era más joven viajé en sucios trenes que iban hacia el norte” y donde “mañana era nunca, y nunca llegaba pasado mañana” (Sabina 2007: 92). Esta referencia no es casual, sino que conecta con aquella voz que ya se posicionaba en la vejez en el año 1985, la cual hablaba de un presente en el cual el personaje se asienta, donde “algunas noches pierdo el apetito y no puedo dormir/ y sueño que viajo en uno de esos trenes que iban hacia el norte,/ cuando era más joven la vida era dura, distinta y feliz” (2007: 93). En este sentido, la metáfora de los trenes como “animales mitológicos que simbolizaban la vida, la huida y la libertad” (Sabina en *Sabina y viceversa* 1986: 05.09) se vincula con esa huida de la infancia que el personaje de autor ha enunciado tanto en una serie de entrevistas como en el texto autopoético “Curándome en salud”, incluido en el cancionero *Con buena letra*: “Así que un día me subí, sin billete de vuelta, al vagón de tercera de uno de aquellos sucios trenes que iban hacia el norte, me apeé en la estación de Atocha y aprendí [...] que se puede crecer al revés de los adultos” (2007: 28). En ese aprendizaje de crecimiento inverso se cifra la temporalidad desajustada, la postura infantil en términos de resistencia y la huida a ese terreno imposible de donde vienen las canciones: entre cien años o ninguno.

Volviendo a “Lágrimas de mármol”, en el puente de la canción, la “puta vieja” que habla con los gatos ofrece otra nueva arista en la postura autorial de Sabina, una que no refuerza los dos estereotipos de vejez que planteaba de Beauvoir,¹⁷ porque la puta vieja en esta canción no es ni una sabia ni una loca, sino una vieja distinta que se configura en términos de enigma: es alguien que no desea incomodar, que se queja en silencio, que se mueve en soledad aunque esté acompañada, que tiene mucho por decir pero pocas personas a quien decirlo, su discurso en el futuro estará dirigido exclusivamente a los gatos: “Los pocos que me quieren no me dejan/ perderme solo por si disparato,/ no pido compasión para mis quejas/ que tocan a rebato./ Acabaré como una puta vieja/ hablando con mis gatos” (Sabina en Sabina y Prado 2017: 80). En la identificación del personaje de autor de Sabina como una “puta” se refuerzan las posturas sostenidas en todo su proyecto autorial (aquellas del mujeriego que canta al teatro de la marginalidad, del vividor, del bohemio, entre otras similares) a la vez que el adjetivo “vieja” sumado a “puta” reconfigura esa postura y la dota de otro matiz, de una nueva arista en su identidad, pues la puta vieja que habla con sus gatos

en vía muerta, andén perdido, tiene prevista una parada de 19 días y 500 noches... viajeros al tren, viajeros al tren” (“Yo me bajo en Atocha. Joaquín Sabina en directo” [2004]). Agradecemos, en este punto, la mirada atenta de uno de los evaluadores de este trabajo, pues en la llamada de atención sobre la metáfora de los trenes hemos descubierto una apertura hacia futuras líneas de investigación.

¹⁷ Es importante destacar en este plano que los estereotipos de vejez siempre hablan en masculino: la representación del viejo es siempre en género masculino. El feminismo como movimiento político, ideológico y cultural se encuentra actualmente produciendo conciencia sobre estas problemáticas de representatividad: un caso fundamental se encuentra en Argentina, con la publicación en 2020 del libro *La revolución de las viejas* de Gabriela Cerruti. Ricardo Iacub también se encuentra problematizando cuestiones sobre vejez y género (2017).

se asemejaría a la figuración autorial actual de Joaquín Sabina, quien en su casa convive con seis gatos y en las entrevistas que realiza en su piso –como en el libro autopoiético *Incluso la verdad*– se fotografía con ellos.

Recuperando nuevamente a Costa Pérez cuando afirmaba que Sabina oscilaba entre el pesimismo y el humor, el cual podía llegar hasta la ironía y el cinismo, en esta canción tenemos un claro ejemplo de esta última actitud. “Dejé de hacerle selfis a mi ombligo/ cuando el ictus lanzó su globo sonda,/ me duele más la muerte de un amigo/ que la que a mí me ronda” (Sabina en Sabina y Prado 2017: 80); en esta cita podemos encontrar una clara ironía, pues en estos ejercicios de reconstrucción identitaria lo que más ha realizado el cantautor y su equipo de producción es, precisamente, “hacerle selfis” al ombligo del personaje, retratar espejadamente una y otra vez el anverso y el reverso de su paradójica identidad.

Finalmente, la referencia a la muerte de un amigo como una situación dolorosa se contrapone con aquella escena montada en “Tan joven y tan viejo”,¹⁸ cuando el personaje de autor se despedía, paradójicamente, sin despedirse: “Así que, de momento/ nada de adiós, muchachos./ Me duermo en los entierros de mi generación./ Cada noche me invento,/ todavía me emborracho./ Tan joven y tan viejo/ like a Rolling Stone” (2007: 272). Sabemos que esta actitud rebelde, esta permanencia en la infancia como resistencia se sostendrá en todo su proyecto autorial, aunque la vejez como figuración del cierre de una vida comience a pesar en quien ahora canta, con una futuridad veinte años más cerca del final.

Esa futuridad pesimista encuentra su asidero también en “Leningrado”, canción en la cual no hay final feliz ni fundación posible, pues la figuración de la vejez opera a modo de testamento y hace estragos en los personajes y en su historia de amor, ya truncada por el paso del tiempo y por la caída de las utopías. La canción se ubica en la ciudad de Leningrado –la cual “es otra vez/ San Petersburgo” (Sabina en Sabina y Prado 2017: 96)–, en un pasado brillante donde sus personajes viven su juventud atravesada por el hechizo de la revolución:

Tú con tu boina, yo con barba, viva el Che,
recién conversos a la fe
del hombre nuevo,
no había caído el muro de Berlín
ni reventado el polvorín
de Sarajevo

Porque la revolución tenía un talón
de Aquiles al portador
y flotando entre las ruinas
envió una golondrina
en mi balcón.
(Sabina y Prado 2017: 95)

¹⁸ Un artículo en proceso de evaluación se adentra en la lectura comparada de “A mis cuarenta y diez” y “Tan joven y tan viejo” como las canciones bisagras de la temporalidad desajustada del proyecto autorial de Joaquín Sabina.

La caída de aquellos ideales es narrada en esta historia no solo desde el envejecimiento de los personajes –en una clara figuración de vejez–,¹⁹ sino sobre todo a través de la metáfora de la golondrina en los estribillos, en una reminiscencia becqueriana, donde, a medida que las utopías decrecen, las golondrinas anidan, enviudan y finalmente se estrellan. En cuanto al envejecimiento de los sujetos –la caída de la juventud como utopía final a desmoronarse– se narra inicialmente cómo “nos matábamos de ganas de vivir/ sobreactuando el vodevil/ de la bohemia./ No dormir era más dulce que soñar / y envejecer con dignidad/ una blasfemia” (Sabina en Sabina y Prado 2017: 95). En esta estrofa podemos vislumbrar cómo aquel deseo del personaje de autor Joaquín Sabina de “envejecer sin dignidad” (Sabina 2014a) repetido en cientos de entrevistas se ubica en esta canción en un pasado ficticio para prefigurar el futuro, proyectándose como una promesa cumplida, como una utopía concretada.

Luego de “ya casi medio siglo que/ no te veía./ Eras rubia si no recuerdo mal/ dije, y, mintiendo, estás más guapa todavía” (Sabina en Sabina y Prado 2017: 95), el paso del tiempo y la vejez son los elementos que terminan de romper con toda posibilidad de fundación, de revolución, pues las referencias a la muerte y al fin son constantes: “Me aceptaste una cerveza sin alcohol./ se nos había muerto el sol/ en los tejados./ Funerales y con nada que decir/ vi en tus pupilas un añil/ mal dibujado” (2017: 96). La referencia metatextual de los versos siguientes manifiesta cómo un sujeto derrotado por el tiempo y la realidad se sienta en su mesa de trabajo a intentar poner en palabras ese dolor de la vejez por la juventud y la revolución perdida: “No sé por qué sigo escribiendo esta canción./ pero me sangra el corazón/ cuando lo hurgo./ Supe que te casaste con un juez²⁰/ y Leningrado es otra vez/ San Petersburgo”²¹ (2017: 96). Esta canción,

¹⁹ En este punto recordamos la canción “El muro de Berlín” de *Mentiras piadosas* (1990), la que narra –con un ritmo musical alegre y rocanrolero que le lleva la contraria a la letra, en una clara “marca de la casa” sabiniana– un personaje contradictorio, el cual fue adepto a la ideología comunista y ha terminado cediendo al capitalismo: “Ese tipo que va al club de golf si lo hubieras visto ayer/ dando gritos de ‘Yankie go home’, coreando *slogans* de Fidel/ hoy tiene un adoquín,/ en su despacho, del muro de Berlín./ Ese mismo que tanto admiró la moral estilo soviét/ por un catorce por ciento cambió, la imaginación al poder/ desde que a Hollywood, llega una línea,/ del metro de Moscú” (2007: 160).

²⁰ La metáfora del juez también es una constante en la poética de Sabina: esa figura de orden, moralidad y rectitud se reitera en muchas de las letras de su cancionero, sobre todo en el disco *Juez y parte* (1985), donde desde el paratexto se instaura esta figura como contradictoria, pues, en la imparcialidad que requiere su rol, no es posible ser juez y parte a la vez. En este disco, Sabina discute con ese personaje como representación del orden, e impone su imagen de autor desde la postura infantil, pues se rebela ante las normas, la moralidad y las conductas adultas que este personaje representa. En “Cuando era más joven”, (1985) “me he visto esposado delante del juez” (2007: 92); en “Princesa” (1985), “¿con qué ley condenarte/ si somos juez y parte/ todos de tus andanzas?” (2007: 107); en “Eva tomando el sol” (1988), “Un juez que se creía Dios dispuso/ que precintara un guardia nuestro piso/ no quedan plazas para dos intrusos/ en el paraíso” (2007: 129); en “Doble vida” (2003), aquel “juez justo y severo” que lleva una vida contraria a su moral.

²¹ En el artículo “Atlas de lugares sabinianos”, Rocío Ortuño Casanova se adentra en el “giro espacial”, es decir, en el otorgamiento del protagonismo al espacio en la teoría literaria. La autora se propone, siguiendo los planteos de Franco Moretti, establecer una “*cartografía literaria* con la que los escritores mapean los espacios reales e imaginarios de sus mundos creativos, con referencias tanto dentro del texto, como a lugares fuera del texto” (2018: 161). En este sentido, postula que “Podemos, entonces, ver la obra sabiniana también como *creadora de geografías* internas

escrita íntegramente por Joaquín Sabina, expone a la vejez como una figuración de clausura, como una función de salida que, a modo de *testamento*, recapitula en la juventud como única utopía y cierra toda posible fundación.

No será el mismo caso de "Canción de primavera". Esta canción –también firmada exclusivamente por Sabina– nos brinda algunas pautas que permiten seguir tirando del hilo de nuestra hipótesis sobre la vejez como ficción teórica, como laboratorio de escritura, como fundación de obras por venir. En esta canción que tematiza, mediante la metáfora de las estaciones, la llegada de la vejez y el otoño en contraposición con la alabanza hacia la primavera y la juventud, la infancia y la vejez vuelven a aparecer, pues se abre, entre el testamento y la fundación, un camino de regreso al origen, a las funciones del principio:

... aparte de un pueblo de la costa de Cádiz, para mí Rota es el mar, es Andalucía y también es la juventud, del modo que lo era para Rafael Alberti cuando evocaba desde el exilio su bahía de la infancia. [...] Según nos acercábamos en el coche, me pasó lo que nos ocurre a todos los amigos que veraneamos allí en cuanto le ponemos los ojos encima a ese cielo, esos colores, esa luz que si no la tuviera Cádiz no existiría. Es una sensación de vitalidad, de renacimiento... Si además eres andaluz, a lo que se ve se añade lo que se recuerda y la suma resulta muy emocionante. Los paraísos no existen, pero ese sí.²² (Sabina en Sabina y Prado 2017: 103)

La luz de Cádiz, la presencia de "ese cielo" y "esos colores" ejercen un *renacimiento*, una fundación en el personaje de autor: imagen sumamente potente, pues en lo que se considera un final de trayectoria se abre la fábula por excelencia del comienzo, aquella que implica un volver a nacer, volver a comenzar.

y coherentes con la obra en sí" (2018: 162). A su vez, "Los espacios que veremos en las letras y las melodías, y los espacios de composición, no solo van a marcar la obra de Joaquín Martínez, sino que también van a definir el personaje Sabina" (2018: 162). Los aportes de Ortuño Casanova resultan interesantes, pues "se dan muchos tipos de lugares en las canciones de Sabina, de las cuales vamos a identificar los que entran por su efecto y su uso en ocho categorías: lugares reales, lugares mitificables, lugares desmitificados, lugares míticos, utopías, distopías, heterotopías y *no lugares*" (2018: 178). "Leningrado" ocuparía un lugar real como ciudad existente, pero devenida a lugar mitificado, pues los lugares mitificables "también podrían ser reales, pero que, sin serlo directamente, podrían convertirse en míticos, ya no por el contexto [...] sino por ser alegóricos de otra realidad, que en ocasiones viene traída por referencias históricas, y que construyen este nuevo significado en la propia canción" (2018: 185-186).

²² Con esta mención a los paraísos que no existen –salvo contadas excepciones– podemos traer a colación nuevamente las palabras de Ortuño Casanova (2015), quien planteaba cómo el mito del génesis y la exclusión de Adán y Eva del paraíso en las canciones de Sabina toma dos vertientes: por un lado, "una identificación personal del cantante con un mundo marginal que refleja a menudo en sus canciones, autoadjudicándose un renovado papel de *maudit* de finales del siglo xx", y, por otro, "el desencanto de un grupo de intelectuales y artistas españoles, que no vivieron la guerra pero sí el final del franquismo, y para quienes a finales de los 80 o principios de los 90, tras varias crisis políticas y económicas y casos de corrupción, se ha perdido el paraíso de la democracia que soñaron, que ha resultado ser una época turbia" (2015: 443-444). Asimismo, recordamos el texto "Curándome en salud" (Sabina 2007), cuando el autor mencionaba cómo en la infancia disponía de "mi cuaderno a rayas cada vez más lleno de ripios contra el mundo, mi guitarra, cada vez más desafinada... y un plano del paraíso, que resultó ser falso" (2007: 27).

“Canción de primavera” tematiza, de este modo, los caminos de regreso hacia aquella Andalucía que es territorio físico y que es también recuerdo e identidad, aquella patria de la infancia tantas veces negada –como ese plano del paraíso que resulta falso (Sabina 2007: 27)– y ahora recuperada y vuelta a evocar. La mención a los paraísos que no existen sostiene la idea de que la infancia almibarada y sus estereotipos no forman parte de la mitología del personaje de autor, pero de alguna manera el sur de España se cuele en la temporalidad desajustada y tematiza el paso del tiempo desde la latencia de la infancia convertida en espacio de resistencia. La primavera como la novia a la que se espera en la tierra de origen “Nueve meses oxidada/ en el fondo de un baúl,/ si no estás enamorada/ vente al sur” (Sabina en Sabina y Prado 2017: 108) se convierte en esa metáfora de la infancia y la juventud, en el espacio físico y temporal que puede detener el tiempo cronológico y generar uno propio para resistir:

Líbrame del sueño eterno,
da cuerda al despertador,
ponle cuernos al invierno,
por favor [...]

Otoñales van mis años
por el río Guadalquivir
maquillando el ceño huraño
de Madrid.
(2017: 109)

La contraposición entre el río Guadalquivir en Andalucía y aquella Madrid con ceño huraño exponen la vuelta al sur como testamento y a la vez como fundación, pues el río que lleva los años otoñales es también el río de la infancia, el río que vio crecer a este personaje de autor.

En los comentarios autopoéticos de *Incluso la verdad* encontramos dos menciones literarias que “azucaran” el tono de esta canción y que permiten que la leamos como un texto poético:²³ “la letra me salió un poquito cursi, dicho sea en su honor, porque eso es algo que en la poesía no tiene un pase, salvo que seas Bécquer o cierto Neruda, y sin embargo a la canción le viene como anillo al dedo, la mantiene a flote...” (Sabina en Sabina y Prado 2017: 104). La letra *cursi* es, en verdad, un orgullo para nuestro personaje de autor, pues él mismo busca posicionarse a la par de dos poetas fundamentales de la tradición, a los que admira profundamente. En el último párrafo del comentario autopoético, afirma cómo muchas personas –sobre todo mujeres, aclara– le han dicho que esta es su canción favorita del disco; “ya somos dos, suelo responderles. Y por una vez, sin que sirva de precedente, digo la verdad” (2017: 106). Esta canción que *le hace* decir la verdad, pero atravesada por la negación del precedente, vuelve sobre el foco de *Lo niego todo* en la ambigüedad, pero esta vez para manifestar ese

²³ Aunque ya aclaramos en el inicio de estas palabras que todas las letras de Joaquín Sabina son consideradas obras poéticas y leídas como tal.

orgullo, esa fascinación por una letra que tiene mucho de Bécquer y Neruda, de tradición poética, pero también de futuro y de fundación.

Dentro de esa tradición poética podemos también hacer mención al poema "Canción de otoño en primavera" de Rubén Darío, incorporado en el poemario *Cantos de vida y esperanza* (1905),²⁴ pues el tópico central de estos versos se refleja en la letra de Sabina, habilitando una lectura intertextual que operaría a modo de homenaje: "Juventud, divino tesoro,/ ¡ya te vas para no volver!/ Cuando quiero llorar, no lloro.../ y a veces lloro sin querer..." (Darío 2000: 122). En esta referencia a los años otoñales que transcurren en primavera, en esa vejez que se acerca a la clausura podemos establecer una clara relación entre los versos del poeta modernista y los de Sabina, pues "...y de nuestra carne ligera/ imaginar siempre un Edén,/ sin pensar que la Primavera/ y la carne acaban también..." (2000: 122). El Edén en Darío también opera –como en Sabina– como ese paraíso que es imaginario pero que es cartografía poética, espacio de posibilidades y creación donde ni la primavera ni la carne acaban, donde hay eternidad poética en ese tesoro de juventud que se resguarda en la escritura.

Destacamos cómo en ambos textos coinciden no solo la imagen de la vejez representada en la metáfora de las estaciones (otoño contrapuesto a primavera, vejez opuesta a juventud), sino sobre todo la imagen del sujeto viejo que sigue amando, pese a que "La vida es dura. Amarga y pesa./ ¡Ya no hay princesa que cantar!/ Más a pesar del tiempo terco,/ mi sed de amor no tiene fin;/ con el cabello gris me acerco/ a los rosales del jardín" (2000: 123). Podemos reconocer el intertexto que Sabina establece entre los versos citados y "si se te olvidan las bragas/ en mis últimos jardines/ te regalo una biznaga/ de jazmines" (Sabina en Sabina y Prado 2017: 109), o en la referencia a la primavera como una "novia mía" a la que invita a enamorar (2017: 108).

En este punto, la vinculación entre ambos textos nos lleva a pensar en el erotismo, pues esa imagen del viejo que todavía tiene "sed de amor", la cual "no tiene fin" pese al "tiempo terco" en el poema de Darío, encuentra su correlato en la canción de Sabina. En ocasiones anteriores (Ruiz 2021a) hemos visto cómo, en esta composición, se plantea una de las formas que el cantautor encuentra para sortear y burlar a la vejez, y es la referencia al *viejo verde*, una potente imagen de autor que apoya la postura autorial previa de Sabina pero instalando una nueva a la vez: "Conseguí llegar a viejo/ verde mendigando amor/ ¿qué esperabas de un pendejo/ como yo?" (Sabina en Sabina y Prado 2017: 108). La imagen del viejo verde, del anciano lascivo, en contraposición con la del *pendejo* o sujeto inmaduro o más claramente con el niño, son las que sostienen la ambigüedad que sigue caracterizando al personaje de autor; aquel anciano que resiste desde su infancia, que mezcla la nostalgia y la melancolía con la celebración, que se pone serio para burlarse de todo, para seguir jugando con su postura infantil.

La inclusión de las dos etapas antagónicas de la vida o de los dos extremos de un relato –infancia y vejez, principio y final– en la misma estrofa pro-

²⁴ Agradecemos la sugerencia de uno de los evaluadores del presente trabajo, pues en esta referencia se activaron posibilidades para seguir pensando las relaciones entre tradición poética y construcción de obra en Joaquín Sabina.

porciona la posibilidad de leerlas conjuntamente como elementos contiguos. El viejo verde configura la vejez como el destino de una infancia ya marcada que perdura en el tiempo, que no se agota, que no se termina: la imagen del *pendejo* extiende la infancia hasta la vejez, la prolonga, la estira, la hace interminable.

Según una de las acepciones del DRAE, el *pendejo* es un “muchacho, adolescente” pero también es un sujeto “de vida irregular y desordenada”:²⁵ siguiendo estas perspectivas, entendemos al *pendejo* como aquel sujeto inmaduro que porta en sí características infantiles, que no ha abandonado nunca la infancia, que la ha resignificado como territorio de resistencia, como manera de afrontar la vida. Esa infancia no abandonada es la que emerge, en un movimiento cíclico, desde la vejez: infancia que vuelve al sur para ejercer un “renacimiento”.

Esa identificación con la geografía Andaluza también se produce en la rumba “Churumbelas”, la cual vuelve a tematizar la imagen del viejo verde, desde la figuración de un anciano voyerista que mira a las gitanas adolescentes desde *el observatorio* de su casa:

Y yo que espío desde mi ventana
cada mañana a las sultanas
de Lavapiés,
me estoy muriendo de ganas
de casarme con las tres.

A la vera del Apolo cada tarde
las miro lucir palmito,
yo que vivo solo como buen cobarde
y puedo ser su abuelito.
(Sabina en Sabina y Prado 2017: 161)

Mediante la consigna anteriormente citada de envejecer sin dignidad, Sabina menciona en una entrevista que el primer paso para lograrlo es “Hacer lo que uno soñó de joven, que es llegar a ser un viejo verde” (Sabina 2014b). La postura autorial construida y sostenida a lo largo de toda su trayectoria ha tenido que ver, como decíamos, con la imagen del mujeriego, del cofrade que asiste a los prostíbulos, que se rodea del teatro de la marginalidad. En este caso el adjetivo que acompaña al sustantivo *viejo* es el epíteto que sigue reforzando su postura autorial, mientras que ese sustantivo sería el que aporta una nueva imagen de autor. Este sería el mismo caso que analizamos en “Lágrimas de mármol”, mediante la imagen de la “puta vieja” que termina hablando con sus gatos.

Si nos detenemos en aquella sentencia de la entrevista vemos cómo el sueño de juventud del personaje de autor trastoca las temporalidades, pues ningún joven piensa seriamente en su propia vejez (como ya lo indicara Simone de Beauvoir), porque esta se constituye como una *otredad* que imposibilita su acceso desde la juventud, quien la niega por verla alejada, distante y casi imposible en su horizonte de vida. Otra vez, la sentencia de nuestro autor juega

²⁵ Definición tomada del Diccionario de la RAE online: <<https://dle.rae.es/pendejo>>.

con las temporalidades para demostrar cómo –irónica y ficcionalmente– en su juventud ya se planteaba su proyecto autorial perfectamente delineado con la postura del canalla como primer estandarte. Cumplir el sueño de llegar a viejo siendo un viejo verde determinaría que el proyecto autorial se ha desarrollado acorde a los planes y que las imágenes de autor desplegadas han elaborado la identidad elegida.

La imagen del viejo verde es una imagen disruptiva, molesta, chocante, que genera aprehensión: imagen perfectamente diseñada y elaborada como una estrategia de posicionamiento provocativa de nuestro personaje de autor, porque esta imagen manifiesta cómo la infancia y la juventud perviven en un cuerpo viejo. Es la postura infantil el factor principal de la irreverencia, la rebeldía y la ambivalencia del personaje de autor Joaquín Sabina, es la ficción teórica por excelencia, el espacio de resistencia.

En “Churumbelas” se utiliza un diminutivo que no es para nada inocente, que está cargado de ironía:²⁶ la figuración del *abuelito* representa al anciano aureolado del que hablaba de Beauvoir (1970: 10), el anciano sabio, digno, correcto, ubicado, amoroso. En contraposición con esta imagen Sabina nos coloca a un sujeto deseante y juega, mediante el diminutivo –en una clara alusión a la terminología que utiliza la lengua de la infancia– con la representación de la ancianidad haciéndole frente a una narrativa fuertemente instalada en la sociedad y la cultura. El *viejo verde* presenta una imagen que choca, que rompe, que incomoda, porque esta es no solo la imagen del desclasado que va contracorriente del mundo (Romano 2007) –la misma imagen que Sabina fomentó durante toda su trayectoria–, sino también la imagen de una infancia figurada en un cuerpo viejo: la infancia perpetua.

CONCLUSIONES Y APERTURAS

En el presente trabajo hemos realizado un recorrido por las canciones de *Lo niego todo* que tematizan la vejez, aquella que se presenta como figuración y como ficción teórica, y que siempre implica una función del final. Estas funciones operan en las letras de las canciones de la última producción discográfica de Sabina a los efectos de problematizar la temporalidad, pues desajustan la cronología y generan un tiempo propio donde el personaje de autor persiste por fuera de las normas establecidas. Así, la vejez entendida tanto como una figuración –esto es, una representación del envejecimiento– como una ficción teórica –aquel estado de la imaginación que posibilita la creación– genera espacios de posibilidad para jugar con las imágenes, posturas y posicionamientos del personaje de autor. En esta instancia lúdica, Joaquín Sabina expone una infancia cifrada en un cuerpo viejo, desajustando las temporalidades y generando un terreno propio de resistencia para fundar nuevas canciones, nuevos juegos, nuevas posibilidades de

²⁶ Ricardo Iacub decía en una conferencia TEDx, hablando sobre la sexualidad en la tercera edad y cómo los jóvenes para referirnos a los ancianos “hablamos en diminutivo: pasamos del viejito, el ancianito simpático y dulce a ‘esos viejos perversos’ [...] pasamos al lado de la perversión, del viejo verde, como si nada” (2014: 2.42).

identidad. La propuesta de envejecer sin dignidad se une a dos imágenes reiteradas en el proyecto de Sabina: la de Peter Pan como el eterno niño, aquel que persiste en la infancia, que no madura jamás, y la de Dorian Gray como el sujeto que siempre será joven en ese reflejo en el cual se observa. Serán estas figuraciones, ancladas en una cartografía poética que se ubica entre *Nunca Jamás y cien años o ninguno*, las que perseguiremos en derroteros futuros.

OBRAS CITADAS

- Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Amossy, Ruth (2009). "La doble naturaleza de la imagen de autor", in *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, comp. Juan Zapata. Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia, 67-84.
- Barbero, Sonia y Malik de Tchara, Cecilia (2015). "La autoficción metapoética de Joaquín Sabina: el lugar desde el que se dice 'poeta'", *Recial*, 6(7): s.p. <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/11912>> (5 de abril de 2022). <https://doi.org/10.53971/2718.658x.v6.n7.11912>
- Castilla del Pino, Carlos (ed.) (1989). *Teoría del personaje*. Madrid: Alianza.
- Darío, Rubén (2000). *Cantos de vida y esperanza* [1905]. Buenos Aires: Planeta.
- De Beauvoir, Simone (1970). *La vejez*. Buenos Aires: Debolsillo, 2012
- De Miguel Martínez, Emilio (2018). "Sabina canta historias (técnicas y recursos de un narrador en canciones)", in *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas*, ed. Guillermo Laín Corona. Madrid: Visor, 92-157.
- Díaz, José-Luis (2009). "Autour des 'scénographies auctoriales': entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007) por Amossy, Ruth y Maingueneau, Dominique", *Argumentation & Analyse du discours*, 3: 1-17. <<https://journals.openedition.org/aad/678>> (5 de abril de 2022). <https://doi.org/10.4000/aad.678>
- Dubois, Jacques (2014). *La institución de la literatura*. Antioquia: Universidad de Antioquia.
- Favoretto, Mara (2017). *Spinetta. Mito y mitología*. Buenos Aires: Gourmet Música.
- Fernández Urtasun, Rosa (2000). "Autobiografías y Poéticas: confluencia de géneros narrativos", *Filología Hispánica*, 16 (3): 537-56.
- Fumis, Daniela y Germán Prósperi (coord.) (2021). "Las lenguas de la infancia en la literatura española: presentación", *Boletín GEC*, 26, 11-14. <<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/boletingec/article/view/4375>> (5 de abril de 2022).
- García Candeira, Margarita (2018). "La importancia de llamarse Martínez. Sabina, poeta del 68 (cuatro poemas)", in *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas*, ed. Guillermo Laín Corona. Madrid: Visor, 205-252.
- García Candeira, Margarita (2021). "*From the wells of disappointment*. La canción de autor española ante la transición y sus postrimerías: el caso de Joaquín Sabina", in *Un antiguo don de fluir. La canción, entre la música y la literatura*, eds. Marcela Romano, María Clara Lucifora y Sabrina Riva. Mar del Plata: EUDEM, 103-123. <<https://eudem.mdp.edu.ar/admin/img/ebook/un%20antigo%20don%20de%20fluir.pdf>> (5 de abril de 2022).

- Groys, Boris (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra Editores.
- Iacub, Ricardo (2011). *Identidad y envejecimiento*. Buenos Aires: Paidós.
- Iacub, Ricardo (2014). "Erotismo en la vejez: todo lo que querías saber", TEDx Córdoba, YouTube. <<https://www.youtube.com/watch?v=mt298b44Npk>> (5 de abril de 2022).
- Laín Corona, Guillermo (ed.) (2018). *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas*. Madrid: Visor.
- Laín Corona, Guillermo (2021). "Joaquín Sabina: poesía, personaje y marca musical", *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 900: 20-23.
- Link, Daniel (2014). "La infancia como falta", *Cuadernos lírico*, 11: 1-11. <<https://journals.openedition.org/lirico/1798?gathStatIcon=true&lang=fr>> (5 de abril de 2022). <https://doi.org/10.4000/lirico.1798>
- Maingueneau, Dominique (2009). "Autor e imagen de autor en el análisis del discurso", in *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, comp. Juan Zapata. Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia, 49-66.
- Maingueneau, Dominique (2015). "Escritor e imagen de autor", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 24: 17-30. <<https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/1139>>. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2015241139
- Meizoz, Jérôme (2009). "Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor", in *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, comp. Juan Zapata. Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia, 85-96.
- Meizoz, Jérôme (2015). *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor [2007]*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Menéndez Flores, Javier (2018). "Sabina, el gran tema de Joaquín Martínez", in *Joaquín Sabina. O fusilar al rey de los poetas*, ed. Guillermo Laín Corona. Madrid: Visor, 13-28.
- Neyret, Juan Pablo (2002). "Catorce versos dicen que es Sabina: Canción y poesía en *Ciento volando*", *Espéculo*, 20. <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero20/sabina.html>> (5 de abril de 2022).
- Neyret, Juan Pablo (2004). "Polvo enamorado. Quevedo y el Barroco español en la poética de Joaquín Sabina", *Espéculo*, 27. <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero27/polvoen.html>> (5 de abril de 2022).
- Ortuño Casanova, Rocío (2015). "La reescritura del mito de la expulsión del Edén en tres canciones de Sabina o de cómo Eva llegó a vender en un supermercado manzanas del pecado original", in *Literatura y re/escritura*, coord. Alexia Dotras Bravo, Diego Santos Sánchez y Sara Augusto. Portugal: Centro de Literatura Portuguesa, 433-445.
- Ortuño Casanova, Rocío (2018). "Atlas de lugares sabinianos", in *Joaquín Sabina. O fusilar al rey de los poetas*, ed. Guillermo Laín Corona. Madrid: Visor, 161-201.
- Pérez Costa, Lola (2004). "La melancolía en la obra de Joaquín Sabina", *Espéculo*, 26. <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero26/sabiname.html>> (5 de abril de 2022).

- Pozuelo Yvancos, José María (2010). Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas. Valladolid: Universidad de Valladolid, Cátedra Miguel Delibes. <https://www.elboomeran.com/upload/ficheros/obras/figuraciones_del_yo_cortada.pdf> (5 de abril de 2022).
- Premat, Julio (2016). Érase esta vez. Relatos de comienzo. Buenos Aires: UNTREF.
- Puchades, Juan (2019). 19 días y 500 noches. Sabina fin de siglo. Valencia: Efe Eme.
- Romano, Marcela (1991). "En torno a una canción 'diversa'", Revista del CELEHIS, 1: 135-143. <<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/199/657>> (5 de abril de 2022).
- Romano, Marcela (1994). "A voz en cuello: la canción 'de autor' en el cruce de escritura y oralidad", in La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española, comp. Laura Scarano. Mar del Plata: Biblos, 55-68.
- Romano, Marcela (2002). "La canción de autor después de Franco (Reflexiones críticas sobre un objeto crítico)", Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas, 671-672: 13-16.
- Romano, Marcela (2007). "Autorretratos al portador: el artificio del cantautor en la poética de Joaquín Sabina", in Los usos del poema. Poéticas españolas últimas, ed. Laura Scarano. Mar del Plata: EUDEM, 155-170.
- Romano, Marcela (2011). "En canto y alma: poetas y cantautores tras la inmensa mayoría", in Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009), eds. Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre. Sevilla: Renacimiento, 402-427.
- Romano, Marcela, Lucifora, María Clara y Riva, Sabrina (eds.) (2021). Un antiguo don de fluir. La canción, entre la poesía y la música. Mar del Plata-Santander: EUDEM-UIMP. <<https://eudem.mdp.edu.ar/admin/img/ebook/un%20antiguo%20don%20de%20fluir.pdf>> (5 de abril de 2022).
- Ruiz, María Julia (2018). Las puestas en escena de un autor. Las autopoéticas en la construcción del proyecto autorial de Benjamín Prado. Tesis Doctoral. Santa Fe: Biblioteca Virtual de la Universidad Nacional del Litoral. <<https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/handle/11185/1155>> (5 de abril de 2022).
- Ruiz, María Julia (2021a). "Los viejos, los otros. Figuraciones de la vejez en la canonización del proyecto autorial de Joaquín Sabina", Cuadernos de Aleph, 13: 82-112. <<http://www.asociacionaleph.com/images/CuadernosDeAleph/2021/04.pdf>> (5 de abril de 2022).
- Ruiz, María Julia (2021b). "Dudar a dúo. Propuestas teórico-metodológicas para un abordaje del dúo Joaquín Sabina & Benjamín Prado", Cuadernos UNNE, 17: 94-108. <<https://revistas.unne.edu.ar/index.php/clt/article/view/5703>> (5 de abril de 2022). <http://dx.doi.org/10.30972/clt.0175703>
- Ruiz, María Julia (2022a). "Empezar haciendo *Inventario*. Fábulas del comienzo y la vejez en el proyecto autorial de Joaquín Sabina", Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 37: 211-228. <<https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/5829>> (5 de abril de 2022).
- Ruiz, María Julia (2022b, en prensa). "Devenir viejo en la infancia, devenir niño en la vejez. Temporalidades desajustadas en el proyecto autorial de Joaquín Sabina", *Olivar*, 32.
- Sabina, Joaquín (1986). Joaquín Sabina y Viceversa. Teatro Salamanca, Madrid. <https://www.youtube.com/watch?v=7HGgoM3_cF4> (16 de junio de 2022).

- Sabina, Joaquín (2007). *Con buena letra* [2002]. Buenos Aires: Grupo Planeta.
- Sabina, Joaquín (2004). Joaquín Sabina en directo. Teatro Gran Rex, Buenos Aires. <https://www.youtube.com/watch?v=76_G6FC5WHI> (16 de junio de 2022).
- Sabina, Joaquín (2005). "A veces las canciones nacen de las noticias. Entrevista con Joaquín Sabina", *Página 12*, 19 de septiembre de 2005. <<https://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-56715-2005-09-19.html>> (5 de abril de 2022).
- Sabina, Joaquín (2009). "Sabina a cuatro manos", *El País*, 13 de diciembre de 2009. <https://elpais.com/diario/2009/12/13/eps/1260689214_850215.html> (5 de abril de 2022).
- Sabina, Joaquín (2014a). "No sé hacer canciones sobre la razonable vida doméstica", *Clarín*, 2 de septiembre de 2014. <https://www.clarin.com/espectaculos/musica/joaquin-sabina-entrevista-argentina-2014_0_HkZmXWqcwQI.html> (5 de abril de 2020).
- Sabina, Joaquín (2014b). "Joaquín Sabina: 'Estoy logrando lo que siempre quise: envejecer sin dignidad y ser un viejo verde'", *La tercera*, 6 de julio. <<https://www.latercera.com/noticia/joaquin-sabina-estoy-logrando-lo-que-siempre-quise-envejecer-sin-dignidad-y-ser-un-viejo-verde/>> (5 de abril de 2020).
- Sabina, Joaquín (2017). *Lo niego todo*. Sony Music.
- Sabina, Joaquín y Benjamín Prado (2017). *Incluso la verdad. La historia secreta de Lo niego todo*. Buenos Aires: Planeta.
- Scarano, Laura (2017). "Variaciones sobre el autorretrato en la poesía última", *Versants*, 64(3) 13-23. <https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/55771/CONICET_Digital_Nro.bdf3d624-ab0e-4c78-8681-7ee636950891_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y> (5 de abril de 2022). <https://doi.org/10.22015/V.RSLR/64.3.3>
- Skliar, Carlos (2016). "Niñez, infancia y literatura", *Revista crítica*, 1: 19-28. <<https://criticapsicologia.unr.edu.ar/wp-content/uploads/2018/07/Ninez-infancia-y-literatura-Carlos-Skilar.pdf>> (5 de abril de 2022).
- Soto Ivars, Juan (2019). "Gil de Biedma, Vallejo y Quevedo. Las influencias poéticas de Joaquín Sabina", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 32: 255-275. <<https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/3350>> (5 de abril de 2022). https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2019323350
- Soto Ivars, Juan (2022). "¿Son poesía las letras de Joaquín Sabina?", *Delicatessen*, 31 de enero de 2022. <<https://delicatessen.uy/single-post/2022/01/31/son-poesia-las-letras-de-joaquin-sabina-javier-soto-zaragoza/>> (5 de abril de 2022).
- Zapata, Juan (2011). "Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor", *Lingüística y literatura*, 60, 35-58. <<https://revistas.udea.edu.co/index.php/lyl/article/view/12545>> (5 de abril de 2022).

EL VERSO SOBRE LA PARTITURA. ENFOQUES TEÓRICOS SOBRE LA MUSICALIZACIÓN DE POESÍA*

VERSES ON A SCORE. THEORETICAL APPROACHES TO
MUSICAL ADAPTATIONS OF POETRY

CLARA ISABEL MARTÍNEZ CANTÓN
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)
cimartinez@flog.uned.es

Recibido: 12.11.2021

Aceptado: 13.09.2022

RESUMEN: La musicalización de poemas es una práctica artística frecuente y productiva que merece una atención crítica detenida y desde presupuestos teóricos sólidos y operativos. En este artículo se exploran los principales enfoques teóricos para la investigación en este ámbito, señalando qué destaca prioritariamente cada uno de ellos, sus virtudes, problemas y posibilidades. Se realiza una revisión que sigue una línea cronológica, desde la literatura comparada, a los estudios de traducción intersemiótica, la teoría de la adaptación y los presupuestos de la intermedialidad. Este artículo aborda cómo se ha tratado, desde distintas posiciones teórico-críticas, el fenómeno de la musicalización. Cada uno de estos enfoques plantea objetivos diversos y, consecuentemente, destacan y obvian diferentes factores. Por último, apuntamos hacia los estudios intermediales como perspectiva más globalizadora y prometedora para el estudio de las musicalizaciones.

PALABRAS CLAVE: musicalización, adaptación, intermedialidad, traducción intersemiótica.

ABSTRACT: Musical adaptation of poetry is a frequent and productive artistic practice that deserves careful critical attention from solid and operative theoretical assumptions. This article explores the main theoretical approaches for

* Este artículo es resultado de +PoeMAS, "MÁS POEsía para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea", proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2021-125022NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona, entre enero de 2022 y diciembre de 2024.

research in this field, pointing out what each of them highlights as a priority, its virtues, problems, and possibilities. This review follows a chronological line, from comparative literature to intersemiotic translation studies, adaptation theory and intermediality studies. This article discusses how the musical adaptation of poetry has been treated from different theoretical-critical positions. Each of these approaches has different objectives and, consequently, emphasizes and ignores different factors. Finally, we point out intermediality studies as a globalizing and promising perspective for the study of musical adaptations.

KEYWORDS: musical setting, adaptation, intermediality, intersemiotic translation



INTRODUCCIÓN

Los estudios sobre musicalización de textos poéticos son abundantes y muy diversos en sus planteamientos teóricos y metodológicos. En este trabajo nos proponemos realizar una revisión de los principales enfoques teóricos que permite la investigación en este ámbito, señalando qué destaca prioritariamente cada uno de ellos, sus virtudes, problemas y posibilidades.

Para realizar este trabajo es necesario, en primer lugar, especificar a qué nos referimos con musicalización, un término cuyo significado cambia según las distintas prácticas culturales y su interpretación por parte de críticos y creadores.

En el ámbito hispánico *musicalización* es definido como “poner música a un texto, a una obra o a una idea”.¹ Su uso en artículos académicos y divulgativos permite afirmar que, en español y en relación con la poesía, se entiende musicalización como el ejercicio de poner música a textos que fueron concebidos sin música (tal vez poemas, o cuentos, por ejemplo). Pueden verse al respecto trabajos como los de Gabriel Meza, en el que se habla de transformar “el texto poético en letra de canción y componiendo una pieza musical que contenga al texto” (Meza 2018: 31), o indagar en cualquiera de los múltiples discos de cantautores que han *puesto música* a poemas de Miguel Hernández, Antonio Machado o Lorca, por solo poner algún ejemplo. El término utilizado en estos casos es siempre *musicalización* y se restringe a utilizar el texto del poema con mínimas intervenciones (trasladar, repetir versos o incluso eliminarlos) y realizar el proceso de sonorizarlo. Así, la musicalización sería tanto este proceso como el resultado del mismo. Excluye esto, por lo tanto, a otras relaciones que pueden darse entre texto poético y canción, como la simple referencia, la continuación narrativa, la parodia o la reflexión. Excluye también la interpretación únicamente

¹ Disponible en <<https://dle.rae.es/musicalizar>>.

musical (sin letra) de un texto poético. No se refiere tampoco al hecho de recrear un ambiente o una forma musical mediante un poema.

Hemos creído necesario hacer estas salvedades porque el término inglés *musicalization* hace referencia en múltiples ocasiones a un concepto bien distinto. Wolf recoge esta tradición en su libro *Musicalization as fiction* (1999). Así, Aldous Huxley describía la estructura de su novela *Contrapunto*, de 1928, dentro de la misma de este modo: "The musicalization of fiction. Not in the symbolist way, by subordinating sense to sound. [...] A theme is stated, then developed, pushed out of shape, imperceptibly deformed, until, though still recognizably the same, it has become quite different... Get this into a novel" (1965: 301). Wolf hace referencia también a la definición de Northrop Frye de 1957 de musicalización de la ficción en la que se define lo musical como "a quality in literature denoting a substantial analogy to, and in many cases an actual influence from, the art of music" (2006: 237). Esta definición será, de hecho, la que le sirva de partida a Wolf en esta y otras obras (1999: 51), donde habla de imitación intermedial encubierta, es decir, imitación de la música en un texto narrativo.

Así, en inglés, lo que aquí hemos llamado musicalización, entendido como ese *poner música* a un texto, se suele denominar *musical adaptation* (Albrecht 2010; Hopkins y O'Leary 2005; Ingham 2013), lo que nos arroja ya alguna pista sobre los diferentes matices del concepto en inglés. El término *musical setting*, que también aparece en algunos escritos académicos (Da Silva 2004; Ingham 2013), es mucho más restringido y quizás más semejante a lo que entendemos en español como musicalización.

Hecha esta salvedad, que tendremos siempre en cuenta, y sabiendo ya a qué nos referimos por musicalización en este trabajo, podemos continuar.

La musicalización de textos literarios, especialmente de textos en verso, es una práctica tremendamente productiva y común en la cultura occidental. Además de contar con una amplia tradición histórica, sigue suponiendo hoy en día un ejercicio que se aborda desde distintos géneros musicales con distintas motivaciones y finalidades. Al respecto, decía Juan Carlos Ureña: "componer música para poesía no representa una actividad nueva o exclusiva de artistas como los mencionados anteriormente, sino una práctica que ocupa un lugar preponderante en la historia de la música" (2015: 81). Ureña pone muchos ejemplos de obras de música clásica que son musicalizaciones de poemas, y que son, incluso, el medio por el cual estos poemas han pasado a la fama. En el mismo sentido se pronuncia López Ojeda: "La música, en este caso, es coartada de la literatura porque sirve para complementarla. Es el tipo de relación más abundante que se establece entre música y texto, simplemente utilizando la música como acompañamiento" (2013: 134).

En este artículo expondremos los principales enfoques teóricos para la investigación en este ámbito, señalando qué destaca prioritariamente cada uno de ellos, sus virtudes, problemas y posibilidades. Antes de comenzar conviene aclarar que estos enfoques no son, en ningún caso, contrapuestos; de hecho, unos parten de otros o incluso los incluyen, pero cada uno incide en unas ca-

racterísticas distintas, por lo que para estudiar una musicalización deberemos plantearnos qué queremos estudiar y cómo hacerlo.

Haremos, pues, un repaso de las perspectivas más productivas a la hora de enfrentarnos a una musicalización, sabiendo que cada una de ellas implica cosas distintas y todas son, en cierto sentido, complementarias.

1. MUSICALIZACIÓN COMO RELACIÓN ENTRE ARTES DISTINTAS. LA LITERATURA COMPARADA

Bien es sabido que los estudios y discusiones en donde se comparan las que hoy en día llamamos diferentes artes comienzan desde la misma Antigüedad Clásica (recordemos a Simónides de Ceos, las formas artísticas de las que se habla en la *Poética* de Aristóteles o el famoso *ut pictura poesis* horaciano). Los filósofos de la Antigüedad sentaron las bases de estos estudios comparativos. Fue, sin embargo, a mediados del siglo pasado cuando investigadores muy relevantes como Brown (1948) o Souriau (1965) le otorgaron la importancia debida mediante estudios referentes a la interrelación entre las artes. Clüver señala la década de los 60 como el periodo en el cual algunos teóricos declaran el estudio de las relaciones entre distintas artes como dominio legítimo de la literatura comparada (2007: 21-22).

Es clave, en esta historia, el nombre de Calvin S. Brown que, en su libro *Music and Literature*, de 1948, deja el enfoque puramente crítico de obras particulares y se centra en las analogías estructurales entre ambas artes. Uno de sus discípulos, Scher (1982), que puede considerarse entre los pioneros en el estudio comparado de estas dos artes, propone una primera clasificación muy útil para abordar estos fenómenos. Es un enfoque sistemático, que clasifica así las formas de relación músico-literaria: "la música en la literatura", "la música y la literatura" y "la literatura en la música" (1982: 229-236). La primera forma "la literatura en la música" incluiría lo que él llama "Word Music" y que describe como un tipo de poesía que imita la "calidad acústica de la música", así como las adaptaciones de estructuras y patrones musicales, la aplicación de técnicas musicales a obras literarias y la presentación literaria de composiciones musicales. Por el contrario, "la literatura en la música" se relaciona con la narrativa musical, donde los paratextos literarios ayudarían a comprender la secuencia musical (como en la música programática). La categoría de "la música y la literatura" recoge aquellas producciones en las que ambos discursos son relevantes. Todo lo referido a la canción iría en este apartado.

Gran parte de los estudios sobre música y literatura desde esta perspectiva parten de la idea de sus orígenes comunes, de una primitiva ligazón que luego se escinde en dos productos diferentes (Alonso 2002: 7). Esta división vendría determinada, principalmente, por la generalización de la alfabetización y de la imprenta.²

² Aunque hay mucha bibliografía al respecto resulta muy útil acudir a un clásico como Walter Ong, que desarrolla, especialmente en el capítulo "IV. La escritura reestructura la conciencia" (Ong 1996) este tema.

Sin embargo, es fácilmente discutible que exista realmente una división clara entre ambas artes, sobre todo si pensamos en algunas manifestaciones culturales como la música vocal, es decir, el canto, que, como podemos ver en las manifestaciones culturales contemporáneas, no se ha perdido y continúa plenamente vigente. No obstante, la literatura comparada ha tratado con frecuencia las relaciones entre música y literatura en la actualidad como algo excepcional y novedoso. Conocida es la réplica que dedica Ruwet (2002) al trabajo sobre Bach del estudioso Boris de Schloezer en el que el ruso propugna la nula importancia del texto vocal que acompaña a una música, defendiendo que en la música vocal una de las dos manifestaciones, la musical o la literaria, se subsume en la otra. Aunque esta postura sea rebatible, sí parece claro que existe una tendencia ineludible a considerar que en la conjunción entre música y literatura una de las dos se encuentra eclipsada por la otra, cuando no en clara posición de servidumbre. Así, en su famosísima *Teoría de la literatura* decían Wellek y Warren:

Sin embargo, la relación entre la música y la poesía verdaderamente grande resulta bastante tenue si se piensa en el ejemplo que aportan las partituras musicales inspiradas en esta, así sean las más logradas. Los poemas de estructura bien trabada, sumamente compacta, no se prestan para letra de composiciones musicales, pero la poesía pobre o mediocre, como muchas de las composiciones de Heine en su primera época y de Wilhelm Müller, han servido de letra para les mejores canciones de Schubert y de Schumann. Si la poesía tiene alto valor literario, su empleo como letra de una composición musical tiene a veces por consecuencia que sus formas queden borradas o desfiguradas por completo, aunque la música tenga valor por sí misma [...]. Existe, sin duda, colaboración entre poesía y música; pero la poesía más excelsa no tiende a ser música ni la música más sublime necesita de palabras. (Wellek y Warren 1969: 152)

La literatura comparada, como su nombre indica, centra su principal actividad investigadora en la comparación. Para ello se necesita comparar productos o actividades distintas, lo que explica esta división tajante entre distintas artes. Si bien la relación de la literatura con otras artes es un objeto de estudio que suele incluirse dentro de las actividades de esta disciplina, lo cierto es que, quizás por su propia amplitud, la literatura comparada no ha tenido como actividad prioritaria las relaciones música-literatura. Sí existen, claro está, estudios clásicos centrados en la comparación entre música y literatura, como los ya mencionados de Brown (1948) y Souriau (1965), más lejanos en el tiempo, y más recientemente los de Russi (2005) y la enorme labor realizada por la International Association for Words and Music Studies (WMA), pasando, entre otros, por Adorno (2006) o Nattiez, más centrados en la semiología (1976, 1987 o 1990).

Desde el ámbito de la musicología se ha ocupado de este campo Lawrence Kramer (1989), que no solo fue pionero en el ámbito de una *narratología musical*, sino que también ha estudiado los propósitos, efectos o valores comunes de la música y la literatura en sus contextos históricos, aplicando el método de una lectura en tándem de obras musicales y literarias. Entre las contribuciones

más recientes de los musicólogos a este asunto cabe mencionar también las investigaciones de Michael Halliwell (2005).

Muchos de estos análisis interdisciplinares entre música y literatura son brillantes y tratan de estudiar, en mayor o menor medida, todos los artificios y procedimientos técnicos de las dos artes. Sin embargo, no se abordan otro tipo de aspectos que podrían resultar de gran interés, sobre todo para las musicalizaciones. Estos aspectos van desde lo que aporta la conjunción de códigos a cómo se resemantiza el nuevo producto (es decir, la musicalización), o también cómo se modifica todo el contexto comunicativo para esa musicalización, cambiando la recepción, dirigiéndose a distintas comunidades interpretativas, etc. Se pierde también una perspectiva que se relacionaría con la industria cultural, el consumo y las diferencias en este sentido que genera la musicalización de un texto.

Algunos teóricos sí defienden una mayor profundidad en este estudio de los fenómenos interartísticos para así permitir que la literatura comparada se erija como base para tratar un fenómeno como la musicalización de textos literarios, pero lo cierto es que en los últimos años han sido otras disciplinas las que se han ocupado prioritariamente de estas relaciones, como veremos en los próximos apartados.

Creemos, por tanto, que, si bien la literatura comparada puede funcionar como base de investigación, es una perspectiva poco enriquecedora para estudiar una musicalización como tal, es decir, entendida como el ejercicio de poner música a textos que fueron concebidos únicamente como literatura (no acompañados de música). Se basa principalmente en comparar dos lenguajes distintos, lo que no refleja la esencia de un texto musicalizado. Así, desde este enfoque no se tiene en cuenta lo que supone la conjunción de las dos artes en un solo producto, los nuevos sentidos que puede aportar gracias a su unión con otros códigos, su inclusión en un nuevo contexto social, y su significación como producto cultural de consumo.

2. MUSICALIZACIÓN COMO TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA. EL ENFOQUE DE LA SEMIOLOGÍA

Abordar las relaciones música-literatura desde la semiología no es algo nuevo y contamos con estudios ya clásicos que así lo demuestran, como los contenidos en el libro de Silvia Alonso (2002), entre los que destacamos algunos como los de Ruwet (2002) o Nattiez (2002). La musicalización del texto literario se puede concebir para su estudio como una traducción de un mensaje no de una lengua a otra sino de un sistema de signos a otro distinto.

La idea de traducción intersemiótica o *transmutación* la plantea ya Jakobson en el texto de 1959 "On linguistic aspects of translation". Allí se refiere al procedimiento de traducción de un texto desde un sistema de signos lingüístico a otro no lingüístico, es decir, el traspaso de la información textual a un formato distinto que el lenguaje. Este enfoque estaría englobado dentro de las áreas de estudio tradicionalmente incluidas por la literatura comparada. Sin embargo, pone su foco en características distintas, como ahora veremos.

No es extraña la utilización del aparato teórico de la traducción para abordar adaptaciones fílmicas de textos literarios. La idea de adaptación como traducción presenta algunos problemas, pues normalmente se distinguen con claridad como productos culturales. Explica Venuti al respecto:

Contemporary translators are required by their publishers, often explicitly in contracts, to render the source text without any deletions and with only such additions as might be necessary to make that text intelligible in the translating language and culture. An adaptation, in contrast, might depart widely from its prior materials, submitting them to various kinds of manipulation and revision. (Venuti 2007: 29)

Sin embargo, toda traducción supone, como señala el propio autor, una interpretación, una lectura concreta de un material, lo que hace que tanto la forma como el contenido varíen.

Así, Venuti (2007: 28) expone dos posibilidades para el estudio de la adaptación fílmica como traducción intersemiótica:

- Partir de un modelo comunicativo-lingüístico, que considera la obra original como un producto original, con aura, cuyo sentido se debe preservar en la traducción intersemiótica.
- Partir de un modelo hermenéutico, que tiene en cuenta que una traducción (como una adaptación) realiza una labor de interpretación y su producto es algo distinto al original, por la mediación de la interpretación. Estas teorías defienden que toda lectura es una interpretación, por lo que una adaptación fija una lectura concreta, que refleja una ideología, unos valores, etc.

Partir de este segundo modelo ofrece muchas más posibilidades de aplicación de esta teoría para las adaptaciones entendiéndolas como traducciones de un código semiótico a otro. Así, ambas serían obras derivadas de una obra fuente, y ambas serían descontextualizadoras. La obra original se produce en unas condiciones espacio-temporales concretas, que conllevan su relación con un sistema lingüístico concreto, con unos textos y con una sociedad. Así, según Venuti, al traducir un texto se pierden tres contextos del texto original: el intratextual, referido a los patrones lingüísticos y estructuras discursivas de una lengua y de una obra concreta; el contexto intertextual, que comprende la red de relaciones lingüísticas que dota al texto de origen de significado para los lectores que han leído ampliamente en el idioma de origen; y un tercer contexto que sería el intersemiótico, esto es, el contexto de recepción a través de la cual el texto fuente continúa adquiriendo significado cuando comienza a circular en su cultura originaria (2007: 29). Claro está, la traducción descontextualiza, pero también, al pasar a otra cultura, recontextualiza dentro de un sistema semiótico y cultural.

Partiendo entonces de esta teoría, ¿podríamos estudiar la musicalización de textos literarios como una práctica de traducción? Pensándolo desde un punto de vista purista, una musicalización de un poema no es un producto cultural que traduzca un texto a otro código semiótico, sino que añade el código musical al lingüístico (con modificaciones, tal vez). Sin embargo, también podemos pen-

sarlo como una traducción de un poema a una canción. Esta sería, así, un producto nuevo que funcionaría como una traducción que produce una ligera descontextualización y que trata de ser un producto derivado de un texto original.

En el ámbito hispano una de las principales estudiosas del poema puesto en música, Marcela Romano, propone y desarrolla precisamente el marco teórico de la traducción intersemiótica para el análisis de musicalizaciones. Defiende la estudiosa argentina:

De este modo, el texto "fuente", "original", "inicial", que pertenecía excluyentemente al sistema escrito de la literatura consagrada, ha sido "traducido", y, con este acto, se ha desprendido (en parte) de su naturaleza escrituraria para ingresar en dos sistemas de los que se distanciaba: los medios de comunicación y el espectáculo, desde una nueva formulación, ahora oral. (Romano 1994: 62)

Así, se podrían comparar las características estructurales y contextuales de ambos productos (poema y canción) y entender la musicalización de un poema como una traducción intersemiótica en la que se realizan distintas operaciones. En el plano textual Romano plantea hacerlo de la siguiente manera:

En el caso que nos ocupa, el poema es transcodificado para su ingreso en un sistema de signos más complejo, donde encontramos, en un nivel de existencia virtual, el texto verbal originario, en su hechura inicial, o (lo más frecuente), transformado y reorientado: el mismo pudo ser abreviado, sus versos estribillados, sus estrofas reubicadas o combinadas con otras de otros poetas o de la autoría del cantautor. Convive con el texto verbal un texto musical, creado por el compositor, adaptado a las pautas musicorrítmicas del primero o adaptado, por lo mismo, de este último. (Romano 1994: 61)

Dentro de las operaciones contextuales una de las más evidentes es la resemantización. Dado que cambia todo el proceso comunicativo (el emisor, los receptores, el propio mensaje, el contexto e incluso el canal y el código) se produce un evidente cambio en el sentido. En palabras de Zechetto, la resemantización "se refiere a la operación semiótica de transformar el sentido de una realidad conocida o aceptada para renovarla o para hacer una transposición de modelo, creando una entidad distinta, pero con alguna conexión referencial con aquella, de modo que esta última asume un nuevo significado que la primera no tenía" (2011: 127).

Un efecto importante de esta traducción semiótica es que muchas veces influye incluso en cómo se concibe la obra original, y debería ser tenida en cuenta cuando se traza la historia de su recepción (Allis 2017: 2). Aunque estemos ante textos llamados *clásicos* y que son referenciales para todo un grupo o sociedad, la musicalización de un poema puede resemantizarlos, ya que en toda traducción hay una labor hermenéutica, que hace que se devuelva a la sociedad con otra perspectiva. Romano, asimismo, también señala la importancia de ver el nuevo producto en relación con su nuevo contexto (co-texto circundante, sis-

tema de música popular, contexto socio-histórico) (1994: 62-63). Otros autores también hacen énfasis en el distinto contexto semiótico en el que se integra el poema como canción: “un proceso de reinterpretación y lectura crítica por parte de los músicos –compositores/intérpretes–, como hecho musical inserto en una semiósfera específica” (Eisner Sagüés 2015).

Un estudio sobre un proyecto de musicalización de poemas enfocado desde la perspectiva de la traducción deja ver algunas de las cuestiones que se ponen sobre la mesa:

... did the original meaning get lost in the translation from the written word to the oral song, or did the change in medium allow us to re-discover the poem in a new form? More specifically, what kinds of changes resulted in the translation of words published in print and intended to be read as they were transformed into songs intended to be heard? And finally, of what benefit is it to translate work from one medium to another? Certainly much gets lost along the way but what is gained by the translation. (Albrecht 2010: 178)

Vemos, por lo tanto, que tratar una musicalización como una traducción semiótica puede ser un enfoque clarificador, aunque –como esta última cita ejemplifica muy bien– conviene ser conscientes de qué implica. El utilizar los anclajes teóricos de la traducción para la musicalización de poesía va a incidir siempre en la idea de un texto original que, para llegar a unos receptores distintos, que pueden no dominar el código de ese mensaje primigenio, debe traducirse. Esto implica que esa traducción debe preservar obligatoriamente alguna esencia del texto primero. Es cierto que el desarrollo de los estudios de traducción supera este concepto de traducir como preservar un sentido original,³ pero el propio término señala siempre una servidumbre de la traducción frente al original.

Por otra parte, la actividad de la traducción tiene sentido prioritariamente si se hace necesaria para llegar a unos receptores que no tenían acceso al texto original. Desde este punto de vista, abordar la musicalización de textos poéticos como traducción pone el foco en la búsqueda de nuevos receptores, distintos de los de la fuente primaria. En este sentido, si queremos destacar la labor de popularización y de difusión que supone una musicalización este será un enfoque muy válido.⁴ Debemos plantearnos, sin embargo, hasta qué punto los receptores de esa música no son ya lectores de la fuente primaria y solo se busca resemantizar y no tanto traducir.

Por otra parte, dado que hablamos de una traducción a otro sistema semiótico, si aplicamos este enfoque es conveniente que tengamos también en cuenta la importancia de la música y realicemos un análisis sobre su estructura,

³ Dice Venuti: “Yet this view betrays an ignorance of developments in translation studies over the past three decades” (2007: 29).

⁴ Romano, que parte de la musicalización como traducción prevé, de hecho, este acercamiento que “descubre en este intento una saludable estrategia de acercamiento a la poesía, presa de círculos cada vez más minoritarios, a un número considerable de receptores que, iniciados o no en la lectura de los autores musicalizados, encuentran en esta «nueva» canción una alternativa más exigente y productiva que la ofrecida por la canción de ‘consumo’”(Romano, 1994: 63).

su tonalidad, su tempo, tratando de ver hasta qué punto el código musical reproduce el del poema, apoya su sentido, o lo cambia, etc., de acuerdo con un enfoque similar al de la literatura comparada. Por otra parte, una música que no parezca reproducir o apoyar el contenido del texto poético, sino que contraste con él o lo parodie, podría no considerarse como una traducción.

Las objeciones que se pueden poner a este abordaje de la musicalización son básicamente las mismas que sus fortalezas, es decir, considerar siempre la musicalización como un producto secundario que debe servir de sombra a su fuente original, distinguir entre los públicos de uno y otro producto y, por último, y compartido con la literatura comparada, no considerar la musicalización como un producto mixto, multimedia, que conjuga dos códigos y que gracias a ello añade significados antes no existentes.

3. MUSICALIZACIÓN COMO CREACIÓN DE UNA OBRA NUEVA. LA TEORÍA DE LA ADAPTACIÓN

La teoría de la adaptación guarda relaciones estrechas con la de la traducción intersemiótica vista previamente. Ambas implican que, por fuerza, tiene que haber un producto original o precedente, y un producto subsecuente o secundario, en este caso la derivación o adaptación. Sin embargo, difiere de la perspectiva anterior porque una adaptación es posible dentro de un mismo contexto semiótico (una nueva versión de una película, por ejemplo), en el mismo medio.

Los estudios sobre la adaptación cuentan ya con una larga trayectoria y suponen un marco teórico sólido para el estudio de las musicalizaciones de poemas. Las investigaciones sobre la adaptación que cuentan con mayor tradición son las de la adaptación cinematográfica de literatura (Hutcheon y O'Flynn 2013; Stam 2005; Stam y Raengo 2004 y 2005). En ellos se ha desarrollado la idea de adaptación como traducción, paráfrasis, etc., pero actualmente parece haber un acuerdo teórico en el que se destaca la relativa autonomía del nuevo producto respecto al original que se adapta.

La teoría de la adaptación destaca, por lo tanto, dos aspectos primordiales en el proceso de adaptación: la recepción personal del nuevo autor del producto original y las exigencias del nuevo medio (cuando hay cambio de medio).

Respecto al primero, en el que entra la labor receptora y crítico-hermenéutica, cabe decir que se destaca que no hay una obligación de fidelidad (teniendo en cuenta que esta, incluso siendo buscada, sería difícil de conseguir). Muchos factores entran en la creación de una adaptación. Algunos de ellos influyen en la propia lectura del texto, como puede ser la recepción mediada por las múltiples lecturas que ha suscitado ya una obra, sobre todo si esta es conocida para el público general. Por otra parte, la adaptación también estará determinada por el momento histórico y cultural en el que se produce (la teoría de la recepción puede ser aquí muy útil porque destaca, precisamente, estos aspectos). Pero, además, la perspectiva creadora del adaptador puede querer proponer algo muy distinto. Hay que tener en cuenta, entonces, que una adaptación es un proceso dialógico, una reescritura de un material anterior (Stam 2000: 76). Así,

señalan Hutcheon y O'Flynn que, sea cual sea el motivo o el enfoque del adaptador, la adaptación es un acto de apropiación o de rescate, lo que siempre implica un doble proceso de interpretar y luego crear algo nuevo (2013: 46). Como cualquier apropiación, esta puede tratar de preservar más o menos el original o darle una perspectiva completamente nueva.⁵

Por otra parte, la teoría de la adaptación destaca, igual que la de la intermedialidad que veremos a continuación, las características del medio. Siempre que hay un cambio en el medio este impone sus propias características y exigencias. Weisstein, en una época muy anterior al *boom* de los estudios de intermedialidad, investiga el libreto operístico y señala que, por las características de la música en la ópera, se necesitan menos palabras de las que se necesitarían en una obra de teatro de duración comparable, por lo que los libretos suelen ser más cortos que los textos de los dramas ordinarios y con repeticiones frecuentes. Esto provoca que los personajes sean, quizás, más planos (1961: 19). Estas características son, por lo tanto, achacables al producto cultural que es la ópera, al propio medio operístico. Estudiar la musicalización de poemas desde esta perspectiva puede arrojar interesantes resultados, ya que se centraría en cómo el producto cultural canción viene acompañado de ciertas características como estribillos, repeticiones, etc., y permitiría estudiar en una musicalización, precisamente, estos aspectos (las repeticiones y eliminaciones de contenidos, el uso, tal vez, de estrofas a modo de estribillo), etc.

Además, el estudio de una musicalización como una adaptación nos permite poner el foco en la canción como producto nuevo y autónomo. En él, se establecen unos códigos de emisión y recepción distintos y hay un proceso de mediación (mayor que la de un intérprete con una partitura) en el que se produce una resemantización.

En esta misma línea se pronuncian aquellos estudiosos para los que una adaptación supone una versión no fiel, sino libre, de un material previo sobre el que se ejercen diferentes operaciones. Robert Stam señala, por ejemplo, las siguientes: selección, amplificación, concretización, actualización, crítica, extrapolación, popularización o transculturación (2000: 68).

Como contrapunto a lo dicho, ¿es productiva la teoría de la adaptación para estudiar una musicalización, es decir, una canción que mantiene más o menos literalmente la letra de un poema y únicamente añade la música? En una adaptación cinematográfica, asistimos normalmente a una adaptación del elemento narrativo. Lo narrativo puede ser traducido con otros códigos, acudiendo a distintos sistemas semióticos (McFarlane 1996: 19-20). En una adaptación se suele hablar de dos obras diferentes relacionadas por vínculos argumentales o actanciales reconocibles (Gil González y Pardo García 2018: 32). Esto haría difícil hablar de adaptación para una musicalización del tipo antes descrito. No quiere decir que no puedan considerarse adaptaciones, sino que el aparato teórico de

⁵ Un ejemplo clásico de lo dicho lo constituye, por ejemplo, *Red Alert*, novela de 1958 escrita por Peter George en tono de suspense en la que se basa la conocidísima película *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú*, dirigida por Stanley Kubrick que, como elemento claramente diferenciador, cambia el género y la convierte en una comedia negra.

la adaptación es poco rentable para el estudio de las musicalizaciones. Hay que tener en cuenta que no hablamos de adaptaciones interpretativas de textos, sino de musicalizaciones que mantienen el texto poemático casi idéntico, ya que lo consideran, de alguna manera, intraducible. Lo que se hace es añadir un código más. Se asemejaría, en este sentido a una adaptación cinematográfica en la que únicamente se pusiera en voz en off una novela o cuento y se ilustrara con imágenes. Obviamente, seguiría siendo un objeto de estudio interesante, pero su análisis desde este punto de vista sería menos productivo.

Todo ello parece favorecer el uso del marco teórico de la adaptación desde la intermedialidad para abordar las musicalizaciones de poemas, puesto que tiene la ventaja de centrarse, por una parte, en las condiciones materiales del nuevo medio, sus exigencias, tradiciones, instituciones, etc., y, por otra parte, aporta una sistematización mucho más precisa que puede ser de gran ayuda en el caso que aquí nos interesa.

4. MUSICALIZACIÓN COMO CAMBIO DE MEDIO. LA PERSPECTIVA DE LA INTERMEDIALIDAD

Desde hace ya algunos años el debate en teoría literaria sobre la intermedialidad se ha ido tornando cada vez más central.⁶

Este enfoque transdisciplinario comienza a gestarse incluso antes de los años 90 e incorpora las tradiciones de lo que se llamaban “Estudios Interartísticos”, así como las discusiones sobre intermedialidad que se estaban manteniendo en el seno de disciplinas como los *Media Studies*, sobre todo con la llegada de producción artística basada en los medios digitales (Clüver 2007: 20). Por supuesto, debe mucho también a la teoría literaria.

La intermedialidad toma muchos de sus fundamentos teóricos del debate en torno a la intertextualidad que tiene lugar entre los años 1970 y 1990, partiendo del dialogismo de Bajtín y las ideas de Kristeva. La concepción de un texto como un discurso siempre entrelazado con otros está en la base también de la intermedialidad.

Pero, además de la relación entre distintos textos, la intermedialidad destaca el medio, como consecuencia del surgimiento de nuevos medios digitales que obligan a repensar las posibilidades que estos nos ofrecen. Este repensar el medio ligado a las nuevas tecnologías se ve en algunas de las definiciones que podemos encontrar. Así, para Jensen, el estudio de la intermedialidad enfatiza el potencial innovador o transgresor de las obras de arte que articulan su mensaje en los intersticios entre dos o más formas mediáticas (Jensen 2016). Los ejemplos incluyen la práctica del arte como instalación, como evento o como actuación. Con esta definición que resalta lo transgresor y novedoso resultaría difícil incluir las musicalizaciones de poemas como un producto intermedial. Sin embargo,

⁶ Aunque el objetivo de este artículo no es ofrecer una perspectiva histórica, para situar cronológicamente este término conviene precisar que el término *intermedia* fue ya introducido por Dick Higgins en un trabajo de 1966. Sin embargo, los estudios sobre intermedialidad tal y como hoy los conocemos comenzarán a tener cada vez más espacio y atención a partir de la década de 1990.

claramente lo sería si simplemente pensamos en ellas como productos culturales que incluyen varias formas mediáticas. Para esto, deberíamos pensar y definir de manera clara qué es el medio. Existen muchas posibilidades para su definición, si bien conviene utilizar esta categoría de manera que sea operativa. Así, Werner Wolf lo hace de la siguiente manera:

Medium, as used in literary and intermediality studies, is a conventionally and culturally distinct means of communication, specified not only by particular technical or institutional channels (or one channel) but primarily by the use of one or more semiotic systems in the public transmission of contents that include, but are not restricted to, referential messages. Generally, media make a difference as to what kind of content can be evoked, how these contents are presented, and how they are experienced. (Wolf 2011: s.p.)

Así, *medio* sería para Wolf la conjunción de un canal y un sistema semiótico (con sus posibles subsistemas).⁷ Esta definición le permite llegar a un sistema que conserva categorías tradicionales tan importantes como la propia *literatura*. Wolf defiende que una posibilidad sería, simplemente, reconocer el hecho de que la literatura es un medio por derecho propio y, como tal, se opone a otros medios y compite con ellos, si bien hace excepciones de tratamiento con el teatro.

Muy cercana, pero más específica, es la definición de medio utilizada por el Grupo de Estudios sobre Literatura y Cine (GELYC) de la Universidad de Salamanca:

... la síntesis de una materia/soporte de creación, un lenguaje desde el punto de vista semiótico, una tradición de prácticas y textos de carácter estético y una tecnología de comunicación dominantes, confluyendo sobre un campo cultural y un sistema de agentes y de prácticas institucionalizados. (Gil González y Pardo García 2018: 13)

Como ellos mismos señalan esto permite aplicar *medio* tanto a las artes canónicas por la tradición como a medios audiovisuales ya tradicionales,⁸ como la televisión o el videojuego, o incluso a nuevos medios de cultura digital. Los estudios intermediales, por lo tanto, no solo estudian novedosos productos culturales transgresores, sino que sirven también para abordar fenómenos muy antiguos pero aportando nuevas preguntas y soluciones al estudio de algunas prácticas culturales híbridas, reflexionando precisamente sobre su materialidad y medios (Rajewsky 2005: 44). Así, es posible ver cómo la intertextualidad se da

⁷ ¿Qué medio sería entonces la literatura? Para facilitar una respuesta, Wolf expone que el problema es: "The plurality of possible uses of the concept 'medium' in the study of literature: one possibility is to acknowledge the fact that literature is a medium in its own right and as such is in opposition to, but also in competition with, other media" (2011: s. p.).

⁸ Hay voces, sin embargo, que se levantan en contra de esta postura. Heike Schaefer propone, por ejemplo, dejar de pensar la literatura como un medio autónomo que participa en el intercambio intermedial y que compite con otros medios como el cine o la música y pasar a entenderla viendo su heterogeneidad medial y la distribución transmedial de la práctica literaria (2015: 169).

no solamente dentro de un mismo medio, sino que intertextos, paratextos o pretextos se incluyen y dialogan también en relación con otros medios.

Visto esto, la intermedialidad consistiría, en un sentido restringido, en la participación de más de un medio en un producto humano y, en un sentido más amplio, en cualquier tipo de transgresión o relación entre los que tradicionalmente se suelen distinguir como medios distintos (Wolf 2011).

Resulta obvio que la intermedialidad estudia, entonces, cuestiones y problemas que han sido ya tratados desde hace mucho tiempo desde la literatura comparada y en los estudios interartísticos, pero presenta varias ventajas, que ya señalaba en su día Rajewsky, como proponer nuevas formas de resolver los problemas, nuevas posibilidades de presentarlos y pensarlos, y nuevos puntos de vista sobre los cruces de fronteras mediales y la hibridación, apuntando a una mayor conciencia de la materialidad y los medios de las prácticas artísticas y culturales (2005: 44).

La teoría de la intermedialidad tiene también la ventaja de que conjuga bajo su amplio paraguas los estudios realizados desde las humanidades (más centrados normalmente en el aspecto discursivo) con los de comunicación, teoría de los medios o incluso "ecología de los medios" (más centrados en el medio material) (Jensen 2016).⁹ La otra gran ventaja que suponen es que sistematizan un conjunto de posibilidades para productos culturales proponiendo clasificaciones coherentes y consistentes.

Las clasificaciones actuales deben mucho a otras que parten de la literatura comparada. Cabe nombrar, específicamente, a Steven Paul Scher, como uno de los fundadores de los estudios sobre la palabra y la música. Ya hemos señalado en el apartado dedicado a la literatura comparada cómo su clasificación en tres tipos de relaciones musico-literarias fue de gran relevancia para los investigadores posteriores. Pues bien, precisamente estudiosos de la intermedialidad como Werner Wolf partirán de sus teorías para sus propuestas (2002).

Aunque son posibles distintas clasificaciones exponemos aquí la ya clásica de Rajewsky (2005: 51-53) revisada y ampliada por el Grupo de Estudios sobre Literatura y Cine (GELYC) (Gil González y Pardo García 2018). Parte, en primer lugar, de la distinción entre una intermedialidad intrínseca y una extrínseca.¹⁰ La primera hace alusión a la fusión de medios propia de cualquier lenguaje artístico. Los estudios en este sentido tienen interés porque apuntan –como también hacía la intertextualidad– a la intermedialidad como elemento consustancial al propio arte y que hace que se creen nuevos géneros artísticos.¹¹ Así, por ejemplo, la

⁹ Jensen distingue, de hecho, tres vertientes principales de estudio sobre la intermedialidad según en qué ponen el foco: la intermedialidad discursiva, la intermedialidad material y la intermedialidad institucional (2016).

¹⁰ Una clasificación cercana, pero que implica cosas muy distintas, es la de Clüver. Este autor distingue entre texto multimedia y texto mixedmedia. En el multimedia sería posible presentar un producto por separado en distintos medios y tendría sentido (pensemos en una ópera, por ejemplo, o una canción mismamente), mientras que uno mixedmedia debería presentarse siempre unido (un cómic, un póster publicitario, etc.) (2007: 25).

¹¹ Irina Rajewski incluye los productos culturales que presentan este tipo de intermedialidad intrínseca en la categoría de *media combination* (multimedialidad) y se refiere a estos nuevos

canción sería precisamente un producto con intermedialidad intrínseca, de la misma manera en que lo sería la ópera. Esta última por su trayectoria, tradición y su institucionalización puede ser ya considerada como arte de propio derecho y, por sus características, como un medio. La intermedialidad extrínseca, por otro lado, sería aquella que se daría en un producto en el que hay una transgresión, una relación entre distintos medios institucionalizados.

Estas categorías resultan muy operativas a la hora de abordar la musicalización de poemas, porque nos permiten una distinción clara. Así, si la propia canción presenta intermedialidad intrínseca (porque posee texto vocal y música), una musicalización, sin embargo, sería un producto intermedial propiamente dicho, con intermedialidad externa, puesto que un producto de otro medio, el literario, aparece inserto o conjugado con un producto musical.

Es dentro de la intermedialidad externa donde el grupo GELYC plantea la distinción entre multimedialidad, entendida como “copresencia directa de varios medios en un mismo texto o soporte”; la remedialidad, como “la presencia indirecta de un medio dentro de otro”; y la transmedialidad, como “el paso de un medio a otro” (Gil González y Pardo García 2018: 21).

Parece claro que, entre estas categorías, una musicalización, tal y como la hemos aquí definido, se incluiría dentro de la transmedialidad. Esta última es presentada por los autores del siguiente modo:

La trasmedialidad exige, por tanto, textos y obras diferentes en medios también diferentes, unidas por vínculos argumentales o actanciales directos. Es el ámbito, por lo tanto, que tradicionalmente se ha asociado a la *adaptación*. Los estudios sobre este fenómeno, parte de una ya larga y fecunda tradición teórica, especialmente de carácter filmoliterario, han incidido siempre en el debate en torno al eje entre la fidelidad y la diferencia, en un sentido o en otro, si bien los términos y conceptos resultantes para tratar de desbordar el de adaptación –negativamente connotado en el campo teórico tanto como consagrado en el uso general y de las industrias culturales– tales como *versión*, *recreación*, *transposición*, *transducción* o *reescritura*, no han conseguido establecer modelos o tipologías que los diferencien entre sí y los hagan operativos críticamente, como es nuestro propósito. (Gil González y Pardo García 2018: 32)

Es interesante subrayar que este pequeño fragmento aborda varios de los asuntos expuestos hasta el momento. Por una parte estaría el problema de la frecuente no narratividad de la lírica (aunque sí de algunos géneros poéticos como el romance). Si no hay narratividad se hace complicado hablar de adaptación, de vínculos argumentales o actanciales, ¿de qué manera adapta, entonces, una musicalización? Por otra parte está la cuestión de la fidelidad adaptativa y la importancia de la clasificación teórica para enmarcar esta discusión. Estos autores proponen, dentro de esta categoría de la transmedialidad, dos criterios distintos de clasificación: en primer lugar, según el tipo de hipotexto (origen de la nueva

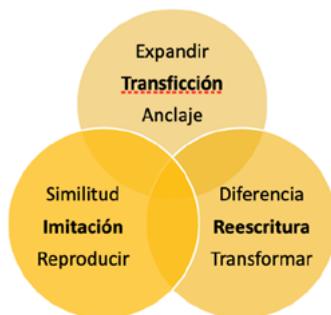
géneros explícitamente: “The conception of, say, opera or film as separate genres makes explicit that the combination of different medial forms of articulation may lead to the formation of new, independent art or media genres” (2005: 52).

obra en una obra concreta, crossmedia, o de un repertorio de obras, transmedia) y, en segundo lugar, teniendo en cuenta el hipertexto (según en qué sentido se modifica la obra del hipotexto: imitación, reescritura, transficción). Badía Fumaz (2020 y 2022) propone considerar, partiendo de esta clasificación, el tipo de relación música-poesía que aquí hemos denominado musicalización como una transmedialidad crossmedia (transmediación, de un medio, la poesía, a otro, la canción), y con una relación de imitación o de reescritura.

Examinemos las diferencias. Según Gil y Pardo, hay un tipo de transmedialidad imitativa cuando lo que se hace es “reproducir el argumento de una obra en otra en el eje de la similitud sistemática al original” (2018: 34). La diferencia con la reescritura es que en ella se da la transformación del contenido “sobre el eje de la diferencia” (2018: 35), y ponen de ejemplo la versión, la inversión o la *bastardización*.

¿Pueden entrar dentro de esta categoría las musicalizaciones? La teoría de Gil y Pardo, como decíamos, diferenciaba entre tres tipos de transmedialidad según en qué sentido modifica la obra el contenido del hipotexto: imitación, reescritura, transficción (2018: 36). Lo recogen en el siguiente gráfico:

Esta distinción recuerda a la de Genette, que en su famoso *Palimpsestos* distinguía entre dos grandes tipos de hipertextualidad: la imitación y la transformación. Se opone, sin embargo, a otras concepciones de reescritura que incluyen la imitación seria.¹²



Si retomamos la definición operativa del término *musicalización* señalada en la introducción, recordamos que excluía explícitamente relaciones como la referencia, la continuación narrativa, la parodia o la reflexión. Recurriendo a la categorización que propone la teoría intermedial del grupo GELYC, esto nos llevaría a concluir que una musicalización (entendida de esta manera restringida)

¹² Javier Pardo García, el mismo autor de esta clasificación, defendía años antes un concepto de reescritura que incluía la imitación: “Tras esta glosa de Genette podemos ya definir la reescritura como una forma de hipertextualidad consistente en la transposición de un texto en otro que lo repite al tiempo que lo transforma, con una intención seria –y no cómica– que puede ir desde la actualización y la reivindicación a la crítica y la oposición. La reescritura, por consiguiente, engloba tanto la imitación como la transformación genettianas (pues incluso las simulaciones más fieles modifican necesariamente el original al añadir información)” (2010: 48).

es un producto transmedial (*medial transposition* en terminología de Rajewsky) e imitativo.

Dentro de esta categoría de los productos transmediales estarían todas las adaptaciones; sería el lugar de encuentro con la teoría de la adaptación. Esto es interesante porque, como comentábamos en la introducción, el término favorito para musicalización en inglés es *musical adaptation*. El magnífico estudio de Mike Ingham sobre las musicalizaciones de los sonetos de Shakespeare reivindica la utilidad para este tipo de trabajos de las teorías intermediales, pero también de la adaptación: "I would argue the addition of poem adaptation into art song to the broader adaptation discourse is timely and of critical importance because of its performativity and its unusual combination of literal fidelity and radical transformation" (2013: 221).

En ese mismo sentido se pronunciaba Rachel Carroll al afirmar, esta vez refiriéndose a adaptaciones en sentido amplio: "a film or a television adaptation of a prior cultural text –no matter how 'faithful' in intention or aesthetic– is inevitably an interpretation of that text: to this extent, every adaptation is an instance of textual infidelity" (2009: 1).

Resulta evidente que todo cambio de medio, toda adaptación, si se quiere, a otro medio, conlleva una *diferencia*, por muy mimética que sea su intención. Así, una musicalización suele conllevar, por ejemplo, pequeñas supresiones, repeticiones, adiciones, etc. El solo paso a otro medio incluirá cambios que hagan que la musicalización sea muy distinta del poema. La propia articulación, el fraseo y otros aspectos de la prosodia característicos de un texto cantado influyen decisivamente en la interpretación y recepción del nuevo producto.

Sin embargo, parece que es operativo hacer una distinción entre aquellas adaptaciones escritas con voluntad imitativa (pues esta voluntad conlleva también características textuales similares entre todas las musicalizaciones), y aquellas con otro tipo de intención (reescritura o transfiguración).

Así, en comparación con otros enfoques teóricos válidos para el estudio de las musicalizaciones, parece que la intermedialidad se centra más en los problemas concretos que estas pueden presentar. Así, en comparación con la traducción, decía Clüver:

Questions of transposition, transformation, and adaptation are certainly central topics of studies of intermediality. There are indeed instances of intersemiotic or intermedial transpositions that appear equivalent to interlingual translations; but they usually serve different functions than these, and any critical approach should consider these functions. (Clüver 2007: 33)

Como hemos demostrado, este enfoque nos permite enfocar desde categorías mucho más claras las musicalizaciones. Al ser una disciplina que bebe de otras previamente asentadas incluye en su aparato metodológico valiosas herramientas de estudio tanto en lo referente a los cambios textuales, como a la relación música-poema, como a la dimensión como nuevo producto que adquiere la musicalización. Desde la intermedialidad se puede abordar, asimismo, los nuevos

agentes implicados en el producto y, en general, en todo el proceso comunicativo.

La teoría intermedial aporta también un marco para el estudio de la recepción del nuevo producto que pasa de una dimensión considerada artística a un producto de masas. Este es quizás el punto que podría resultar menos fortalecido con el enfoque intermedial y que necesitaría de un apoyo en la sociología de la música o de la literatura y en la crítica de la industria cultural.¹³

5. OTRAS PERSPECTIVAS PARA EL ESTUDIO DE LAS MUSICALIZACIONES

Hemos realizado un acercamiento a algunas de los enfoques que ofrecen un enfoque teórico más consistente para el estudio de las musicalizaciones de poemas. Sin embargo, cabe señalar que, en muchos de los trabajos académicos aplicados, es decir, aquellos que se centran en productos artísticos concretos, se ha privilegiado una perspectiva textual.¹⁴

Este sesgo textual resulta una consecuencia lógica si nos preguntamos quién está mayoritariamente investigando en el campo de la musicalización de poesía: suele hacerse en el seno de proyectos y por parte de investigadores centrados en la crítica o la teoría literaria. Ese sesgo, que para ciertos aspectos puede ser empobrecedor, resulta muy valioso en otros sentidos y aporta una reflexión a partir de corrientes de teoría de la literatura que resulta muy enriquecedor.

Uno de los aspectos más estudiados desde esta perspectiva es la idea de musicalización como lectura e interpretación hermenéutica de un texto previo.

Así, se entendería que cuando se realiza una adaptación hay una apropiación del significado de un texto anterior. La idea de círculo hermenéutico, central para la teoría de la interpretación, afirma que la dotación de sentido que se le da a un texto ocurre solo después de una comprensión previa del mismo, es decir, antes de que podamos discutir y analizar un texto debemos tener una concepción global de su significado. Andrew (1984: 97) defiende que esto es lo que sucede con las adaptaciones (y podemos trasladarlo a las musicalizaciones): solo puede crearse un nuevo producto una vez que se haya producido una comprensión general del significado del producto previo.

Visto desde esta perspectiva, el proceso que se da cuando se realiza una musicalización se puede enlazar con las teorías de la recepción, desde la idea del poema como texto abierto de Eco (1982), hasta la de Lser (2010), que expone cómo un texto ofrece un conjunto de huecos que solo el lector puede ir completando.

¹³ Para este tipo de acercamientos se podría acudir a clásicos como Walter Benjamin y Theodor W. Adorno que desde primera mitad del siglo xx hablan de las crisis modernas del concepto de arte y tratan los productos culturales de masas. Más recientemente contamos con estudios musicosociológicos como los de Frith (1978 y 1996) o Storey (2018).

¹⁴ No siempre es así, claro está, y hay artículos modélicos en este sentido, como el de Rossana Dalmonte (2002), en el que propone utilizar el concepto de expansión, que hereda de Martinet, para constatar algunos de los efectos que proporciona la música a un texto poético musicalizado.

Además del proceso de recepción e interpretación que supone una musicalización, otros autores también han señalado la similitud entre musicalización y crítica literaria. Así, analizando la musicalización de poemas de Borges por parte de Pedro Aznar, señala Meza:

La musicalización de un texto poético es un procedimiento consciente, que implica una reflexión y una contemplación previas, para luego ir creando el soporte musical en el cual el texto es contenido en función de una equilibrada utilización de los recursos armónicos, melódicos y rítmicos que el formato musical ofrece. Y esto lleva a una idea que me parece fundamental para el estudio de cualquier musicalización, esto es, considerar este procedimiento como una lectura crítica de la obra primaria tan válida como la crítica escrita. (Meza 2018: 33)

Si recurrimos a la idea de Barthes de la crítica como un metalenguaje, es decir, un discurso sobre otro discurso (2003: 349) que no produce verdades sino *validades*, podemos entender que la musicalización se produce también como una actividad intelectual sobre un discurso primero, sobre el que se trata de dar alguna información. En este sentido se pronuncian también otros críticos, como Cussen, que se pregunta, incluso: “¿por qué no incluir una musicalización en una lista de referencias, por qué no considerarla como una lectura crítica tanto o más compleja que un análisis filológico o una interpretación cargada de teoría literaria?” (2014: 81).

El considerar un producto como una musicalización o una adaptación de un texto literario a otro medio como crítica literaria presenta, a mi modo de ver, un importante inconveniente: ¿no sería el nuevo objeto, entonces, un producto artístico? ¿o deberíamos considerar toda crítica como producto artístico? Esto nos llevaría a plantearnos si debemos considerar cualquier discurso como artístico, a la manera de Croce. Entendemos, pues, que la propuesta de estudio de la musicalización como texto crítico puede ser complementaria a otra perspectiva, pero difícilmente la única, pues elimina del objeto derivado toda traza artística. Parece claro que bajo una adaptación y una musicalización hay varias intenciones y, como señalan Hucheon y O’Flynn, una de las más importantes es la creativa:

Imitation of great works of art, in particular, was not intended only to capitalize on the prestige and authority of the ancients or even to offer a pedagogical model (as the *Rhetorica ad Herennium* argued [I.ii.3 and IV.i.2]), though it did both. It was also a form of creativity. (Hucheon y O’Flynn 2013: 20)

Este mismo inconveniente se puede poner a la visión de la musicalización de poemas como una labor de edición o de antología, si bien también tiene parte en común con estas tareas, ya que además de los cambios operados en el propio texto tendrá importancia la selección de poetas y de poemas concretos, que tendrá que ver con el sentido propio, incluso político o social, que las musicalizaciones quieren ofrecer. Más interesante y sencillo es, sin embargo, lo propuesto

por Allis, quien indica que las versiones musicales de un poema o de la obra de todo un autor pueden ser pertinentes para trazar la historia de su recepción (2017: 2). En este sentido, se podría conectar el estudio de las musicalizaciones de un poema con la teoría del canon.

Resulta interesante, asimismo, fijarse en los destinatarios de la musicalización en comparación con los del texto literario original. Si bien esto se puede abordar desde una perspectiva más sociológica, la teoría de la literatura propone también un marco teórico interesante, como el de las comunidades interpretativas de Fish, que comparten estrategias interpretativas para constituir las propiedades de los textos y asignar sus intenciones (1980: 171). Las estrategias, argumenta Fish, son previas a la recepción de un texto y determinan la forma en la que se lee, y no al revés. Así, podríamos señalar que existen comunidades interpretativas distintas para el texto poético que para la canción. Incluso para una musicalización de cantautor que para una de música pop comercial.

Este giro de la investigación hacia las audiencias, sus expectativas y necesidades, lo anunciaba ya Clüver como uno de los pilares de los estudios intermediales: "The critical interest in many forms of popular art shifted the emphasis from formalist and aesthetic concerns to investigations of audiences and their expectations and needs and to the functions served by all cultural productions" (2007: 29). No está, por lo tanto, solo ligado al texto ni dentro únicamente de la perspectiva textual.

Así, ya fuera de lo meramente textual, y con puntos en común con la teoría intermedial, cabrían estudios que se interesasen por las musicalizaciones desde un punto de vista de la crítica de la cultura, atendiendo a la industria de la música, sus agentes, etc. O también un enfoque interesante sería el centrado en el cambio del texto en la musicalización en relación con las estructuras ideológicas que recrean, si se reproducen ideologías o se impugnan, etc. (Bermúdez y Pérez 2009: 128).

Las posibilidades de estudio se extienden también desde la etnomusicología, el estudio del folclore y hasta la propia retórica, entre otras.

CONCLUSIONES

El estudio realizado es una visión general sobre algunos de los enfoques teóricos y metodológicos prioritarios que se han utilizado a la hora de abordar las musicalizaciones de poesía. Como vemos, las posibilidades son muy variadas y todas ellas ofrecen resultados interesantes. Sin embargo, cada una de ellas es más o menos útil según los aspectos que queramos destacar de este producto artístico.

La cercanía de todos estos enfoques ha sido puesta de manifiesto en diferentes ocasiones. Quizás uno de los libros más clarividentes en este sentido es el reciente *The Oxford Handbook of Adaptation Studies* (Leitch 2017), que incluye un apartado, el quinto, dedicado a "Adaptación e intertextualidad" en el que encontramos el estudio de Laurence Raw titulado "Aligning Adaptation Studies with Translation Studies" en el que se sugiere que no existe una distinción absoluta

entre ambos enfoques, sino que para examinar la relación entre la traducción y la adaptación es necesario estudiar las políticas culturales y el modo en que los creadores responden a ellas, así como comprender cómo los lectores han reinterpretado ambos términos a lo largo del tiempo. El capítulo siguiente, dedicado a la adaptación y la intermedialidad y firmado por Lars Elleström (2017), se centra en la relación entre la adaptación y la intermedialidad y defiende que los estudios sobre la adaptación podrían beneficiarse de un contexto de investigación intermedial amplio, en concordancia con lo visto en nuestro trabajo pero desde una mayor profundización en la adaptación.

Hemos querido en este trabajo hacer una perspectiva comparada de lo que ofrece cada uno de estas corrientes y los inconvenientes que presentan para el estudio de las musicalizaciones.

Quizás el enfoque más globalizador y completo a la hora de abordar la puesta en música de textos poéticos sea el ofrecido desde las teorías intermediales, que aúnan herramientas de otras propuestas anteriores estableciendo categorizaciones operativas y útiles.

La musicalización de textos ofrece también campo para la aplicación de otros enfoques que no la atañen tan directamente, como hemos podido ver en el último epígrafe.

Este trabajo supone un compendio crítico que permite al estudioso conocer cómo se ha abordado, desde distintas posiciones teórico-críticas, el fenómeno de la musicalización. Cada uno de estos enfoques plantea objetivos diversos y, consecuentemente, destacan y obvian diferentes factores. Sin embargo, la práctica suele indicar que nadie aplica un enfoque teórico delimitado, sino que todas estas disciplinas y perspectivas suelen converger para aportar un estudio más completo, en el que la elección crítica, claro está, marcará también los resultados.

OBRAS CITADAS

- Adorno, Theodor Wiesengrund (2006). *Escritos musicales I-III: Obra completa*, 16. Madrid: Akal.
- Albrecht, Robert (2010). "Song of the Poet: Lost in Translation or Re-Discovered in a New Form?", *ETC: A Review of General Semantics*, 67(2) 177-190.
- Allis, Michael (2017). "Reading Music through Literature: Introduction", *Journal of Musicological Research*, 36(1) 1-5. <https://doi.org/10.1080/01411896.2016.1268900>
- Alonso, Silvia (ed.). (2002). *Música y literatura: Estudios comparativos y semiológicos*. Madrid: Arco/Libros.
- Andrew, Dudley (1984). *Concepts in film theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Badía Fumaz, Rocío (2020). "Apropiaciones poéticas. Hacia un modelo de representación de la poesía en la música popular actual". Madrid. <<https://canal.uned.es/video/5fbf82dab6092302eb2352a4>> (30 de octubre de 2021).
- Badía Fumaz, Rocío (2022). "La poesía en la canción popular actual: hacia un modelo sistemático para su representación", *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, 10(2) 339-358..

- Barthes, Roland (2003). *Ensayos críticos*, trad. C. Pujol. Buenos Aires: Seix Barral.
- Bermúdez, Silvia, y Jorge Pérez (2009). "Introduction: Spanish Popular Music Studies", *Journal of Spanish Cultural Studies*, 10(2) 127-133. <https://doi.org/10.1080/14636-200902990661>
- Brown, Calvin S. (1948). *Music and Literature. A Comparison of the Arts*. New England: University Press of New England.
- Carroll, Rachel (2009). *Adaptation in Contemporary Culture: Textual Infidelities*. Londres: A&C Black.
- Clüver, Claus (2007). *Intermediality and Interart Studies*, in *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*, eds. Jens Arvidson, M. Askander, J. Bruhn, y H. Führer. Lund: Intermedia Studies Press, 19-37.
- Da Silva, Zenia Sacks (2004). *The Hispanic Connection: Spanish and Spanish-American Literature in the Arts of the World*. Westport: Greenwood Publishing Group.
- Dalmonte, Rossana (2002). "El concepto de expansión en las teorías relativas a las relaciones entre música y poesía", in *Música y literatura: Estudios comparativos y semiológicos*, ed. Silvia Alonso. Madrid: Arco Libros, 93-118.
- Eco, Umberto (1982). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- Eisner Sagüés, Federico Ernesto (2015). *Alturas de Machu Picchu como hecho musical: Estilos, canon y lugar en la musicalización del poema como lectura crítica*. <<http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/130619>> (30 de octubre de 2021).
- Elleström, Lars (2017). "Adaptation and Intermediality", in *On the Origins of Adaptation, as Such* (Vol. 1), ed. Thomas Leitch. Nueva York: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199331000.013.2>
- Fish, Stanley Eugen (1980). *Is There a Text in this Class?: The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge: Harvard University Press.
- Frith, Simon (1978). *The Sociology of Rock*. Londres: Constable.
- Frith, Simon (1996). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Frye, Northrop (2006). *The Educated Imagination and Other Writings on Critical Theory, 1933-1962*. Toronto: University of Toronto Press.
- Gil González, Antonio Jesús y Pedro Javier Pardo García (2018). "Intermedialidad. Modelo para armar", in *Adaptación 2.0: Estudios comparados sobre intermedialidad: "In honorem" José Antonio Pérez Bowie*, eds. Antonio Jesús Gil González y Pedro Javier Pardo García. Binges: Orbis Tertius, 13-38.
- Halliwell, M. (2005). *Opera and the Novel: The Case of Henry James*. Ámsterdam/Nueva York: Rodopi.
- Hopkins, Gerard Manley y Sean Francis O'Leary (2005). *The Alchemist: Gerard Manley Hopkins Poems in Musical Adaptations*. Londres: Somerset.
- Hutcheon, Linda y Siobhan O'Flynn (2013). *A Theory of Adaptation*. Londres / Nueva York: Routledge.
- Huxley, Aldous (1965). *Point Counter Point*. Nueva York: Harper Perennial.
- Ingham, Mike (2013). "'The True Concord of Well-tuned Sounds': Musical Adaptations of Shakespeare's Sonnets", *Shakespeare*, 9(2) 220-240. <https://doi.org/10.1080/17450918.2012.705879>

- Iser, W. (2010). "El proceso de lectura", in *Textos de teorías y crítica literarias (del formalismo a los estudios postcoloniales)*, eds. Nara Araújo y Natalia Delgado. Barcelona: Anthropos, 311–328.
- Jakobson, Roman (1959). "On linguistic aspects of translation", in *On translation (Vol. 3)*, eds. Reuben A. Brower. Cambridge: Harvard University Press, 30-39.
- Jensen, Klaus Bruhn (2016). "Intermediality", in *The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy*, eds. Klaus Bruhn Jensen, Eric W. Rothenbuhler, Jefferson D. Pooley, y Robert T. Craig. New Jersey: Wiley. <https://doi.org/10.1002/9781118766804>.
- Kramer, Lawrence (1989). "Dangerous Liaisons: The Literary Text in Musical Criticism", *19th-Century Music*, 13(2) 159-167. <https://doi.org/10.2307/746653>
- Leitch, Thomas M. (ed.). (2017). *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. Nueva York: Oxford University Press.
- López Ojeda, Esther (2013). "Literatura y música", *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, 37: 121-144.
- McFarlane, Brian (1996). *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford / Nueva York: Clarendon Press / Oxford University Press.
- Meza, Gabriel (2018). "La musicalización de textos poéticos como crítica literaria y el desplazamiento entre alta cultura y cultura de masas. Una lectura sobre el disco Caja de música de Pedro Aznar", *Logos (La Serena)*, 28(1) 30-40. <https://doi.org/10.15443/rl2803>
- Nattiez, Jean Jacques (1976). *Fondements d'une sémiologie de la musique*. París: Union Générale d'Éditions.
- Nattiez, Jean Jacques (1987). *Musicologie générale et sémiologie*. París: C. Bourgois.
- Nattiez, Jean Jacques (1990). "Can one Speak of Narrativity in Music?", *Journal of the Royal Musical Association*, 115(2) 240-257.
- Nattiez, Jean Jacques (2002). "Relato literario y 'relato' musical", in *Música y literatura: Estudios comparativos y semiológicos*, ed. Silvia Alonso. Madrid: Arco Libros, 119-147.
- Ong, Walter J. (1996). *Oralidad y escritura: Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rajewsky, Irina O. (2005). "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality", *Intermedialités*, 6: 43-64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
- Raw, Laurence (2017). "Aligning Adaptation Studies with Translation Studies", in *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, ed. Thomas M. Leitch. Nueva York: Oxford University Press, 494- 508. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199331000.013.28>
- Romano, Marcela (1994). "A voz en cuello: La canción de autor en el cruce de escritura y oralidad", in *La voz diseminada: Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, ed. Laura Scarano, Marta Ferrari y Marcela Romano. Buenos Aires: Editorial Biblos, 55-68.
- Russi, Roberto (2005). *Letteratura e musica*. Roma: Carocci.
- Ruwet, Nicolas (2002). "Función de la palabra en la música vocal", in *Música y literatura: Estudios comparativos y semiológicos*, ed. Silvia Alonso. Madrid: Arco Libros, 63-92.

- Schaefer, Heike (2015). "Poetry in Transmedial Perspective: Rethinking Intermedial Literary Studies in the Digital Age", *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 10(1) 169-182. <https://doi.org/10.1515/ausfm-2015-0033>
- Scher, Steven Paul (1982). "Literature and Music", in *Interrelations of literature*, ed. Jean-Pierre Barricelli y Joseph Gibaldi. Nueva York: Modern Language Association of America, 225-250.
- Souriau, Étienne (1965). *La Correspondencia de las artes: Elementos de estética comparada*. México; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Stam, Robert (2000). "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation", in *Film Adaptation*, ed. James Naremore. New Brunswick: Rutgers University Press, 54-76.
- Stam, Robert (2005). *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Malden: Blackwell Pub.
- Stam, Robert y Alessandra Raengo (eds.). (2004). *A Companion to Literature and Film*. Malden: Blackwell Pub.
- Stam, Robert y Alessandra Raengo (eds.). (2005). *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Malden: Blackwell.
- Storey, John (2018). *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction* (8th ed.). Londres / Nueva York: Routledge.
- Ureña, Juan Carlos (2015). "Transmusicalidad poética: Lecturas musicales del poema", *Hispanic Poetry Review*, 10(1) 81-98.
- Venuti, Lawrence (2007). "Adaptation, Translation, Critique", *Journal of Visual Culture*, 6(1) 25-43. <https://doi.org/10.1177/1470412907075066>
- Weisstein, Ulrich (1961). "The Libretto as Literature", *Books Abroad*, 35.1: 16-22. <https://doi.org/10.2307/40115290>
- Wellek, René y Austin Warren (1969). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.
- Wolf, Werner (1999). *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Ámsterdam: Rodopi.
- Wolf, Werner (2002). "Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality", in *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, ed. Suzanne M. Lodato, Suzanne Aspden, y Walter Bernhart. Ámsterdam: Brill-Rodopi, 13-34. <https://doi.org/10.1163/9789004334069>
- Wolf, Werner (2011). "(Inter)mediality and the Study of Literature", *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 13(3). <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1789>
- Zecchetto, Victorino (2011). "El persistente impulso a resemantizar", *Universitas*, 14, 127-142. <https://doi.org/10.17163/uni.n14.2011.05>

VERSIONES DE CANCIONES DE POEMAS DE LA EDAD DE PLATA. MUSICALIZACIÓN, RECEPCIÓN Y CONSUMO EN LA POSMODERNIDAD*

VERSIONS OF SONGS BASED ON POEMS FROM THE SPANISH SILVER AGE. MUSICALISATION, RECEPTION AND CONSUMPTION IN A POSTMODERN SOCIETY

GUILLERMO LAÍN CORONA

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

glaincorona@flog.uned.es

Recibido: 16.12.2021

Aceptado: 07.09.2022

RESUMEN: Dentro de la larga tradición que estudia las relaciones entre poesía y música, en este artículo se abordan las musicalizaciones de poemas de cinco poetas icónicos de la Edad de Plata –Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Rafael Alberti y Miguel Hernández– y las versiones hechas posteriormente a partir de las canciones originales, como herramienta para analizar la recepción de textos literarios en la actualidad. Después de un breve repaso histórico desde comienzos del siglo xx hasta el fin del franquismo, se presta atención a la manera en que se percibe la poesía a través de la música en la sociedad de consumo posmoderna.

PALABRAS CLAVE: Poesía española, Edad de Plata, musicalización, recepción, posmodernidad

ABSTRACT: As part of the long tradition that studies the links between poetry and music, this article approaches the musicalisation of poems written by five iconic poets of the Spanish Silver Age –Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Fede-

* Este artículo es resultado de +PoeMAS, “MÁS POEsía para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea”, proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2021-125022NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona, entre enero de 2022 y diciembre de 2024.

rico García Lorca, Rafael Alberti and Miguel Hernández– and the versions that came after the original songs, as a tool to analyse the reception of literary texts nowadays. After a brief chronological review from the early 20th Century to the end of Francoism, attention is paid to the way poetry is perceived through music in a postmodern society defined by consumerism.

KEYWORDS: Spanish Poetry, Spanish Silver Age, Musicalisation, Reception, Post-modern Society



A la memoria de Julio Neira, que fue investigador infatigable de la poesía española de la Edad de Plata. Y amigo. Sobre todo, amigo.

Laurence Kramer, en su libro canónico *Music and Poetry* (1984) da cuenta de la larga historia de las relaciones entre música y poesía: “En el principio existía la canción. A los poetas, al menos, siempre les ha gustado decirlo” (2002: 29). En España, esta cuestión se ha estudiado con especial relevancia en torno a la llamada canción de autor, como muestra el reciente libro editado por Francisca Noguerol y Javier San José Lera (2021), en el que se incluye una utilísima bibliografía selecta (Noguerol 2021). Lo extenso de esta historia hace innecesario y prolijo cualquier intento de resumen. A su vez, para afrontar un nuevo estudio al respecto hay que establecer unos límites abarcables. En España, por ejemplo, la Edad de Plata tuvo un rico acervo musical (Nagore Ferrer, Sánchez de Andrés y Torres Clemente 2009). A pesar de que la aproximación generacional a la historiografía literaria está ya desfasada, especialmente en la Edad de Plata (Santiáñez-Tiód 1997), cabe establecer una cifra redonda de cinco autores a partir de las tres generaciones tradicionales de este período –98, 14 y 27: Antonio Machado (1875-1939), Juan Ramón Jiménez (1881-1958), Federico García Lorca (1898-1936), Rafael Alberti (1902-1999) y Miguel Hernández (1910-1942).

Esta selección se resiente de la falta de mujeres. En 2017, de hecho, Paco Damas lanzó su álbum de *Las Sin Sombrero*, con musicalizaciones de poemas de mujeres del 27; en 2020, Sheila Blanco hizo lo mismo en *Cantando a las poetisas del 27*. Ahora bien, este artículo se centra en versiones de canciones de poemas de la Edad de Plata. Tal es el caso de “[Yo escucho los cantos]”, de Antonio Machado (*Soledades*, 1903), que musicalizó Enrique Morente en *Despegando* (1977), con estilo flamenco, y que años más tarde reversionó su hija Soleá Morente en *Tendrá que haber un camino* (2015). Lamentablemente, aún no se han producido versiones de canciones de poemas escritos por mujeres de la Edad de Plata. El dato es revelador del sesgo patriarcal de la historia literaria y la industria musical, pero no hay espacio aquí para profundizar en ello.

Tampoco está enfocado este artículo desde la musicología, sino que se usa la música como herramienta de análisis literario, siguiendo la premisa de que, para ponerle música a un texto hay que interpretarlo primero, de modo que una musicalización constituye “una lectura crítica de la obra primaria tan válida como la crítica escrita” (Meza 2018: 33). El estudio de las versiones de canciones sirve, pues, para estudiar los poemas de la Edad de Plata, y, en particular, comprender cómo son recibidos y entendidos en la actualidad, en el marco de la posmodernidad.

Se emplea posmodernidad en lo que tiene que ver con la sociedad capitalista postindustrial, que Gilles Lipovetsky y Jean Serroy definen como *capitalismo artístico* (2015) y que se basa en la hiperestetización del mercado y del consumo. Este artículo se centrará, por tanto, en la música de la industria cultural y en cómo el texto poético, con el ropaje de la música popular, se resemantiza para el consumo de masas. Es importante precisar que se han dejado fuera los géneros musicales y versiones de música popular que son ajenos a la lógica del capitalismo artístico.

Asimismo, hay que acotar las nociones de cultura de masas, cultura popular, folklore y tantas otras, que John Storey (2018: 5-13) agrupa en seis categorías. Para evitar matices y discrepancias en torno a estos conceptos, aquí se habla, simplícidamente, de música popular en tanto aquella que tiene amplia difusión y éxito. En ocasiones, tendrá que ver con el folklore y/o el pueblo, sin entrar en las dificultades que a su vez entraña la delimitación de este colectivo. En otras, remitirá a los productos musicales de la industria cultural de masas, o lo que coloquialmente se conoce como música comercial.

Para la elaboración de este artículo, lo ideal habría sido confeccionar o disponer de un corpus exacto de poemas musicalizados, distinguiendo entre canciones independientes entre sí y versiones de canciones. Sin embargo, hay trabas que lo hacen inabarcable dentro de los límites de este artículo. Por ejemplo, durante la recopilación de datos, se anotaron versiones de canciones de 10 poemas de Machado, 14 de Juan Ramón Jiménez, 28 de Lorca, 21 de Alberti y 35 de Miguel Hernández. Podría concluirse que el autor más productivo para las versiones de canciones ha sido Miguel Hernández. Pero hay que tener cuidado. Por un lado, no se han tenido en cuenta, al menos no de manera sistemática, los poemas musicados solo una vez, ni las musicalizaciones realizadas fuera de España y/o en lenguas distintas del español, porque habría sido aún más inabarcable, pero, si se añadieran estos datos, las cifras cambiarían. De hecho, en las discografías completas basadas en poemas elaborada por Fernando González Lucini para el Proyecto PoeMAS se sugiere que es Lorca el poeta más musicalizado, al margen de la variable de versiones de canciones y contando todas las lenguas y países.¹ Por otro, no hay garantías numéricas. Considérese “La saeta”, poema de Machado que Joan Manuel Serrat musicalizó en *Dedicado a Antonio Machado, poeta* (1969). De esta canción, se han contado –excluyendo las marchas procesionales, que no tienen letra– 26 versiones en España en español, pero puede que no sean las únicas. Entre otras casuísticas, considérese que algunas

¹ <<https://poemas.uned.es/discografias-completas/>> (24 de noviembre de 2021).

versiones se realizaron en programas de televisión, como la edición de 2018 de *Menuda noche* en Canal Sur, interpretada por Pilar Bogado y uno de los concursantes infantiles: Antonio.² Dado el carácter efímero de estas versiones, hoy solo son accesibles en espacios como YouTube, de donde pueden desaparecer, sobre todo cuando son grabaciones *amateurs* y/o no autorizadas. Es posible, pues, que hayan pasado desapercibidas otras versiones similares, o versiones de otro tipo.

No menos problemática es la delimitación de versión de canción. Solo con escucharlas y aun sin pericia musicológica, es fácil determinar que las 26 versiones de "La saeta" parten de la melodía original de Serrat, pero no lo es tanto en otros casos. Piénsese en "Mi cuna", que Juan Ramón Jiménez incluyó en la edición de *Baladas de primavera* de su *Segunda antología poética* (1922). José Cárdenas informa en su blog, *amateur* pero rico en datos, de varias musicalizaciones.³ Dos las cataloga como "música lírica (coral, vocal, etc.)", a cargo de José Menéndez de Esteban y Juan José Pérez Gago, sin decir nada más, excepto los códigos de la Sociedad General de Autores (SGAE). También en calidad de música lírica, se refiere Cárdenas a una canción de Ángel Barja que grabó la Coral Valderense Coyantina en el álbum *La señora luna* (1991). Por último, ofrece tres canciones de "música popular (cantautores, acústicos, grupos, jazz, etc.)": Juan de Santa María (*Canta a Juan Ramón Jiménez en fado*, 2000), Luigi Maraez (*Canta a Juan Ramón y los niños*, 2003) y Francisco Montaner (*Francisco Montaner chante Juan Ramón Jiménez*, 2005). Todos son álbumes difíciles de conseguir hoy en día, y ni siquiera aparecen en Discogs, un portal especializado en la venta de música en formatos analógicos (vinilo, casete, CD) con una inmensa base de datos. Excepcionalmente, se encuentran ahí varios álbumes de Francisco Montaner, pero no el de Juan Ramón Jiménez, al menos no en la fecha de realización de este artículo. En estas circunstancias, no se puede comprobar si hay una primera musicalización del poema juanramoniano a partir de la cual se deriva alguna o todas las demás, a modo de versiones, o son canciones independientes melódicamente entre sí, aunque musicalicen el mismo poema.

Podría hacerse una investigación para comprobarlo, buscando los audios y comparando cada canción, contactando con la SGAE o echando mano de otras fuentes. Pero esto entra ya en el campo de la musicología, que, como se ha dicho, excede los límites de este artículo. Además, para el análisis de los poemas y su recepción posmoderna a través de la música, es posible extraer conclusiones relevantes solo con las versiones de canciones más famosas, fácilmente accesibles y reconocibles como tales.

1. TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN LA MÚSICA POPULAR Y POESÍA DE LA EDAD DE PLATA

Uno de los rasgos de la literatura de la Edad de Plata es la tensión entre tradición y modernidad (Soufas 2007: 13-14) y, por extensión, entre lo culto y lo popular.

² <<https://www.youtube.com/watch?v=7DvPlwM2mqc>> (24 de noviembre de 2021).

³ <<https://cancionypoema.blogspot.com/2020/03/la-poesia-de-juan-ramon-jimenez-en.html>> (24 de noviembre de 2021).

Federico García Lorca fue un caso paradigmático. *Poema del cante jondo* (1921) y *Romancero gitano* (1928) tienen, desde el título mismo, voluntad de acercarse al folklore andaluz y, en particular, a la etnia gitana y el flamenco (Josephs y Caballero 1992: 19-54). Ello explica en buena medida las incontables musicalizaciones flamencas de sus poemas, como muestran los dos álbumes colectivos de homenaje en que *Los gitanos cantan a Federico García Lorca* (1994 y 1996). Al mismo tiempo, Lorca es capaz de hacer poesía de culta herencia áurea en sus *Sonetos del amor oscuro* (1935-1936 / 1984) (Caballero 1999-2000; Pezzini 2015), musicalizados por primera vez por Amancio Prada en un álbum con ese mismo título (1986). Y está también el patente surrealismo de *Poeta en Nueva York* (1929-1930 / 1940), del que es icónica la musicalización de Leonard Cohen de "Pequeño vals vienés" en inglés: "Take this Waltz", que se incluyó en un álbum colectivo titulado igual que el poemario lorquiano (1986). Por cierto, aunque de la canción de Cohen se han derivado la mayoría de versiones posteriores, hay excepciones, como la del cantante Ribàs en su álbum *Poeta en Nueva York* (2012), donde musicaliza en total diez poemas del libro de Lorca.

Siendo incuestionable la relación entre lo culto y lo popular en la Edad de Plata, cabe matizarla. La práctica literaria de Alberti en sus primeros poemas, como *Marinero en tierra* (1925), tiene una vinculación conocida con la lírica tradicional y popular desde la Edad Media, pero bajo "la norma de la depuración que exigía el horizonte del arte deshumanizado" de Ortega y Gasset (Mateos Miera 2009: 56). No es de extrañar, pues, que las primeras musicalizaciones se adscribieran a lo que José Cárdenas llamaba más arriba música lírica, también conocida como música clásica o música culta. En la primera edición de *Marinero en tierra* se incluyeron "las partituras de tres composiciones para canto y piano sobre versos albertianos: 'Mi corza', de Ernesto Halffter, 'Salinero', de Gustavo Durán y '(Verano)', de Rodolfo Halffter", algo "poco corriente en los libros de poesía de la época pero habitual en las composiciones cancioneriles y las recopilaciones de coplas" (Mateos Miera 2009: 56). Alberti imitaba, así, la práctica de recuperación filológica de textos antiguos, interesante principalmente para el público culto. Además, las tres piezas se estrenaron en Madrid en abril de 1926 en un contexto similar (2009: 56): un concierto en el que, junto a las musicalizaciones de los poemas de Alberti, hubo una exposición del pintor belga Pierre Fiquet, canciones del siglo xv de Narváez, Escobar y Fuenllana, y piezas de compositores vanguardistas, como Durey, Ravel y Debussy.

La trayectoria de Miguel Hernández es también paradigmática de la relación entre la música, la poesía, lo culto y lo popular. En su Orihuela natal, empezó a formarse bajo la influencia de poetas cultos, como Góngora o Rubén Darío, y de amigos intelectuales, como Ramón Sijé y el sacerdote Luis Almarcha (Ferris 2002: 47-101). Al mismo tiempo, estuvo en contacto con el flamenco de las tabernas, gracias a otro amigo: Carlos Fenoll. Gelardo Navarro (2009) se hace eco de esta relación con el flamenco y de cómo un joven Hernández, engarzando con la tradición repentista del trovo de Levante, improvisó letras flamencas, que deben considerarse los primeros textos de su obra completa. Tras varios experimentos vanguardistas/culturalistas, como *Perito en lunas* (1933), Hernández retomó, con

el estallido de la Guerra Civil, la tradición de poesía popular, aunque con una calidad mayor a la de su etapa de formación en Orihuela (Díez de Revenga 2017) y como “Altavoz del Frente, servicio de agitación y propaganda creado por el ejército republicano en noviembre de 1936 para difundir consignas políticas y animar la lucha de los soldados” (Moreno Ferrández 2008: 198). Amigo en esos años del compositor Lan Adomián, este les puso música a varios textos de Miguel Hernández: “Eran composiciones sencillas, cercanas a los himnos populares españoles con los que Adomián entró en contacto” (González Sánchez 2016: 21).

Entre los muchos ejemplos que podrían analizarse, destaca “Las puertas de Madrid”, que Miguel Hernández había escrito para *Pastor de la muerte*, obra teatral de 1937 sobre la guerra, luego publicada en el número 3 de *Comisario* (Madrid, noviembre de 1938) (Díez de Revenga 2017: 161), incluyendo la partitura de Adomián. Tal vez el hecho de que la melodía fuera de un compositor profesional explique que en años recientes esta canción haya tenido versiones de música lírica/culta, como la del Coro Mixto de Cámara de Valencia, con dirección de Salvador Moroder y el piano de Ana Vega Toscano (*Canciones de lucha 1936-1939*, 1998). Sin embargo, hay canciones recientes que acercan su carácter popular a los géneros musicales de la actualidad, como Delincuencia Sonora en rock (*Estados delincuentes (Strata effractarios)*, 2013). Parece que esta canción no se deriva de la versión primitiva de Adomián, ni del Coro Mixto de Cámara de Valencia, pero es evidente que simpatiza con el bando republicano, porque en el videoclip se insertan imágenes de archivo de la Guerra Civil.⁴

Especialmente ilustrativa de la tensión entre lo culto y lo popular es la recuperación de canciones antiguas que hizo Lorca con La Argentinita en los años 30. La copla o canción española tiene un marcado arraigo popular, como ha glosado Manuel Román en su historia de *Los grandes de la copla* (2010). Sin embargo, Lorca partía de un interés filológico similar al de Ramón Menéndez Pidal y María Goyri en torno al romancero. Como ellos, Lorca buscó canciones tradicionales viajando por la geografía española (De la Ossa Martínez 2014: 96-97). Lorca no quería un resultado filológico, sino un producto cultural para disfrute estético, de modo que armonizó los textos y les puso música en colaboración con La Argentinita, quien se encargó de darles voz. Así surgió la *Colección de canciones populares españolas* (1931), algunas de las cuales han sido ampliamente versionadas hasta la actualidad, destacando “Los cuatro muleros” y “Romance pascual de los pelegrinitos”. En sus giras por España y América, La Argentinita hizo célebres estas y otras canciones, igualmente armonizadas por/ con Lorca, como “La Tarara” y “Anda jaleo” (De la Ossa Martínez 2018: 100-101), que también han sido versionadas en multitud de ocasiones.

Alberti compartió con Lorca el interés por la copla, colaborando ambos con La Argentinita en diferentes proyectos (Mateos Miera 2009: 51). Además, Alberti se dio cuenta de que el éxito de la música popular se podía aprovechar para la causa política. Así, la canción “Madrid, qué bien resistes” “tuvo su origen en la misma Alianza de Intelectuales Antifascistas”, pudiendo sospecharse que el artífice de la letra fuera el propio poeta. Publicadas letra y partitura el 10 de junio

⁴ <<https://www.youtube.com/watch?v=xKMipc2B0RA&t=56s>> (24 de noviembre de 2021).

de 1937 en *El Mono Azul* y nueve meses más tarde en la revista de la Alianza, la melodía era la de “Los cuatro muleros” de Lorca y La Argentinita, pero alterando el texto original para alentar a las tropas en su lucha: “Puente de los Franceses,/ ¡mamita mía!./ nadie te pasa,/ porque tus milicianos,/ ¡mamita mía!./ que bien te guardan” (Mateos Miera 2009: 115).

2. LOS EFECTOS DEL FRANQUISMO SOBRE LA MÚSICA POPULAR Y LA POESÍA

Los ejemplos anteriores, aunque pocos entre los muchos posibles y de sobra conocidos, muestran que desde comienzos del siglo xx poesía y música popular entran en un camino de colaboración y éxito, que en torno a la Guerra Civil adquiere connotaciones políticas izquierdistas. Con la llegada de la dictadura, esta tradición es asumida por intelectuales, autores y artistas antifranquistas, gracias en concreto a la colaboración entre la poesía social y la canción de autor o canción protesta, y a la labor abundante de musicalizaciones de poetas anteriores vinculados a la izquierda (Torres Blanco 2005). Dada la amplia bibliografía, basten algunos casos icónicos, como los discos de Joan Manuel Serrat: *Dedicado a Antonio Machado, poeta* (1969) y *Miguel Hernández* (1972). Paco Ibáñez, desde Francia, musicalizó *Poèmes de Federico Garcia Lorca et Luis de Gongora* (1964) y, en discos posteriores, de otros poetas, como Alberti y Miguel Hernández: *La poesía española de hoy y de siempre* (1968) y *La poésie espagnole de nos jours et de toujours* (1969). Una de las canciones de Ibáñez, precisamente, ejemplifica la relación con la poesía social, ya que musicalizó e hizo enormemente popular el poema de Gabriel Celaya en que reivindicaba que “La poesía es un arma cargada de futuro” (*Cantos iberos*, 1955). También hubo compromiso antifranquista en el ámbito de la canción española (Mikaela *Interpreta a García Lorca*, 1966, y *Canta poesías de Rafael Alberti*, 1970) y el flamenco (Enrique Morente, *Homenaje flamenco a Miguel Hernández*, 1971).

A pesar de sus vínculos musicales (Téllez 2012), así como poéticos y políticos, con la canción de autor, que tiene un enorme prestigio, se ha solido considerar que copla y flamenco son géneros inferiores. En su *Cancionero general del franquismo*, Manuel Vázquez Montalbán hace apología del gusto popular, pero habla de la canción española como “subcultura”, caracterizada “por su impotencia frente al poder, su lenguaje degradado o su manipulación tan brutalmente mercantil” (2000: xi), con algunas excepciones, que coinciden no por casualidad con la canción de autor: Serrat, Ibáñez, Miguel Ríos, Alberti, Miguel Hernández, etc. Estos prejuicios se explican en cierta medida en España porque la dictadura se apropió del flamenco –después de que en la inmediata posguerra vilipendiara por inmoral el género– y la canción popular para la promoción de sus ideales, como la nación y la raza (De Santiago Ortega 2018). A partir de los años 60, esta propaganda se alió con el cine (Sánchez Rodríguez 2016) y el incipiente capitalismo, en una estrategia de atracción de turismo mediante una cultura de entretenimiento ligero, presuntamente desideologizado, que tuvo como protagonista, de nuevo, la música popular y los clichés nacionales (Rina Simón 2018). En este contexto, surgieron artistas que trabajaron sin molestar al régimen y/o

adecuando sus obras al mismo tipo de cultura ligera y de estereotipos nacionales, como Manolo Escobar (Otaola González 2015) y Raphael (Party 2013). Este estado de cosas explica que el régimen se apropiara también y de manera –aparentemente– *desideologizada* o –más exactamente– *reideologizada* de autores de izquierdas, como Machado (Muñoz Soro y García Fernández 2010).

Lo mismo ocurre con las canciones populares armonizadas por Lorca. Pese a ser un poeta molesto para el régimen, en la película *Las cuatro bodas de Marisol*, de Luis Lucia Mingarro (1967), Pepa Flores interpreta una versión pop/yeyé de “La tarara”, en un momento de su carrera que representaba “la idea de ‘modernidad aceptable’ que auspició el régimen” (Rincón 2019: 352). Por las mismas fechas, Raphael sacó el sencillo “Los pelegritinos” (1970). Significativamente, en los créditos del vinilo, al menos tal y como se muestran en Discogs, no se menciona a Lorca.⁵ Probablemente, Raphael quería sortear problemas de censura y llegar a un público amplio, a través de una canción ampliamente conocida, desligándola del debate ideológico en torno a Lorca.

Otras musicalizaciones son igualmente ilustrativas de esta des/reideologización durante el franquismo y abren la puerta a fenómenos de la sociedad posmoderna, en la que se profundizará más adelante. De “Aceituneros”, de Miguel Hernández (*Viento del pueblo*, 1937), se han contabilizado para este artículo más de veinte musicalizaciones. La primera la hizo Paco Ibáñez, con el título de “Andaluces de Jaén” (*La poesía española de hoy y de siempre*, 1968). La mayoría de canciones son versiones de esta, con algunas excepciones. Así, Enrique Morente hizo una musicalización independiente, en la edición mexicana del álbum *Homenaje flamenco a Miguel Hernández* (1971), pero no en la española, por problemas de censura (González Lucini 2018: 66). En su recorrido de popularización, hay versiones de la canción de Ibáñez en flamenco, como la de Carmen Linares (*Verso a verso. Canta a Miguel Hernández*, Salobre, 2016), y pop, como Ana Corbel, con reminiscencias chill out, en un álbum colectivo que se aprovechó comercialmente del 75 aniversario de la muerte del poeta: *El canto que no cesa. Homenaje a Miguel Hernández* (2017). Entre las versiones recientes de la canción de Ibáñez, aparece Manolo Escobar (*Tiempo a tiempo*, 1994), cuya producción musical había nacido al abrigo del franquismo. A pesar de que a Escobar no le es posible suprimir las connotaciones políticas del texto y que Ibáñez fue tan significado para la izquierda, la versión puede leerse de forma desideologizada e, incluso, *kitsch*. Y es que Escobar la interpretó en una gala de variedades de televisión con un coro que hacía un pastiche de las identidades regionales.⁶

Hay una musicalización de 2012 de “Aceituneros”, compuesta por Santiago José Báez, que no sigue a Ibáñez y fue elegida por la Diputación de Jaén como himno de la provincia. De manera parecida a la versión de Escobar, la dimensión política del texto queda desdibujada por la identidad regional. Y esta desideologización se ve reforzada por el encargo que hizo la Diputación a varias estrellas

⁵ <<https://www.discogs.com/es/Raphael-Aleluya-Del-Silencio-Los-Pelegritinos/release/2621742>> (24 de noviembre de 2021).

⁶ <<https://www.youtube.com/watch?v=03E-YuomEOc>> (24 de noviembre de 2021).

musicales para que la interpretaran,⁷ sin duda como campaña publicitaria de la provincia y siguiendo varios principios posmodernos de los que se hablará más adelante: la recuperación melancólica del pasado, a través de cantantes del *star system* de edad avanzada, como Raphael. Por estas fechas, la herencia franquista puede descartarse en este cantante, pero es evidente que la Diputación quería aprovecharse de su renovado éxito comercial.

3. MÚSICA POPULAR Y POESÍA EN LA SOCIEDAD CAPITALISTA POSMODERNA

Durante el franquismo, por tanto, hubo dos manifestaciones de música popular y poesía: una tenía un marcado compromiso político de izquierdas, heredado de la Edad de Plata, mientras que otra, coincidiendo con el desarrollo en España del capitalismo, servía de propaganda a los intereses del régimen y/o era entretenimiento ligero que evitaba el debate ideológico. Con la llegada de la democracia y el afianzamiento del capitalismo, las relaciones entre música popular y poesía empiezan a regirse por fenómenos posmodernos. Como se ha visto en parte, estos enlazan con la cultura franquista, pero la posmodernidad avanza en la ligereza del entretenimiento y a ello contribuyen paradójicamente los artistas que habían tenido una significación política de izquierdas.

3.1. *Star system* y éxito comercial

El *star system* nació al amparo del Hollywood de los años 20, como un entramado de personajes célebres de la industria cinematográfica, utilizados para aumentar el interés del público por sus películas y contribuir, así, a su éxito comercial, en alianza con otros medios, como la prensa. En la era del capitalismo artístico, el *star system* es uno de los pilares de la posmodernidad (Lipovetsky y Serroy 2015: 169-172) y se ha extendido a otros ámbitos, como la música y, recientemente, Internet, a través de *influencers* y otras figuras (Marshall y Redmond 2015). Este fenómeno puede verse en no pocas versiones de canciones, repercutiendo en la recepción de los poemas musicalizados.

Cuando Alberti huyó al exilio de Argentina, Carlos Guastavino musicalizó varios poemas suyos, uno de los cuales tuvo desde pronto gran repercusión y ha suscitado numerosísimas versiones. Se trata del poema octavo sin título de la tercera parte ("Metamorfosis del clavel") de *Entre el clavel y la espada* (1939-1940), cuyo primer verso es "Se equivocó la paloma". La canción de Guastavino, para voz y piano, fue publicada en 1946 en Buenos Aires junto con la partitura por la editorial Ricordi Americana. Sus orígenes, por tanto, están en la música lírica/culta, pero ya en 1955 fue versionada al gusto popular por el cantante afrocubano Bola de Nieve. El poema tenía un sentido político, al simbolizar el sentimiento de extravío de quien está en el exilio. Por eso, el "leitmotiv musical y literario se encuentra en el verso 'Se equivocaba'". Esta repetición "refuerza la sensación de desarraigo en la versión musicalizada y marca la idea melódica y poética en la mente del oyente" (Ureña 2015: 84).

⁷ <<https://www.dipujaen.es/conoce-diputacion/areas-organismos-empresas/areaA/simbolos-institucionales/himno-oficial-provincia-jaen.html>> (24 de noviembre de 2021).

Resulta curioso que “[l]a popularidad de la versión musical modificó el poema al punto que en muchas antologías, así como en las recitaciones del poeta, este aparece con las repeticiones incluidas por Guastavino” (2015: 84). De hecho, el poema se conoce ampliamente como “Se equivocó la paloma”, tal vez no por ser el primer verso –como es habitual cuando un poema no tiene título–, sino seguramente por ser la idea central, que Guastavino repite en su canción y por ser el título de esta. O sea, a causa de la celebridad musical, el poema original se ve desplazado por la canción.

En otros casos, la estrella musical oculta al poeta. Piénsese, de nuevo, en Alberti. Durante años, había sido una estrella mediática, especialmente tras su retorno del exilio, como icono político y diputado del PCE (1977). Esto explica que su nombre sirviera de reclamo de la música en los años de la canción protesta, como el disco ya citado de Mikaela, y, años más tarde, el propio Alberti cantó con Rosa León en *Paloma desesperada* (1989). Sin embargo, en la industria cultural de masas desaparece el interés por Alberti. Así, Martirio y Chano Domínguez dedican un disco *A Bola de Nieve* (2019), con ritmos de jazz y canción española. A pesar de que la versión de “Se equivocó la paloma” es tal vez la canción más conocida de este álbum e, incluso, del mismo Bola de Nieve, el homenajeado ya no es Alberti, ni tan siquiera Guastavino, compositor lírico, sino el cantante que la popularizó en los 50.

De manera parecida, a partir de los 90 hay discos de homenaje a Serrat, como los dos volúmenes de *Serrat... eres único!* (1995 y 2005). En *Cantares. Los artistas flamencos cantan a Serrat* (2011), la elección de “Cantares” –que en el disco interpreta Diego Carrasco– para el título del álbum probablemente se deba a que se considera que esta canción es la más icónica de Serrat, desplazando la atención del hecho de que la letra parte de los “Proverbios y cantares” de Machado, según aparecen en dos ediciones de *Campos de Castilla* (1912 y 1917).

La noción de *star system* explica también que una celebridad del cine, la televisión y/o la música, e incluso la prensa del corazón, haga una versión aprovechando su propia fama mediática. El famoso “Retrato” de Machado (primera edición de *Campos de Castilla*, 1912) fue musicalizado por Alberto Cortez (*Poemas y canciones. Vol. 2*, 1968) y Joan Manuel Serrat (*Dedicado a Antonio Machado, poeta*, 1969), en el contexto de la canción protesta. Años más tarde, Bertín Osborne hizo una versión (*Algo contigo*, 2005), aprovechando su fama en programas de televisión, algunos de los cuales tenían que ver precisamente con la música y la idea de *star system*: *Lluvia de estrellas* y *Menudas estrellas* (1995-2001). Por las mismas fechas, Leticia Sabater hizo una versión de una de las canciones armonizadas por Lorca, “La tarara” (*Con mucha marcha*, 1997), al hilo de una larga y exitosa trayectoria como presentadora de programas infantiles, del último de los cuales (*Mucha marcha*, 1995-1999) tomó el título para su disco. Al dirigirse a un público infantil, estaba ajena a cualquier connotación política, y, desde entonces, Sabater está asociada a la prensa rosa y los programas de telerrealidad.

En estos ejemplos, se produce un desplazamiento del poema/poeta a la canción/cantante/estrella mediática. Con Lorca, a menudo se da la situación contraria, tal vez porque este poeta se ha convertido en un icono pop. Por un

lado, una vez que su obra ha pasado a dominio público, se han multiplicado los productos culturales a partir de sus textos, como libros ilustrados. De hecho, en una noticia de la Agencia EFE, el fenómeno de los libros ilustrados en Lorca se resume con un titular significativo: "Lorca se hace pop".⁸ Por otro, las circunstancias de su vida y asesinato están siempre candentes en España, hasta el punto de que Ian Gibson, hispanista reputado, ha dado un asombroso triple salto editorial, poniéndole el texto a un cómic ilustrado por Quique Palomo: *Vida y muerte de Federico García Lorca* (2018). Pero es que, además, el propio Lorca, en vida, había gozado de un enorme éxito popular, gracias, entre otras cosas, a las canciones que armonizó con La Argentinita.

Hilando esta popularidad con las estrategias de la industria cultural, conviene recordar la confusión que se ha generado en torno a las canciones armonizadas por Lorca. Si la crítica ha debatido sobre qué canciones constituyeron la nómina original (Vaquero 1997), a veces estas se presentan como si fueran *realmente* de Lorca y olvidando por completo el papel de La Argentinita, que fue clave para su éxito. En el disco *Lorquiana: canciones populares de Federico García Lorca* (1998), de Ana Belén, se indica canciones *de*, no *armonizadas por*. Por su historia dentro de la canción protesta, cabe suponer que Ana Belén usara a Lorca por su significación política, pero también es probable que lo hiciera para aprovecharse de su celebridad y garantizar el éxito del disco. Téngase en cuenta que 1998, año de lanzamiento del álbum, fue el centenario del nacimiento de Lorca, y la efeméride fue aprovechada por extenso, entre el debate político y el reclamo comercial. Curiosamente, la música lírica también ha intentado ampliar su público, habitualmente reducido, subiéndose al estrellato de Lorca, como el álbum de Lluís Síntes, barítono oriundo de Mahón, con Pablo Despeyroux a la guitarra: *García Lorca, canciones y poemas* (2006), que combina versiones de las canciones armonizadas y de otros textos.

Diferente es el caso de Juan Ramón Jiménez. José Cárdenas ha recopilado el amplísimo repertorio de musicalizaciones, incluyendo discos completos de homenaje, algunos bastante recientes: Paco Damas, *Animal de fondo* (2006); Carmen Linares, *Raíces y alas* (2008); un álbum colectivo que aprovecha la enorme fama de *Platero y yo* (2014), y, entre otros, Fran Rivera, *Juan Ramón Jiménez. Su obra por sevillanas* (2019). Para hacer manejable el análisis, valga centrarse en los 39 poemas que, según Cárdenas, se han musicalizado –hasta la fecha de realización de este artículo– de los libros *Arias Tristes* (1902) y *Poesía (en verso) (1917-1923)*. Significativamente, apenas existen versiones de canciones y la mayoría (30) son catalogadas como "Música clásica (coral, vocal, etc.)".⁹ Conclusiones similares pueden extraerse del libro *Baladas de primavera* (1907), de cuyos poemas Cárdenas cuenta 28 canciones en música lírica/culta/clásica.¹⁰ O sea, a

⁸ <<https://www.efe.com/efe/andalucia/cultura/federico-garcia-lorca-se-hace-pop/50001113-4277626>> (24 de noviembre de 2021).

⁹ <<http://cancionypoema.blogspot.com/2013/11/juan-ramon-jimenez-y-la-musica-i.html>> (24 de noviembre de 2021).

¹⁰ <<http://cancionypoema.blogspot.com/2020/03/la-poesia-de-juan-ramon-jimenez-en.html>>

pesar del alto número de musicalizaciones, incluyendo géneros tan populares como el flamenco (Robles 2009), parece que Juan Ramón Jiménez no interesa lo suficiente como para generar versiones de canciones, y la mayoría de musicalizaciones son de tipo culto. Esto sugiere que Juan Ramón no ha logrado el éxito popular que suele conllevar la música, al menos en comparación con los otros cuatro autores aquí estudiados, cuyos poemas sí han fomentado versiones de canciones en géneros musicales populares. Es verosímil suponer que ello se deba a la naturaleza de la poesía de Juan Ramón Jiménez, que él mismo dedicó, en su *Segunda antología poética* (1922), "A la minoría, siempre" (1998: 71).

"El viaje definitivo" (*Poemas agrestes*, 1910-1911) es uno de los pocos poemas de Juan Ramón que ha conseguido múltiples musicalizaciones, si bien, y a falta de un análisis musicológico, parece que no son versiones de la primera canción que compuso Salvador Bacarisse para canto y piano en la segunda parte de *Ofrenda a Debussy* (1926-1927) (Campoamor González 1999: 197). Sí parece evidente que el motor que suscitó el interés musical por este poema fue el éxito de alguna de las primeras musicalizaciones de tipo no lírico, o la combinación de las tres a la vez: Abel García (*Polquita del regreso*, 1976), Silla de Nea (*A mi poeta Juan Ramón Jiménez*, 1981) y Francisco Valladares (*Con estos versos de la tierra mía*, 1994).

Merece la pena detenerse en la musicalización heavy metal del grupo Profundae Libidines en un álbum homónimo (*El viaje definitivo*, 2015), ya que, además, muestra hasta qué punto la recepción de un texto en la música puede constituir una resemantización. En el poema, Juan Ramón emplea un tono modernista/dariano y bucólico para señalar que, tras la muerte del yo: "se quedará mi huerto, con su verde árbol,/ y con su pozo blanco.// Todas las tardes, el cielo será azul y plácido" (Jiménez 1998: 167). La versión de Profundae Libidines, en cambio, invita al desasosiego, a través de una melodía heavy y con un videoclip en el que aparecen símbolos satánicos, como la cabra. Siendo heavy metal, es una manifestación de música popular, pero tampoco alcanza con ello Juan Ramón un éxito de masas: a fecha de realización de este estudio, el vídeo de "El viaje definitivo" de Profundae Libidines tenía en YouTube poco más de 1800 visualizaciones.¹¹ Además, el sentido resemantizado del poema en la canción está en las antípodas del tipo de productos de masas del capitalismo artístico, según se irá viendo.

3.2. Nostalgia de pasado y ligereza

En una sociedad posmoderna infantilizada (Lipovetsky 2010: 62-66), triunfa la recuperación de la niñez y la adolescencia, como un pasado que se recuerda nostálgicamente desde la adultez del presente. "Esto es lo que desarrolla hoy sistemáticamente el retromarketing, cuyo objetivo es promover marcas afectivas que

(24 de noviembre de 2021).

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=VyV7xDsZIGE&has_verified=1>_(24 de noviembre de 2021).

sintonicen con la nostalgia de los consumidores" (2010: 67). El éxito comercial de esta fórmula se ve en el fenómeno de las series de televisión, como la vuelta a los 80 en *Stranger Things* (2016-2022), con protagonistas (pre)adolescentes.

Aquí puede estar la explicación del segundo disco de Serrat sobre Miguel Hernández (*Hijo de la luz y de la sombra. Miguel Hernández*, 2010), muchos años después del primero: evocar nostálgicamente el éxito pasado para garantizar un nuevo éxito en el público actual. No es irrelevante que este segundo disco viera la luz a la vez que Serrat pasó a ser parte de una discográfica multinacional, Sony, con las presiones comerciales que ello seguramente suponía. Por la misma razón de éxito, cabe explicar que este segundo disco lo promocionara Serrat sacando a Miguel Hernández de su sentido político y enfatizando *solo* su calidad estética, según él mismo declaraba en una entrevista con Briasco Valencia (2009: s.p.): "su poesía trasciende de su contexto histórico porque su obra está arraigada en los elementos fundamentales [...] la tierra, el cielo, los pájaros, la naturaleza". Y añade: "lo que trato es de construir canciones bellas con textos hermosos". Se trata, pues, de un uso desideologizado de Miguel Hernández, muy extendido en la música actual, especialmente el flamenco (Ortuño Casanova 2021).

Algo parecido puede decirse de "Cantares", la canción de Serrat en su disco *Dedicado a Antonio Machado, poeta* (1969). Como ya se ha señalado, Serrat compuso el texto refundiendo algunos de los "Proverbios y cantares" machadianos. De su éxito inmediato es prueba la versión rock de Miguel Ríos (1972). Desde entonces, las versiones a partir de esta canción no han dejado de sucederse, incluyendo versiones del propio Serrat. A comienzos de los 2000, interpretó "Cantares" a dúo con Joaquín Sabina, en una gira de enorme éxito de la que resultó un álbum con buenos resultados comerciales: *Dos pájaros de un tiro* (2007) (Romano 2021). Una versión prácticamente igual de estos "Cantares" a dúo la interpretó con Miguel Ríos, también de gira, dando lugar a otro disco: *Antología desordenada* (2014). Sin duda, estas versiones fueron exitosas por la apelación entre el público actual a los años 70 de la canción original. Además, Serrat aprovechó el enorme tirón comercial de los otros dos intérpretes con los que cantaba, Sabina y Miguel Ríos, mediante la suma de sus públicos y porque ellos eran también en ese momento figuras consolidadas que apelaban nostálgicamente al pasado.

Aunque originalmente "Cantares" formaba parte de un disco y contexto antifranquista, era probablemente la menos política de las canciones basadas en Machado de Serrat. A principios de los 70, el mero uso de Machado era suficiente para generar un sentido político, incluso si el texto no lo tenía. Lejos de ese contexto, la canción queda, en el presente, vacía de este sentido, prevaleciendo la temática reflexiva, especialmente el famoso símbolo del camino: "caminante, no hay camino, / se hace camino al andar" (Machado 1999: 239), que Serrat convierte en los versos más repetidos de su canción. En la sociedad posmoderna, la canción puede leerse de manera ligera, por tomar el título de otro de los libros de Lipovetsky (2016). De hecho, algunos de los versos más conocidos de la canción incluyen referencias directas a la ligereza, marcadas aquí en cursiva: "yo amo los mundos *sutiles, / ingrátidos y gentiles / como pompas de jabón*" (Machado 1999: 233). No es que los versos de Machado o la canción de Serrat tuvieran

un mensaje posmoderno –eso sería cronológicamente imposible–, pero en el presente pueden ser recibidos así por el público, e, incluso, evocan la sociedad *psi* de autoayuda, que Lipovetsky considera propia del narcisismo de la era del vacío (2000: 49-78). Compárense los versos anteriores con la empresa Mr. Wonderful. Entre sus exitosos diseños, comercializa, en diferentes formatos –póster, funda de móvil, etc.–, una ilustración que apela a la falta de intereses, o “Indiferencia pura” (Lipovetsky 2000: 34-48) de la sociedad posmoderna, vinculando la expresión coloquial de “Hoy todo me resbala” con el jabón y las pompas:



3.3. Efecto envolvente de sonido e imagen

En la cultura posmoderna hay un claro predominio de lo audiovisual. Significativamente, Lipovetsky y Serroy explican este hecho a través de uno de los pilares de la industria musical actual, “El videoclip o el hiperestímulo visual”: “Ahora no basta, como en el pasado, filmar a un intérprete que canta: la música debe dar lugar a una creación visual empapada en el espíritu de la moda, de esteticismo y entretenimiento integral” (2015: 246). Lo audiovisual es, además, consustancial al mundo digital en red. Las versiones de canciones de poemas no escapan a esta situación.

Para explicarlo, sirve el análisis de las versiones del poema de Alberti “Galope” (*Capital de la gloria*, 1936-1938), que parten de la canción de Paco Ibáñez con el título de “A galopar” (*La Poésie espagnole de nos jours et de toujours*, 1969). Al igual que la repetición de “Se equivocó la paloma” en la adaptación musical de este poema de Alberti, la clave ahora está en repetir la invitación “A galopar”, que se convierte en el título de la canción y termina por ocultar el título original. Cabe suponer que el éxito de “A galopar” tuviera que ver con la melodía. Téngase en cuenta que “[l]a música ofrece posibilidades para transmitir las emociones, lo que provoca respuestas afectivas en el público; y a través del sonido se pueden confirmar o contradecir los aspectos visuales y verbales” (Santolamazza Angulo 2018: 41). Paco Ibáñez logra que la melodía *confirme* la idea de galopar, y a la vez produce un efecto sensorial envolvente sobre los receptores, que, en el contexto antifranquista, pudo servir como llamada a que el público galopara políticamente contra el régimen. Ahora bien, el efecto envolvente de la música también puede contradecir o, por lo menos, *anular* el texto, como recuerda

Walter Bernhart en torno a Linton Kwesi Johnson. Poeta, músico y activista jamaicano, LKJ intentó en los años 80 hacer llegar a un público amplio el mensaje político de su poema "Reality Poem" acompañándolo de música; sin embargo, la gente tendía a emocionarse solo con la melodía: "no one cared for the political message expressed in his words" (Bernhart 2015: 410). Esto podría ocurrir en las versiones de "A galopar" que más se alejan del contexto político franquista en que Ibáñez compuso la canción.

Las versiones de la canción de este poema de Alberti suelen estar en manos de intérpretes con distintos grados de compromiso sociopolítico y, por tanto, aspiran a mantener el sentido original del texto. Así ocurre en la versión punk-rock de Los Muertos de Cristo, como muestra el título reivindicativo del álbum en que está incluida: *Rapsodia Libertaria, vol. II* (2007). De hecho, la portada del álbum está diseñada con motivos políticos de izquierdas asociados a la Guerra Civil, como el miliciano y la miliciana que, abajo a la derecha, combaten junto a un cartel de la CNT:



Sin embargo, incluso en esta versión, cuyo estilo musical se suele ligar a la cultura popular antisistema, hay indicios de efecto envolvente que pueden llevar al receptor a evadirse del mensaje político, como ocurre en los largos períodos instrumentales pensados para el baile frenético en una sala de conciertos. Sea como fuere, Los Muertos de Cristo no son el tipo de banda de la industria cultural de masas, como tampoco suele serlo el punk-rock.

En otros casos, el efecto envolvente de la melodía se alía con la imagen en movimiento. En estilo pop, el grupo granadino Niños Mutantes grabó una versión de "A galopar" con videoclip, en el álbum *Diez & Medio* (2018).¹² De manera parecida a la portada anterior, el videoclip contiene imágenes bélicas de archivo que relacionan la canción con su contexto político. Además, la narrativa visual sugiere sentidos complementarios, a través del dibujo animado de un caballo

¹² <<https://www.youtube.com/watch?v=Q-yYG68A8Jk>> (24 de noviembre de 2021).

que, al galope, entierra bajo el mar a un soldado y una corona. Símbolos del ejército y la monarquía, el videoclip expresa, así, una postura pacifista y republicana. Estos sentidos políticos pueden deberse a que no se trata de música popular comercial, sino independiente, o indie. Sin embargo, se ha estudiado que también el indie ha sido absorbido por la industria cultural (Barrera-Ramírez 2017). Desde este punto de vista, el receptor puede escuchar "A galopar" de Niños Mutantes como mero entretenimiento, solo por la experiencia de la melodía, especialmente si no atiende al videoclip y/o vive la canción en contextos de diversión, como un concierto o un festival de música.

La versión rock que hace Pájaro de "A galopar" en *Gran poder* (2018) comienza con un silbido que reproduce la melodía de Paco Ibáñez y, a la vez, apunta a dos referentes de la cultura de masas. Por un lado, el silbido es propio de las películas del Oeste, como la conocida banda sonora de *La muerte tenía un precio* (1965), de Sergio Leone.¹³ Por otro, se evoca el silbido de *Kill Bill* (2003 y 2004), que Quentin Tarantino había tomado de la banda sonora de una película británica de suspense psicológico: *Nervios rotos* (1968), de Roy Boulting.¹⁴ Para no dejar lugar a dudas, Pájaro, en el videoclip,¹⁵ remeda escenas de *spaghetti western*. Aunque está él solo en la grabación, las imágenes se alternan para que parezca que se trata de varias personas que avanzan desafiantes, como si fueran a dispararse con un revólver, en un escenario de extrarradio urbano cambiante, pero siempre de tipo desértico, a la manera de, por ejemplo, el duelo de *El bueno, el feo y el malo* (1966), también de Sergio Leone. De hecho, Pájaro lleva en el videoclip una gabardina larga equivalente a la suerte de poncho de Clint Eastwood en esa película. Además del efecto envolvente de la música, los referentes culturales del videoclip permiten al receptor disfrutar de la canción sin atender a su mensaje político original. En el mejor de los casos, cabe una reinterpretación pastiche, según la cual "las grandes, las solas, desiertas llanuras", el "caballo cuatralbo", el "jinete del pueblo", el galope, "las herraduras" y "la muerte" en "tu montura" (Alberti 2003: 206) son el decorado de un *spaghetti western*.

3.4. Resemantización y pastiche

Como se explicó al comienzo de este artículo, toda musicalización constituye una forma de interpretación del texto. Algunos de los ejemplos analizados permiten, incluso, hablar de resemanización: "transformar el sentido de una realidad conocida o aceptada para renovarla o para hacer una transposición de modelo, creando una entidad distinta, pero con alguna conexión referencial con aquella, de modo que esta última asume un nuevo significado que la primera no tenía" (Zecchetto 2011: 127). En la versión de Pájaro de "A galopar", se ha hablado también de pastiche, un recurso típicamente posmoderno que, según Jameson

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=zTDDLIEbLi4&list=PL6q3G4kgyGxmlyUm3qOps70W3epEoOEdM&index=6> (24 de noviembre de 2021).

¹⁴ https://www.youtube.com/watch?v=DDX7ATO_Euk (24 de noviembre de 2021).

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=PN7DEME7TwU> (24 de noviembre de 2021).

(1996: 37), se basa en la “canibalización aleatoria de todos los estilos del pasado”. Sirva otra vez de ejemplo una serie de televisión: en *Penny Dreadful* (2014-2016) se mezclan indiscriminadamente los mundos ficticios de Drácula, Frankenstein y Dorian Grey.

Son ilustrativas al respecto las versiones de la canción de Serrat a partir de “La saeta” de Machado. El poema apareció en la edición de *Campos de Castilla de las Poesías completas* de 1917. En 1969, fue musicalizado por Serrat en su disco *Dedicado a Antonio Machado, poeta*. Su éxito fue tal, que, entre la multitud de versiones, hubo incluso una en género lírico que gozó de una enorme popularidad: la de Montserrat Caballé en *Two voices, one heart* en 1995. Nótese que, en la década de los 80/90, Caballé se había convertido en uno de esos raros fenómenos que logran hacer de la música lírica un éxito de masas, y llegó a colaborar con Freddy Mercury para el álbum *Barcelona* (1988), cuyo tema principal fue icónico en los Juegos Olímpicos de 1992.

Los estudios sobre Machado han destacado el carácter heterodoxo de sus ideas sobre la religión, no necesariamente anticristianas, pero sí anticlericales y en la órbita del modernismo religioso, que puso en tela de juicio el dogmatismo del Vaticano (Cózar Castañar 2002: 177-200). Desde este punto de vista, “La saeta” critica las procesiones de Semana Santa, por considerarlas una forma falsa de religiosidad, basada en la violencia de un Cristo crucificado, frente a la reivindicación modernista de un cristianismo más íntimo y fundado en el amor. En este sentido, el poema sería una antisaeta, porque Machado toma el modelo musical de la saeta para criticar lo que precisamente esta ensalza durante una procesión (Sarria Cuevas 2014). Para ello, Machado (1999: 224) pone como cita paratextual una saeta popular que se regodea en el aspecto violento del relato bíblico, el Cristo clavado en la cruz: “¿Quién me presta una escalera,/ para subir al madero,/ para quitarle los clavos/ a Jesús el Nazareno?”. Luego, en su poema, Machado describe esa violencia (“siempre con sangre en las manos,/ siempre por desenclavar”), reconociendo que es el “Cantar del pueblo andaluz” y “la fe de mis mayores”. Sin embargo, Machado rechaza esta fe y reivindica, no el Cristo que encarna la violencia –el de la cruz–, sino el que ofrece esperanza: “¡Oh, no eres tú mi cantar!/ ¡No puedo cantar, ni quiero/ a ese Jesús del madero,/ sino al que anduvo en el mar!”. Un mensaje como este era provocador en el contexto del nacionalcatolicismo; de ahí el sentido político de la canción de Serrat. Ahora bien, se trata de una crítica oblicua, en parte porque es fruto del juego paratextual que Machado establece entre su propio poema y la saeta popular citada. Por eso, uno de los aciertos de Serrat fue incluir la cita en la letra de su canción.

A falta de un análisis al respecto, es probable que, si la canción no mereció reprimenda de la censura franquista, fuera precisamente por la sutileza de la crítica contra el catolicismo. Y también por la melodía de Serrat: que el efecto envolvente de una música que imitaba las marchas procesionales, avaladas por la Iglesia, favoreciera la no comprensión por parte de las autoridades de la crítica implícita en la letra. Esto explicaría, a su vez, que, con el paso del tiempo, el público posfranquista tampoco percibiera ese mensaje, hasta el punto de que, a partir de 1980, empezó a adaptarse la canción *sin letra*, estrictamente como

marcha procesional.¹⁶ O sea que el texto termina por suprimirse y la melodía se usa sola para el propósito contrario al del poema original de Machado.

Cuando se mantiene el texto en la música popular desde 1975, también se pierde de vista el sentido original del poema y la canción se adapta a la industria cultural. Una jovencísima Lolita versionó la canción de Serrat en su disco *Amor, amor* (1975), entre pop y flamenco. Para empezar, este es un ejemplo más de la perduración de la cultura franquista, ya que Lola Flores, a quien su hija Lolita debe su carrera, fue una de las folklóricas fundamentales de aquel período.¹⁷ Además, la versión de Lolita aplica fenómenos propios de la posmodernidad, ya analizados. Y es que Lolita triunfa por su deuda con el *star system* en torno a la familia de su madre, de modo que su versión de "La saeta" desplaza a Machado a un segundo plano, por la preeminencia de la fama de los Flores, y, con ello, entierra la controversia política del poeta. De hecho, con el paso de los años, el nombre del propio Serrat desplaza en importancia al de Machado, como muestran las versiones incluidas de esta canción en álbumes colectivos de homenaje: la de El Pele en *Serrat... eres único!* (1995) y la de Los Martínez en *Serrat por rumbas* (1995).

No es poco relevante la versión de "La saeta" de Joan Manuel Serrat con Camarón, que nunca se comercializó en disco, sino que fue un espectáculo en vivo, en una fecha desconocida, pero necesariamente anterior a la muerte del cantaor en 1992. Puede considerarse que aquel espectáculo fuera una manera de retroalimentar la fama de los dos artistas. Años más tarde, la discográfica propietaria de los derechos de Camarón sacó una edición remasterizada con canciones antiguas (*Camarón reencuentro*, 2008), sin duda como estrategia para ganar dinero apelando nostálgicamente al pasado. De hecho, para "La saeta" interpretada con Serrat, la discográfica preparó un videoclip a partir de imágenes de archivo.¹⁸ Por estas mismas fechas, como ya se ha estudiado, Serrat empezó a versionarse a sí mismo a dúo con otros artistas, fruto de lo cual está la versión de "La saeta" con Carmen Linares en su *Antología desordenada* (2014).

Es también significativo que algunas versiones suprimen la saeta popular que cita Machado al comienzo de su poema. De este modo, se rompe la estrategia paratextual que explica la crítica machadiana contra el catolicismo, y se favorece la percepción errónea de que el texto es una exaltación de la Semana Santa. Así ocurre, entre otras, con la versión de Marta Quintero interpretada en la segunda edición del programa *Original y copla*, de Canal Sur, en el mes de marzo de 2018.¹⁹ Con o sin la saeta popular paratextual, desde 2000 hay multitud

¹⁶ Véase el amplio repertorio de versiones de "La saeta" como marcha procesional: <<http://www.patrimoniomusical.com/bd-marcha-271>> (24 de noviembre de 2021).

¹⁷ Alberto Romero Ferrer (2016: 16) ha demostrado que en Lola Flores "se podían encontrar todos esos registros": "su consideración como un producto de la subcultura, como un producto del franquismo más recalcitrante y, más recientemente, como un producto de las revistas del corazón y el entretenimiento social".

¹⁸ <<https://www.youtube.com/watch?v=NLbxIViBlk4>> (24 de noviembre de 2021).

¹⁹ <<https://poemas.uned.es/cancion/la-saeta-marta-quintero/>> (24 de noviembre de 2021).

de versiones de "La saeta" en programas de Canal Sur, casi siempre coincidiendo con la Semana Santa,²⁰ reforzándose así la reinterpretación del poema de manera contraria al sentido original. Además, se trata del tipo de programas de talento de la industria cultural posmoderna, que en España se consolidaron a principios de los 2000 con Operación Triunfo. Sin ir más lejos, Manuel Carrasco interpretó una versión de "La saeta" en la edición de 2002 de ese programa, acompañado por otros concursantes y por el bailar Antonio Canales.²¹

Estos últimos ejemplos vuelven a mostrar la alianza de la música con lo visual, concretamente la televisión. Dando el salto a Internet, India Martínez lanzó en 2020 una versión de "La saeta" en flamenco pop, que no incluye la cita paratextual y con un videoclip pastiche.²² Aquí, se sugiere una historia de amor entre una mujer y un hombre, en un espacio no reconocible de orografía desértica, pero con elementos que invitan a pensar en un planeta extraterrestre, parecido a Tatooine, del universo *Star Wars*, por la presencia de tres lunas y unos personajes equivalentes.²³ Se establece, así, una vinculación con la cultura de masas, y la saeta se resemantiza como un proyectil, que se usa para matar al hombre y terminar con la relación de amor. Nada que ver con una saeta de Semana Santa sobre Cristo.



Imagen 1. Mujer y hombre con tres lunas de fondo y muerte con proyectil. Videoclip de "La saeta", de India Martínez²⁴



Imagen 2. Personajes en orografía desértica. Videoclip de "La saeta", de India Martínez

²⁰ <<https://poemas.uned.es/poema/la-saeta-antonio-machado/>> (24 de noviembre de 2021).

²¹ <<https://www.youtube.com/watch?v=-UTuxw0qaY>> (24 de noviembre de 2021).

²² <<https://www.youtube.com/watch?v=fPDFlxvXXJc>> (24 de noviembre de 2021).

²³ La imagen más icónica del cielo de Tatooine es la que aquí se ofrece de Luke contemplando sus dos soles al atardecer, por eso se usa aquí. Sin embargo, Tatooine tiene dos soles y tres lunas; de ahí la comparación con las tres lunas en el videoclip de "La Saeta".



Imagen 3. Luke Skywalker contempla los dos soles de Tatooine, al final de Star Wars: Episode IV - A New Hope (1977)²⁴



Imagen 4. Obi-Wan Kenobi espanta a los moradores de las arenas para salvar a Luke de su ataque, al principio de Star Wars: Episode IV - A New Hope (1977)

Al final del videoclip, se inserta un texto que aleja más aún la canción del original de Machado, y que tampoco tiene que ver con la propia narrativa visual, ya que se establece una relación con la pandemia de Covid-19, durante los meses de confinamiento total en España (marzo-mayo de 2020): “En la vulnerabilidad se halla nuestra fortaleza. Fortaleza que se alimenta del hecho de haber perdido el miedo a sufrir. Rezo a la humanidad, a la madre naturaleza, a la fe de nuestros mayores y a las nuevas generaciones. A todo aquel que se mueve, que anda y camina por el mundo haciendo de sus acciones obras”. En este aspecto, la vinculación con la posmodernidad se establece a través de los manuales de autoayuda, de los que se habló más arriba. Por ejemplo, en un libro de *365 lecturas diarias de la Biblia para renovar tu mente*, hay mensajes parecidos al que cierra el videoclip de India Martínez, e, incluso, se usan las mismas palabras de *vulnerabilidad* y *fortaleza*: “reconoce primero que tus acciones están dirigidas por Dios y que no son un medio inútil de autoayuda. Dios es un liberador para los que reconocen lo impotentes y vulnerables que son. [...] Los que quieren que Dios sea su fortaleza en épocas difíciles en realidad deben *depender* de Dios como su fortaleza” (Tiegreen 2014: 114). Para mayor pastiche, pese al borrado del sentido religioso en el videoclip, esta versión audiovisual no se quiso perder el tirón de la Semana Santa, que ese año no pudo salir en procesión. Así lo anunció en su web

la discográfica, Sony Music: "No hay pasos ni procesiones en este 2020 de confinamiento, pero la cordobesa ha querido rendir homenaje a la fe de sus mayores [...]. La Saeta se publica este Jueves Santo a las 19:00 horas".²⁴

3.5. El salto a la ficción

De la narrativa del videoclip es fácil dar el salto a la ficción audiovisual. En este formato, se repiten los rasgos posmodernos que se han venido analizando, especialmente en televisión.

Se conoce como "Canción de los vendimiadores" a la escena primera del acto segundo de *Los hijos de la piedra*, una de las obras de teatro político que Miguel Hernández escribió durante la Guerra Civil y se representó en 1935. Fue musicalizada por primera vez por Luis Pastor para el grupo Jarcha (*A Miguel Hernández... El rayo que no cesa*, 2010). Luego, con motivo del 75 aniversario de la muerte de Miguel Hernández, Carmen Linares hizo una versión con tonos flamencos (*Verso a verso. Canta a Miguel Hernández*, 2016). El texto de Miguel Hernández estaba en la línea, señalada más arriba, de reformulación de la poesía popular en la Edad de Plata. Así, una voz masculina le advierte a una voz femenina del peligro de volver sola de la vendimia, porque "te rondarán el talle/ sandías verdes", pero ella se defiende provocadora: "De la vendimia vengo/ sola, mi niño" (Hernández 2002: 157). A falta del análisis musicológico, puede suponerse que la melodía de Luis Pastor pretendía ser fiel a esa vertiente neopopular. Sin embargo, esta desaparece al dar el salto a la pantalla, como también se desvanecen las connotaciones políticas asociadas a la figura de Miguel Hernández.

La canción fue usada en 2016 en el capítulo 302 de *Cuéntame cómo pasó*, la popular serie de La 1 de TVE. Cuando los miembros de la familia Alcántara la entonan durante una vendimia, lo hacen para darse ánimos en su faena, como en la obra de teatro de Hernández. Pero el contexto político de la Guerra Civil es reemplazado por los años 80, en unas circunstancias muy distintas: los Alcántara van a la vendimia para celebrar una fiesta y los problemas que les acucian son rencillas propias de ese tipo de telenovela de situaciones melodramáticas. Así se desprende del resumen del capítulo:

Septiembre de 1984. Empieza la vendimia y los Alcántara viajan a Sagrillas para celebrar la gran fiesta del vino. Cuando ya está todo a punto, el grupo de jornaleros que habían contratado para ayudarles se echa atrás, lo que deja a los Alcántara sin mano de obra suficiente para poder sacar la vendimia adelante.

Lo que no saben los Alcántara es que, detrás de ese contratiempo de última hora, se encuentra el mismísimo Mauro que sigue empeñado en arruinarles el negocio. Entre todos tendrán que unirse y buscar la manera de conseguir recolectar la uva a tiempo.²⁵

²⁴ <<https://www.sonymusic.es/actualidad/india-martinez-lanza-la-saeta-un-homenaje-en-semana-santa/>> (24 de noviembre de 2021).

²⁵ <<https://www.rtve.es/alacarta/videos/cuentame-como-paso/cuentame-como-paso-t17-capitulo-302-mala-uva/3524547/>> (24 de noviembre de 2021).

Frente al sentido político de Miguel Hernández, prima, por tanto, el entretenimiento. Y ello en alianza con el uso nostálgico del pasado, que articula, por cierto, toda la serie. No en vano, el título está tomado del sencillo "Cuéntame" (1969), del grupo pop Fórmula V.

Siguiendo con Miguel Hernández y, en particular, el 75 aniversario de su muerte, en el disco de Carmen Linares *Verso a verso. Canta a Miguel Hernández* (2016) hay una buena cantidad de versiones de canciones, como "Para la libertad". Con este título Joan Manuel Serrat musicalizó por primera vez (*Miguel Hernández*, 1972) el segundo poema de "El herido" (*El hombre acecha*, 1937-1938), convirtiéndose en un verdadero icono para la canción protesta. A partir de los 2000, logra múltiples versiones pop, como la de Manolo García (*Serrat... eres único! Vol. 2*, 2005), y flamencas, como la de Miguel Poveda (*Los flamencos cantan a Miguel Hernández: Para la libertad*, 2013). Sobre el grado de desideologización y uso comercial de Miguel Hernández en la música actual, particularmente el flamenco, se ha extendido Rocío Ortuño Casanova (2021), poniendo como ejemplo, entre otros, a Poveda. Valga añadir aquí el caso de Lorca, también en relación con Poveda y por lo que tiene de salto a la ficción televisiva.

En 2018, Poveda lanzó *Enlorquecido*, un álbum con musicalizaciones nuevas de poemas de Lorca y versiones de canciones. En el primer tipo está "No me encontraron", cuya letra se compone de fragmentos de "Fábula y rueda de los tres amigos" (*Poeta en Nueva York*, 1929-1930) y de "Gacela de la muerte oscura" (*Diwán del Tamarit*, 1931-1934). El primero de estos poemas se ha usado para conjeturar que Lorca predijo su propia muerte, por versos como este: "comprender que me habían asesinado". De esta hipótesis y de otros versos del mismo poema, Poveda toma el título para su canción: "Ya no me encontraron./ ¿No me encontraron?/ No. No me encontraron" (García Lorca 2008: 244). Por tanto, Poveda integra su canción en la polémica política sobre el asesinato de Lorca, cuyos restos aún no han sido hallados. La dimensión ideológica de esta canción, sin embargo, se ve diluida. El propio Poveda declaró en una entrevista para *El Mundo* que su intención no es "hacer política con el arte. Lo que tenía Federico era un sentido muy grande de la justicia y de la libertad. Claro que era de izquierdas, pero a mí el que más me seduce es el Lorca comprometido desde el amor y no desde la ideología" (en Díaz-Guerra 2018: s.p.). Además, hay que considerar que la memoria histórica se ha convertido "en un negocio, en una industria", que produce una narrativa *kitsch*, "sentimentaloide y falsamente heroica", según Javier Cercas en una entrevista para *El País* (en Altares 2014: s.p.). Desde este punto de vista, el asesinato de Lorca puede usarse, no por su significado político, sino por su atractivo como figura pop, de la que se habló más arriba y que es garantía de éxito. También así puede explicarse el videoclip de "No me encontraron".²⁶

Es preciso considerar al menos tres niveles en la narrativa audiovisual. Por un lado, hay imágenes de Poveda pintando un cuadro, mientras canta la canción. Estas imágenes se mezclan con algunos de los dibujos de Lorca —dando a entender que es eso lo que está pintando Poveda sobre el lienzo y equiparando-

²⁶ <<https://www.youtube.com/watch?v=Wi5n7Ly0N0k>> (24 de noviembre de 2021).

se a sí mismo como cantante con el poeta granadino?-. Por otro, hay un montaje con escenas de la vida de Lorca, que son interpretadas por un actor. Este montaje empieza con Lorca en un bosque –¿evocando la intemperie entre Vínzar y Alfacar donde fue fusilado?– y avanza marcha atrás –¿sugiriendo una cuenta atrás hacia el asesinato?-. Entre ambos niveles, hay momentos en que Poveda y Lorca interactúan en el Madrid actual –¿como si se hiciera real el empeño de uno por encontrar los restos del otro?-. Al final, Lorca, primero, pasea en la actualidad con cara extrañada por la Plaza de Cibeles; y, después, ante su propia estatua en la Plaza de Santa Ana, se muestra alegre –¿porque España ha reconocido su legado literario?-. Si son válidas estas interpretaciones, Poveda estaría haciendo una propuesta de conciliación, porque la mirada satisfecha de Lorca no pide saldarse cuentas con el pasado histórico que le asesinó, sino que lo da por saldado.

Al hilo de estas interpretaciones, hay que destacar que el actor que interpreta a Lorca en el videoclip, Ángel Ruiz, es el mismo que encarnó a Lorca en *El Ministerio del Tiempo*, en las temporadas primera (2015) y cuarta (2020). Considerando que *Enlorquecido* vio la luz en 2018, cabe sospechar que la elección de este actor para el videoclip de Poveda buscara aprovecharse del éxito de la primera temporada de la serie. De hecho, la cuarta temporada se hizo particularmente viral, por el momento en que Lorca viaja al futuro y ve a Camarón cantar en un tablao su versión de “La leyenda del tiempo”, del álbum homónimo (1979). Lorca constata en ese momento: “¿Entonces...? He ganado yo, ellos no”, en referencia a que, a pesar de la victoria del franquismo cuando lo mató, al final prevalecen los valores que se da a entender que él defendía. Y concluye con una reflexión de conciliación, similar a la de Poveda: Lorca sonríe satisfecho y pide que “dejemos las cosas como están”.²⁷ Por cierto, la propia incorporación al *Ministerio del Tiempo* de la canción de Camarón puede entenderse como una versión de la canción original, con la mediación y salto a la narrativa audiovisual. En la base de datos del Proyecto Poemas, se han contabilizado 23 versiones de esta canción.²⁸

CONCLUSIÓN: ¿MÚSICA DE MIERDA?

Dada la larga historia de las relaciones entre música y poesía, este artículo ha prestado atención a las versiones de canciones de poemas de la Edad de Plata; en particular, de Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca y Rafael Alberti. Con una primera aproximación diacrónica, se ha mostrado que las relaciones entre poesía y música son ricas desde los propios años de la Edad de Plata, si bien su carácter popular debe ser manejado con cuidado. A partir de los 30, esa tradición se politiza en manos de la izquierda. Tras la Guerra Civil, ese carácter político se mantiene en determinados sectores antifranquistas, especialmente la canción protesta de los 60/70, o bien es absorbido por la dictadura,

²⁷ <https://www.elconfidencial.com/television/series-tv/2020-05-20/ministerio-del-tiempo-esce-na-lorca-julian-tve_2602987/> (24 de noviembre de 2021).

²⁸ <<https://poemas.uned.es/poema/leyenda-del-tiempo-federico-garcia-lorca/>> (24 de noviembre de 2021).

para hacer propaganda ideológica o fomentar un tipo de cultura ligera *desideologizada*. Estando aquí el germen del capitalismo y la industria cultural, a partir de 1975 no se rompe del todo con la cultura franquista y se aplican estrategias posmodernas.

Obviamente, no toda la musicalización popular de poesía es producto de la posmodernidad. De hecho, se ha dejado fuera del campo de estudio la no pequeña relación de canciones, géneros y grupos musicales que son ajenos a las lógicas del capitalismo artístico. Y, si se ha analizado aquí algún caso de, por ejemplo, punk-rock o heavy-metal, ha sido como contraste o para sacar conclusiones complementarias. Así, se ha argumentado que, a pesar de sus muchas musicalizaciones, Juan Ramón Jiménez parece no haber logrado éxito popular a través de la música, porque es mayoritariamente versionado en género lírico/culto, o por grupos de música popular de público no amplio, como Profundae Libidines. Ello puede tener que ver con el hecho de que el propio Juan Ramón nunca se decantó por una poesía para mayorías, si bien es cierto que no ha habido espacio para analizar el fenómeno de musicalizaciones de sus poemas para público infantil, que no son pocas.

Del análisis se desprende que la industria cultural parte de la poesía y, concretamente, versiones musicales de poemas como garantía de éxito comercial. En este sentido, el *star system* tiende a ocultar el poema y/o al poeta, haciendo proyección pública de la celebridad mediática/musical. Así lo pone de manifiesto el análisis de “[Se equivocó la paloma]” de Alberti y los muchos discos de homenaje, como el de Martirio y Chano Domínguez *A Bola de Nieve*, desplazando al poeta gaditano. Lorca es la excepción que ha conseguido mantenerse en la industria como reclamo de éxito. Asimismo, la industria cultural encuentra garantías comerciales en la nostalgia del pasado, el pastiche y/o la resemantización, de modo que los poemas sobre los que se basan las versiones de canciones pierden su sentido original y/o se reciben por lo que ofrecen de entretenimiento ligero y/o desideologizado. Esto ocurre incluso con artistas que, durante el franquismo, habían sido significados para la izquierda. Tal es el caso de Serrat, que en cierto momento empezó a usar estrategias comerciales, como versiones de sus propias canciones a dúo con otros cantantes. Por último, en el marco de la sociedad del espectáculo e hipermediatizada, es ilustrativo el salto de la poesía musicalizada a los programas de telerrealidad, la ficción audiovisual e Internet.

A la luz de todo esto, cabría suponer que las versiones de canciones de poemas de la Edad de Plata están dando como resultado una *Música de mierda*, por tomar el título en español del ensayo de Carl Wilson (2016). Pero es que el propio Wilson desvela, en el subtítulo de su libro, que una postura así es fruto del “clasismo y los prejuicios en el pop”. Valga aquí una opinión personal: para mí, la versión que hace Pájaro de “A galopar” es una maravilla, incluido el revoltillo de referencias a la cultura de masas, desde el *spaghetti western* a Quentin Tarantino. Y que en esta versión se omitan las referencias políticas de Guerra Civil y posguerra solo indica que la sociedad ha evolucionado, y acaso ello pueda ser beneficioso para acabar con el enfrentamiento guerravilista de España.

Además, es perfectamente legítimo que la sociedad, en cada momento, adapte su patrimonio cultural a sus intereses, sean estos cuales sean.

En conclusión, este artículo no ha querido juzgar la calidad de las canciones, porque, por lo demás, no está planteado como un estudio musicológico, sino que ha sido una exposición de los fenómenos que afectan, desde la posmodernidad, a los poemas de la Edad de Plata a través de versiones de canciones. O sea, se ha usado la música como herramienta de crítica literaria para hacer un análisis desde la recepción. "La saeta" de India Martínez no tiene por qué ser *una mierda* de canción, pero ciertamente evidencia que en la actualidad el poema de Machado interesa poco y/o no se comprende. Así se llega a una última y escalofriante reflexión: si no será que la (re)musicalización de poesía, lejos de fomentar su lectura, comprensión y disfrute, hace todo lo contrario. Pero esto ya es algo que tendrá que abordarse en otro lado, tal vez con la ayuda de la didáctica de la literatura.

OBRAS CITADAS

- Alberti, Rafael (2003). *Obra completa. Poesía II*, ed. Robert Marrast. Barcelona: Seix Barral / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Altares, Guillermo (2014). [Entrevista con] "Javier Cercas: 'La memoria histórica se ha vuelto una industria'". Babelia [suplemento de El País] (edición digital), 15 de noviembre: s.p.
- Barrera-Ramírez, Fernando (2017). "Un ejemplo de oxímoron en música: el *indie* en España, una escena comercial", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 30: 169-178. <https://doi.org/10.5209/CMIB.58567>
- Bernhart, Walter (2015). "What Can Music Do to a Poem? New Intermedial Perspectives of Literary Studies", in *Essays on Literature and Music (1985-2013)*, ed. Werner Wolf. Leiden/Boston: Brill/Rodopi, 405-412. https://doi.org/10.1163/9789004302747_033
- Briascó Valencia, Olga (2009). "Joan Manuel Serrat: 'La poesía de Miguel Hernández traspasa el tiempo'". Levante. El Marcantil Valenciano, 13 de julio: s.p.
- Caballero, Juan Matas (1999-2000). "Federico García Lorca frente a la tradición literaria: voz y eco de San Juan de la Cruz en los *Sonetos del amor oscuro*", *Contextos*, 33-36: 361-386.
- Campoamor González, Antonio (1999). *Bibliografía general de Juan Ramón Jiménez*. (Edición revisada, corregida y ampliada). Huelva: Fundación Juan Ramón Jiménez.
- Cózar Castañar, Juan (2002). *Modernismo teológico y modernismo literario. Cinco ejemplos españoles*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- De la Ossa Martínez, Marco Antonio (2014). "García Lorca, la música y las canciones populares españolas", *Alpha. Revista de Artes, Letras y Filosofía*, 39: 93-121. <https://doi.org/10.4067/S0718-22012014000200008>
- De Santiago Ortega, Pedro Pablo (2018). "Flamenco: de la marginación social a la referencia cultural pasando por la apropiación política", *Revista de Investigación sobre Flamenco "La Madrugá"*, 15: 91-115.

- Díaz-Guerra, Iñako (2018). [Entrevista con] "Miguel Poveda, cantaor: 'España no se siente orgullosa del flamenco'". El Mundo [edición digital], 17 de mayo: s.p.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (2017). "El último Miguel Hernández: el regreso a la lírica popular y tradicional", Boletín del Instituto de Estudios Giennenses, 216: 143-178.
- Ferris, José Luis (2002). Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta. Madrid: Temas de Hoy.
- García Lorca, Federico (2008). Obra completa II. Poesía, 2, ed. Miguel García-Posada. Madrid: Akal.
- Gelardo Navarro, José (2009). "Miguel Hernández y el flamenco", Revista de Investigación sobre Flamenco "La Madrugá", 1: s.p.
- González Lucini, Fernando (2018). Miguel Hernández... y su palabra se hizo música. Madrid: Autoeditado.
- González Sánchez, Carmen M.^a (2016). La recepción de Miguel Hernández en la música flamenca: estudio de literatura comparada. Tesis doctoral dirigida por Francisco Javier Escolar Borrego. Universidad de Sevilla.
- Hernández, Miguel (2002). Antología comentada. Tomo II: teatro, prosa y epistolario, ed. Jesucristo Riquelme. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Jameson, Fredric (1996). Teoría de la postmodernidad, trad. Celia Montolío Nicholson y Ramón del Castillo. Madrid: Trotta.
- Jiménez, Juan Ramón (1998). Segunda antología poética (1898-1918), ed. Jorge Urrutia. Madrid: Espasa [Austral].
- Josephs, Allen y Juan Caballero (1992). "Introducción" a Federico García Lorca, Poema del Cante Jondo. Romancero gitano. Madrid: Cátedra, 13-138.
- Kramer, Lawrence (2002). "Música y poesía: introducción", in Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos, comp. y trad. Silvia Alonso. Madrid: Arco Libros, 29-62.
- Lipovetsky, Gilles (2016). De la ligereza. Hacia una civilización de lo ligero, trad. Anotnio-Prometeo Moya. Barcelona: Anagrama.
- Lipovetsky, Gilles (2000). La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo, trad. Joan Vinyoli y Michèle Pendans. Barcelona: Anagrama.
- Lipovetsky, Gilles (2010). La felicidad paradójica. Ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo, trad. Antonio-Prometeo. Barcelona: Anagrama.
- Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy (2015). La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico, trad. Antonio Prometeo-Moya. Barcelona: Anagrama.
- Machado, Antonio (1999). Poesías completas, ed. Manuel Alvar. Madrid: Espasa Calpe [Austral].
- Marshall, P. David y Sean Redmond (eds.). (2015). A Companion to Celebrity. Malden, MA/Oxford/Chichester: John Wiley & Sons.
- Mateos Miera, Eladio (2009). Rafael Alberti y la música. Granada: Junta de Andalucía.
- Meza, Gabriel (2018). "La musicalización de textos poéticos como crítica literaria y el desplazamiento entre alta cultura y cultura de masas. Una lectura sobre el disco *Caja de música* de Pedro Aznar", Logos. Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura, 28(1) 30-40. <https://doi.org/10.15443/RL2803>
- Moreno Ferrández, Óscar A. (2008). "Miguel Hernández y la música", Anthropos. Huellas del Conocimiento, 220: 197-201.

- Muñoz Soro, Javier, y Hugo García Fernández (2010). "Poeta rescatado, poeta del pueblo, poeta de la reconciliación: la memoria política de Antonio Machado durante el franquismo y la transición", *Hispania. Revista Española de Historia*, 70(234) 137-162. <https://doi.org/10.3989/hispania.2010.v70.i234.160>
- Nagore Ferrer, María, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres Clemente (coords.) (2009). *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*. Madrid: Universidad Complutense.
- Noguerol, Francisca (2021). "Bibliografía selecta", in *Entre versos y notas: canción de autor en español*, eds. Francisca Noguerol y Javier San José Lera. Kassel: Reichenberger, 261-274.
- Noguerol, Francisca y Javier San José Lera (eds.) (2021). *Entre versos y notas: canción de autor en español*. Kassel: Reichenberger.
- Ortuño Casanova, Rocío (2021). "Desideologizaciones y apropiaciones de poesías de Miguel Hernández en la canción flamenca", *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies*, 3.1: 83-102. <https://doi.org/10.3828/bchs.2021.6>
- Otaola González, Paloma (2015). "Canción española e identidad nacional en la España franquista: Manolo Escobar", *DEDiCA. Revista de Educação e Humanidades*, 7: 33-52. <https://doi.org/10.30827/dreh.v0i7.6937>
- Party, Daniel (2013). "Raphael is Different: Spanish 'canción melódica' under Late Francoism", in *Music and Francoism*, eds. Gemma Pérez Zalduondo y Germán Gan Quesada. Turnhout: Brepols, 285-302.
- Pezzini, Sara (2015). "Claves gongorinas en un soneto de Lorca", *AnMal Electrónica*, 38: 63-73.
- Rina Simón, César (2018). "¿Flamenco marca España? Trayectoria de un icono durante la dictadura franquista", *Spagna Contemporanea*, 53: 145-164.
- Rincón, Aintzane (2019). "Marisol y Pepa Flores. Los significados políticos de una estrella (1960-1985)", *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 41: 351-371. <https://doi.org/10.5209/chco.66120>
- Robles, Francisco (2009). *Juan Ramón y el flamenco*. Sevilla: Signatura.
- Román, Manuel (2010). *Los grandes de la copla. Una historia de la canción española*. Madrid: Alianza Editorial.
- Romano, Marcela (2021). "Presencias y figuras. Acerca de los 'complementarios' (Serrat y Sabina)", in *Un antiguo don de fluir. La canción, entre la música y la literatura*, dirs. Marcela Romano, María Clara Lucifora y Sabrina Riva. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 195-215.
- Romero Ferrer, Alberto (2016). *Lola Flores. Cultura popular, memoria sentimental e historia del espectáculo*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Sánchez Rodríguez, Virginia (2016). "Flamenco, niñas prodigio y películas musicales durante el franquismo", *Revista de Investigación sobre Flamenco "La Madrugá"*, 13: 151-177.
- Santiáñez-Tiό, Nil (1997). "Temporalidad y discurso histórico. Propuesta de una renovación metodológica de la historia de la literatura española moderna". *Hispanic Review*, 65(3) 267-290. <https://doi.org/10.2307/474948>
- Santolamazza Angulo, María Teresa (2018). *Poema y canción. Un estudio de las implicaciones de interpretación y recepción de poemas musicalizados: el caso de Miguel*

- Hernández de Joan Manuel Serrat. Trabajo de grado dirigido por Óscar Torres Duque. Pontificia Universidad Javeriana (Bogotá).
- Sarria Cuevas, José (2014). "El pensamiento crítico de Antonio Machado en el poema 'La saeta'", *Sur. Revista de Literatura*, 2: s.p.
- Soufas, C. Christopher (2007). *The Subject in Question. Early Contemporary Spanish Literature and Modernism*. Washington DC: The Catholic University of America Press.
- Storey, John (2018). *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*. Londres / Nueva York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315226866>
- Tiegreen, Chris (2014). *Devocional en un año. Camina con Dios: 365 lecturas diarias de la Biblia para renovar tu mente*, trad. Mayra Urizar de Ramírez. Carol Stream, IL: Tyndale House Publishers.
- Téllez, Juan José (2012). "Copla, flamenco y canción de autor", *Música Oral del Sur*, 9: 102-153.
- Torres Blanco, Roberto (2005). "'Canción protesta': definición de un nuevo concepto historiográfico", *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 27: 223-246.
- Ureña, Juan Carlos (2015). "Transmusicalidad poética. Lecturas musicales del poema", *Hispanic Poetry Review*, 10: 80-98.
- Vaquero, Pedro (1997). "Las verdaderas letras de las canciones populares de Federico García Lorca", *Revista de Folklore*, 17(198) 210-214.
- Vázquez Montalbán, Manuel (2000). *Cancionero general del franquismo (1939-1975)*. Barcelona: Crítica.
- Wilson, Carl (2016). *Música de mierda. Un ensayo romántico sobre el buen gusto, el clasicismo y los prejuicios en el pop*, trad. Carles Andreu. Barcelona: Blackie Books.
- Zecchetto, Victorino (2011). "El persistente impulso a resemantizar", *Universitas. Revista de Ciencias Sociales y Humanas*, 14: 127-142. <https://doi.org/10.17163/uni.n14.2011.05>

UNA MUJER SOLA EN EL CANTE CANTA DESDE MUCHAS
MEMORIAS: LOS 9 CANTARES DE SONIA
MIRANDA A JOSÉ ÁNGEL VALENTE

A WOMAN ALONE IN SINGING SINGS FROM MANY MEMORIES: THE 9
CANTARES BY SONIA MIRANDA TO JOSÉ ÁNGEL VALENTE

FRANCISCO JAVIER AYALA GALLARDO
Universitat Autònoma de Barcelona
franciscojavier.ayala@e-campus.uab.cat

Recibido: 21.02.2022

Aceptado: 07.09.2022

RESUMEN: En el artículo titulado “El cante, la voz”, escrito en conmemoración del vigésimo quinto aniversario de la peña El Taranto de Almería, José Ángel Valente esboza una suerte de poética del cante jondo en su relación con la palabra. De ella se desprenden algunos de los elementos fundamentales que ese fondo de lírica primitiva vino a dejar en su obra, resultado de la unión entre lo popular y lo culto. En la primera parte de nuestro estudio analizaremos las claves de esa poética. Seguidamente, se revisarán los diferentes acercamientos que desde la órbita del cante jondo se han hecho a la poesía de Valente y nos detendremos en el que es el trabajo más completo editado hasta el momento: el de la cantaora Sonia Miranda. En su álbum *9 cantares*, título que recoge el de la composición inédita que Valente entregara en 1988 a sus amigos de la peña El Taranto, Miranda rinde homenaje al poeta en conmemoración del vigésimo aniversario de su muerte. En él musicaliza una decena de textos, algunos de ellos en verso, otros en prosa, que nos ofrecen una buena muestra del enorme caudal lírico que confluye en una obra que, pese a haber sido calificada de hermética, o precisamente por ello, encuentra en lo más oscuro de sí el misterio de su encarnación, esa voz hecha canto que nace de la propia esencia de su poesía. A partir del concepto de “expansión” descrito por Dalmonte (2002), y con la música como puerta de entrada a lo poético, se analizarán en esta última parte cinco de las canciones del disco de Miranda, poniendo el énfasis en los aspectos rítmicos del texto que

con mayor fuerza emergen en el proceso de adaptación del poema a la letra cantada.

PALABRAS CLAVE: José Ángel Valente, Sonia Miranda, *9 cantares*, flamenco, musicalización

ABSTRACT: In the article entitled “El cante, la voz”, written in commemoration of the twenty-fifth anniversary of the peña El Taranto, in Almería, José Ángel Valente outlines a kind of poetics of cante jondo in its relationship with the word. Some of the fundamental elements that this primitive lyrical background came to leave in his work, the result of the union between the popular and the cultured, emerge from it. In the first part of our study, we will analyse the keys to this poetics. We will then review the different approaches that have been made to Valente’s poetry in the field of cante jondo, and we will stop at what is the most complete work published to date: that of the cantaora Sonia Miranda. In her album *9 cantares*, the title of the unpublished composition that Valente gave in 1988 to his friends of the peña El Taranto, Miranda pays tribute to the poet in commemoration of the twentieth anniversary of his death. In it he sets to music a dozen texts, some of them in verse, others in prose, which offer us a good sample of the enormous lyrical flow that converges in a work that, despite having been described as hermetic, or precisely because of it, finds in the darkest part of itself the mystery of its incarnation, that voice made song to which the poet already alluded and which is born of the very essence of his poetry. Based on the concept of “expansion” described by Dalmonte (2002), and with music as the gateway to the poetic, this last part analyses five of the songs on Miranda’s album, emphasising the rhythmic aspects of the text that emerge most forcefully in the process of adapting the poem to the song lyrics.

KEYWORDS: José Ángel Valente, Sonia Miranda, *9 cantares*, Flamenco, Musicalisation



Si en los años del tardofranquismo y durante la Transición los artistas e intelectuales españoles –poetas, novelistas, dramaturgos, periodistas y cantautores– pivotaron mayoritariamente en torno a una estructura de pensamiento que dirigía el impulso creador hacia los márgenes discursivos de la insurrección, haciendo del régimen franquista el destinatario de un arte netamente subversivo (Barbour 2019), a medida que nos vamos acercando a las postrimerías del siglo xx se produce en la sociedad española un cambio de paradigma con importantes consecuencias sobre la percepción que estos artistas e intelectuales van a

empezar a tener de sí mismos. En el ámbito de la música, este cambio de paradigma no afecta únicamente a la canción de autor, como a menudo se ha tendido a pensar, sino también a otros géneros no menos allegados a la expresión literaria, como el flamenco, que por esos años ya hacía tiempo que había iniciado un debate profundo y, ciertamente, aún inacabado (Ortiz Nuevo 2020) entre la consagración de unos cánones relacionados siempre con la herencia y con la noción de pureza en el cante y las licencias de lo moderno, en representación aquí de un arte que va acercándose a su madurez a medida que deja atrás lo estrictamente folclórico, sintetizándose en él una simbiosis perfecta y universalizada entre lo culto y lo popular. Y es que, como señala Ortiz Nuevo, el flamenco nace del folclore, pero no es folclore: “personalidad jurídica de arte tienen sus razones estéticas” (1991: 51).

1. LAS RAZONES ESTÉTICAS DEL CANTE JONDO EN VALENTE

Es precisamente a ese concepto de arte al que apela José Ángel Valente cuando en 1988, en conmemoración del vigésimo quinto aniversario de la peña almeriense El Taranto, publica en el diario *ABC* un artículo titulado “El cante, la voz”, en el que esboza algunas de sus ideas en torno a la relación entre la palabra poética y el cante:¹

Toda poesía, por culta que sea, por hermética que nos resulte, busca siempre en lo más oscuro de sí su elemento corpóreo, el misterio de su encarnación, la voz. Se hace o es cantar, canción, canto, cante.

La palabra que se hace o es cantar, canción, nos llama hacia su interioridad, que está formada por el infinito depósito de la memoria y de los tiempos. De ahí que en lo poético se cante propiamente no hacia afuera de la palabra, sino hacia el interior de esta, hacia sus adentros, hacia lo hondo o jondo, hacia lo que –según se dice en el mundo afrocubano– “está dentro del cantao”.

Es fácil comprender, pues, que desde hace tiempo percibamos en la voz del cante jondo uno de los paradigmas primarios de lo poético. Entiéndase que en esa perspectiva nos aproximamos al cante no desde una flamencología (territorio en el que apenas alcanzaríamos el nivel del oscuro aprendiz), sino desde una poética, lo que supone sobre todo el reconocimiento en el cante –con ser este tan propio del lugar o de la tierra donde nace y se produce– de un patrón estético universal. (Valente 2004: 36)

El artículo se confecciona a partir de la conferencia que, con el título “Poesía y canción: el río sumergido”, el poeta pronuncia diez días antes en la Casa de la Juventud y la Cultura de Almería y que estuvo dedicada a la música flamenca y la lírica tradicional.² En dicha conferencia hallamos la génesis de las ideas que Valente presenta de manera condensada, y ciñéndose en este caso exclusivamente

¹ Cito aquí por la edición recogida en *La experiencia abisal* (2004).

² La versión escrita de dicha conferencia se publica en la *Revista Peña El Taranto* (Valente 1991) y la recoge, a modo de apéndice, Escobar (2013: 27-37). Para un estudio pormenorizado de las relaciones entre la lírica popular y el flamenco, *vid.* Gutiérrez Carbajo (1990 y 2007) y Piñero (2010).

al flamenco, en "El cante, la voz", texto donde se exponen las directrices esenciales del género, además del "marco íntegro del antiguo fondo de lírica primitiva" en el que este se desarrolla (Escobar 2013: 18).

Recordemos que desde mediados de la década de los ochenta José Ángel Valente compagina sus estancias en Ginebra y París con su nueva residencia en Almería, ciudad a la que el poeta llega de la mano de Juan Goytisolo y que se transforma en el espacio idílico de su exilio peninsular. Allí establece profunda amistad con diferentes personalidades de la ciudad, entre las que cabe destacar la del entonces diputado y más recientemente ministro de Cultura y Deporte español, José Guirao; la del arquitecto encargado de la rehabilitación de la que es hoy la casa-museo del poeta en Almería, situada en el casco histórico de la ciudad, a los pies de La Alcazaba, Ramón de Torres; la del fotógrafo Manuel Falces, con el que Valente participa en diversos trabajos conjuntos;³ o la que se forja con Lucas López y con José Antonio López Alemán, ambos miembros fundadores de la peña El Taranto, a través de la cual Valente inicia su relación con el mundo del flamenco. De esta última, y más en concreto de su amistad con el flamencólogo José Antonio López Alemán,⁴ surgen dos textos, hasta hoy inéditos, "Nueve cantares" y "Para Carmen en el día en que cumple ocho años", que van a centrar nuestra atención de manera especial en la última parte de este estudio.

Recuperando las reflexiones esbozadas por Valente con respecto al cante flamenco, cabría señalar algunos aspectos importantes que nos van a ayudar a establecer los presupuestos teóricos de los que parte el poeta, así como a contextualizar las diferentes musicalizaciones que aparecen en el trabajo discográfico de Sonia Miranda. En primer lugar, el entronque de los conceptos de *logos embrionario*, *logos sumergido* y *logos recóndito* acuñados por María Zambrano (Moreno Sanz 2012) con la imagen del "río sumergido" a la que recurre Valente, y que nos remite a las ideas de razón apasionada –en el sentido más estricto de la expresión–, sentimiento y emoción, con las que el flamenco, como manifestación artística, se identifica plenamente. En la poética valentina estas claves estéticas se relacionan con lo "entrañal", materialización de la razón corpórea –mediante la escucha atenta y la lectura trascendental–, a partir de la cual se establecen los límites perceptibles de la poesía y el cante; Valente lo expresa en estos términos:

³ Tres son, concretamente, las colaboraciones entre el fotógrafo y el poeta. En las dos primeras se recogen los escenarios que estos dos artistas recorrieron de forma conjunta: *Las insulas extrañas. Lugares andaluces de Juan de la Cruz* (1991), con imágenes y textos que repasan el itinerario que Juan de la Cruz realizó por tierras andaluzas, desde Jaén a Granada; y *Cabo de Gata. La memoria y la luz* (1992), una selección de escritos y fotografías de los recorridos por el Parque Natural de Cabo de Gata-Níjar. La última colaboración parte de una selección de fotografías de lugares compartidos, aunque no necesariamente de forma simultánea, y sobre ellos trabaja posteriormente Valente; fue publicada después de la muerte del poeta y lleva por título *José Ángel Valente. Para siempre: la sobra* (2001).

⁴ Aunque José Ángel Valente siempre tuvo una cierta vinculación con el flamenco a través de la poesía popular y de su gran amistad con José Manuel Caballero Bonald, su encuentro con López Alemán resulta determinante, puesto que es él quien lo introduce en la peña El Taranto, momento a partir del cual el poeta entra en contacto de manera frecuente con el mundo del arte flamenco. Es así como la curiosidad del intelectual por la parte ceremoniosa del cante, como mitificación de la voz del pueblo, se convierte en verdadera afición.

La voz del cantaor engendra y es su propio sentido. No hay copla que no sea cuerpo, voz: razón corpórea –no incorpórea como, en otra perspectiva, quiso Antonio Mairena– de la poesía y del cantar. Se canta hacia adentro del cuerpo y de la voz, hacia la entraña o –sí se quiere utilizar un término de la mística española– hacia lo *entrañal*. Tal sería el movimiento hacia lo hondo o lo *jondo* en el cantar.

Con esa voz [...] el cantaor, en el cante, canta o se canta hacia la interioridad, nos arrastra hacia ella. Canta hacia lo más íntimo o adentrado de sí, con una voz que se precipita y se retrae hacia las más estrechas gargantas del alma. (Valente 2004: 36-37)

En este proceso de conocimiento metafísico del alma, que recupera la tradición órfica y que se inserta en las corrientes de pensamiento no solo del misticismo cristiano, sino también de la mística oriental, resulta de vital importancia el “valor mágico”, “inspirado” y “sobrenatural de la música” (Escobar 2013: 13). El motivo de “lo oscuro”, de claras reminiscencias lorquianas, se desarrolla precisamente en este mismo marco ontológico de pensamiento. “La voz aparece o se manifiesta desde lo oscuro, pero solo para sumergirse de nuevo –y sumergirnos con ella– en lo oscuro”, llenándose de “sonidos negros” que nos llevan irremisiblemente hacia su oscuridad. Valente hace así suyo aquel verso de Paul Celan, “palabra, linde de lo oscuro”, con el que encabeza uno de sus artículos ensayísticos.⁵ Se pone de manifiesto, en este aspecto, el recurso al oxímoron como “límite extremo” para la creación de lo poético, “territorio donde el hombre es el poseído de la palabra”. Porque, en efecto, la oscuridad de la palabra es también su luz: cuando en el cante la oscuridad y la luz se unifican es cuando el cantaor ha entrado en el “territorio primordial de lo poético [...] territorio del duende, o del ángel, o del demonio o del dios” (Valente 2004: 37).⁶

Es en la “indescifrable oscuridad de sus orígenes” en la que se sustenta precisamente el alegato personal del poeta en torno al carácter mestizo del cante flamenco, “fruto del hondo cruce sobre el que se constituye lo gitano-andaluz” (2004: 37).⁷ En la línea de los razonamientos aducidos por Ortiz Nuevo, el cruce de culturas, como elemento definitorio del cante jondo desde sus más remotos inicios, se convierte en el principal argumento que esgrime Valente en contra de la pureza: esta fusión de tan antiguos andamiajes, depósito de lo

⁵ Nos estamos refiriendo al titulado “Palabra, linde de lo oscuro: Paul Celan”, en el que el poeta auriense apela a ese origen común que, desde tiempos inmemoriales, une a la palabra poética y al cante; escribe Valente: “El poema es para Celan botella echada al mar que, algún día, en algún lugar, va a ser recogida por un tú invocable. Como la mano tendida puede encontrar otra mano y engendrar la saturación. Negarse a esa palabra oscura es cerrar los oídos –y los ojos– a la voz que canta, a la palabra poética” (2004: 209-210). Para un estudio más pormenorizado de la presencia de Celan en la obra de Valente, partiendo en este caso de su faceta como traductor, *vid.* Martínez-Falero (2011). Valente también halla un ejemplo notable de la imbricación artística entre palabra y canto en el espectralismo y en sus aportaciones en el campo operístico (*vid.* Aguirre 2020).

⁶ También es clara la deuda del motivo del duende o el ángel para con el poeta granadino, que nos evoca a la conferencia titulada “Arquitectura del cante jondo”. Dice García Lorca: “Todo hombre lucha constantemente con su ángel, con su duende, y la virtud mágica de la poesía y del cante consiste siempre en estar enduendados” (1984: 81, 30n., en Escobar 2013: 16, 16n.).

⁷ Como ya ponderaran en su día Ricardo Molina y Antonio Mairena (1963).

popular y lo culto, es uno de los componentes esenciales de la tradición lírica peninsular. De ahí la dificultad de establecer unos orígenes concretos para el cante flamenco, puesto que su voz, aun siendo tan específica, habla desde una multiplicidad de estratos de la memoria colectiva, y ello explica su hondura. Un ejemplo de esta "porosidad o poder de absorción del cante" (2004: 39) Valente lo encuentra en la saeta flamenca, que se conforma a partir de modelos litúrgicos inveterados (judeocristianos o árabes), o en la toná, que parte de una forma tan originariamente ajena al hálito flamenco, como es la serrana, para otorgarle un nuevo significado estético.

En "El cante, la voz" se pone, finalmente, de relieve la impronta que deja en el individuo la voz cantora –en forma de vestigio verbal o rítmico– como imagen recurrente de lo poético, como "cuerpo o encarnación de la palabra". Entre los lugares privilegiados de la voz y la palabra, Valente destaca: la intensidad, la fuerza del cantaor percibida como vibración o sonido; el juego entre la sombra y la luz, "la luz herida que quiere refugiarse en la sombra. Juego dramático entre el doloroso deseo de ver y el deseo doloroso de no ver lo visible", entendido este como un "camino inmemorial del origen al origen, del centro al centro"; y, por último, la "raíz metafísica" de la copla, que tiene la capacidad de dejar a veces suspendido el pensamiento (2004: 39-40). Valente despliega, en síntesis, una poética de lo jondo que nos proporciona algunas de las claves que ese primitivo fondo de lírica popular vino a dejar en su obra, fruto de un maridaje tan arquetípico como singular entre lo folclórico y lo culto.

2. DE VALENTE AL CANTE

Las primeras musicalizaciones que se escriben sobre los textos del poeta gallego en el ámbito de la música flamenca ya ponen de manifiesto esa tendencia a la hibridación que se halla en la misma génesis del género, y que no es sino un claro reflejo de la mescolanza entre el cauce de lo popular y lo culto a la que hacíamos referencia. Se materializan en el conjunto de piezas compuestas por una de las figuras que con mayor profundidad y acierto se acerca, a mi entender, a la obra valentina, como es Mauricio Sotelo. Del primer proyecto en conjunto entre Valente y el músico madrileño, una obra titulada inicialmente "Mnemosine o el Teatro de la memoria" y centrada en la figura de Giordano Bruno, surgen poemas como: "Fábula", que tiene su origen en el Lamento del Asclepios que Bruno recoge en la *Expulsión de la Bestia Triunfante*; "Tanquam centrum circuli", en el que se describe el descenso de Bruno a los infiernos; o el último poema que, en febrero de 2000, poco antes de su muerte, Valente incluye en el libreto, el titulado "Campo dei Fiori, 1600". Este proyecto de Sotelo es, con todo, uno de los que hoy aún siguen inacabados.

Sí ven la luz, en cambio, otras composiciones escritas por él sobre los textos de Valente que guardan una profunda relación con el mundo del flamenco: la estrenada el 23 de setiembre de 1994 en el Auditorio de la Caja de Ahorros del Mediterráneo de Alicante con el título "Memoriae. Escritura interna sobre un espacio poético de José Ángel Valente", una pieza de doce minutos para violoncelo (Rohan de Saram) y contrabajo (Stefano Scodanibbio); la que presentan el can-

taor Enrique Morente, el Arditti Quartet y el contrabajista Stefano Scodanibbio el 12 de marzo de 1996 en el Teatro Central de Sevilla, en el marco del Festival de las Artes Sibila, y que lleva por título “Expulsión de la bestia triunfante”; una pieza de once minutos, escrita sobre el poema “Nadie” –de *Fragmentos de un libro futuro* (1991-2000)– e interpretada por la cantaora Esperanza Fernández y por el Trio Accanto, integrado por el saxofonista Marcus Weiss, el percusionista Christian Dierstein y la pianista Yukiko Sugawara, y que en este caso fue presentada el 11 de julio de 1997 en la Iglesia de San Juan de los Caballeros, de Segovia (en el mismo recital se interpreta también la musicalización del poema “Epitafio”, publicado en *La memoria y los signos*, una composición de ocho minutos para cantaora –o contralto– y percusión); la que se estrena el primero de octubre de ese mismo año con el título “In pace”, compuesta sobre el texto elegíaco homónimo, dedicado a su hijo, y que Valente publica en *Fragmentos de un libro futuro* (la percusión de Dierstein acompaña en esta ocasión a la cantaora Carmen Linares); la titulada “Posesión del ángel” (1997-2001), igualmente escrita sobre uno de los poemas de *Fragmentos de un libro futuro*, y que cuenta con la participación del cantaor Arcángel y De Amore Ensemble; y, finalmente, la que se presenta el 18 de octubre de 2001 en el Teatro Monumental de Madrid bajo el título “Si después de morir... In memoriam José Ángel Valente”, una pieza de dieciocho minutos para orquesta (interpretada por la Orquesta Sinfónica de la RTVE, bajo la dirección de Antoni Ros-Marbà) y cantaor (Arcángel), compuesta a partir del poema “Elegía: fragmento”, de *Fragmentos de un libro futuro*.

La cantaora Carmen Linares, que conoce a Valente a raíz de su relación con la peña El Taranto, vuelve a interpretar en 2002, en esta ocasión por seguiriyas, una musicalización del poema “In Pace”. La graba en su álbum *Un ramito de locura*, junto al trío de Gerardo Núñez. También el cantaor Manuel Lorente se acerca a la poesía del poeta gallego, musicalizando, en este caso por tangos, el poema “Por debajo del agua”, que presenta en su disco *Decante flamenco* (2003), acompañado por Paco Cortés a la guitarra y José Antonio Galicia a la percusión. Asimismo, la ciudad de Almería le rinde varios homenajes al poeta, como el que tiene lugar con motivo del decimoquinto aniversario de su muerte, en julio de 2015, en el que participan la cantaora Sonia Miranda, el guitarrista David Rodríguez y el actor Jesús Herrera, que recita algunos poemas de Valente. Miranda musicaliza, con la colaboración de José Antonio López Alemán, una selección de poemas entre los que se encuentran: “Nana de la mora”; “In pace” (con la música de Linares y Gerardo Núñez); una composición inédita (vidalita y farruca) titulada “A Carmen...” y dedicada a la hija de López Alemán; “La poesía”, en homenaje a Rosalía de Castro (cartagenera); y una selección de versos del autor mezclados con algunas estrofas populares. Un segundo homenaje es el organizado por el Departamento de Filología Española de la Universidad de Almería, a finales de 2016, en un ciclo titulado “Valente, naciente sombra”, en el que participa de nuevo la cantaora Sonia Miranda, acompañada en esta ocasión por el guitarrista Antonio Luis López, con una selección de piezas entre las que se incluyen las cuatro canciones presentadas en 2015, además de dos composiciones nuevas, “El cabo”, por alegrías (a partir del texto “Cabo de Gata”, publicado en *Fragmentos de un libro futuro*), y “9 cantares”, por bamberas-soleá (sobre el poema

inédito cedido por Valente a la peña El Taranto en los ochenta). Por último, el 16 de julio de 2020, en conmemoración del vigésimo aniversario de la muerte del poeta, la cantaora presenta el recital titulado *9 cantares*, en el que, además de las seis composiciones mencionadas, interpreta: por tangos, "Rueda de los Santos", poema publicado en *Breve son*; por peteneras, "El eterno"; y, por bule-rías, una pieza titulada "Por debajo del agua-Ausencia", escrita a partir de estos dos textos del poeta. En el recital, Miranda estuvo acompañada por Juan David Lázaro, David Rodríguez y Antonio Luis López –que además se encargó de la dirección musical– a la guitarra, Octavio Santos al piano y al chelo, Johnny Cortés a la percusión, Trini Rodríguez y José Luis García a los coros, e Isabel Guirado al baile. Previo a este recital, se publica el 29 de junio de 2020 el libro CD que, bajo ese mismo epígrafe –*9 cantares*– presenta la cantaora sevillana en una grabación no venal de la que apenas se han editado trescientas copias. A algunas de las composiciones del álbum, el único hasta el momento que desde la órbita del flamenco se ha consagrado por entero a la obra de Valente, y al engarce entre la música y el texto dedicaremos las próximas páginas.

La selección de las piezas comentadas se ha llevado a cabo a partir de criterios estrictamente estilísticos. De las nueve canciones del disco, hemos seleccionado las cinco que, a nuestro juicio, mejor se adaptan a la pauta tradicional del cante jondo. En primer lugar, se ha optado por analizar las musicalizaciones de los dos poemas inéditos ("Nueve cantares" y "Para Carmen en el día en que cumple ocho años"), tanto por su especial interés, al ser textos de difícil accesibilidad para el lector, como por su vinculación con El Taranto y, en este sentido, por estar intrínsecamente relacionados, de uno u otro modo, con el mundo del flamenco. En segundo lugar, de entre el corpus de cuatro poemas extraídos del libro *Breve son* se han escogido "La poesía", por ser un texto paradigmático del quehacer compositivo más próximo a lo popular de Valente; y "Por debajo del agua",⁸ por el ejercicio de sincretismo que supone su fusión con "Ausencia", una de las tres prosas seleccionadas por Miranda de entre los *Fragmentos de un libro futuro*. Las otras dos son "Cabo de gata" y el texto titulado "In pace", basado, como ya hemos señalado, en la pieza registrada por Carmen Linares en 2002 y que, por esa razón, quedará al margen de nuestro comentario. Por último, queda también fuera del análisis la pieza que cierra el disco, "El eterno", un dúo de piano y voz, con influencias jazzísticas, basado en el poema "Canción del eterno inretorno", el único de cuantos interpreta Miranda perteneciente al libro *Cántigas de alén* (1980-1995).

3. APROXIMACIÓN A LOS 9 CANTARES DE SONIA MIRANDA

En este su tercer trabajo discográfico, Sonia Miranda recupera las musicalizaciones de los textos interpretados por ella en los diferentes homenajes dedicados

⁸ Los otros dos son "Rueda de los Santos" y "Nana de la mora". Recordemos que "Nana de la mora" es –aunque en otro ámbito, en este caso el de la canción de autor– el primer poema musicalizado de Valente, ya que es uno de los que Paco Ibáñez canta en su álbum *Paco Ibáñez. La poésie espagnole de nos jours et de toujours*, 3, registrado en 1969.

al poeta auriense. Son composiciones de un hondo calado místico y que vienen a reflejar lo oscuro o hermético de su palabra poética, en esa búsqueda de lo inefable –o de lo indecible– como forma de conocimiento (*vid.* Valente 1982: 74; 1991: 203 y 2002: 22). Desde una visión que conjuga la modernidad con la tradición, la cantaora acude a distintos palos del flamenco, desde las alegrías o la petenera a la soleá, pasando por la vidalita, la farruca, la cartagenera, las bulerías, la seguriya, la nana o los tangos, para darle forma a los nueve poemas musicalizados que forman el disco, que se abre con “La poesía”, un texto que, como ya hemos señalado, Valente escribió en homenaje a Rosalía de Castro.

Con este poema se inicia el libro *Breve son* (1953-1968), escrito en un lapso de composición de quince años y en el que se recogen los textos que mejor responden al interés de Valente por la lírica de corte tradicional. La primera, de las tres partes en las que se divide este poemario, es la que mejor se adapta a los moldes de la canción popular. El texto que aquí nos ocupa no es solo un homenaje a la poetisa gallega, sino también a la poesía como género:

Se fue en el viento,
volvió en el aire.
Le abrí en mi casa
la puerta grande.
Se fue en el viento.
Quedé anhelante.
Se fue en el viento,
volvió en el aire.
Me llevó a donde
no había nadie.
Se fue en el viento,
quedó en mi sangre.
Volvió en el aire.
(Valente 2019: 237)

La palabra poética se hace presente y se oculta, en un constante vaivén de ese viento que tiende a alejarla del yo lírico y de ese aire en la que esta vuela. El acto de escribir se convierte así en una experiencia solitaria (“Me llevó a donde/ no había nadie”) e imborrable (“quedó en mi sangre”), y su génesis se rubrica en el espacio donde confluyen la experiencia mística y la poética. En este punto, “el poeta deslinda el motivo popular de su fondo primitivo y lo cruza con la influencia de la poesía de San Juan” (López Castro 1990: 83), con esa canción en la que el alma canta y es guiada hacia el punto cero “donde naide parecía” (*Cántico espiritual*, “Canciones”, Estr. 4). Si en San Juan es la oscura noche la que se convierte en guía de los pasos del sujeto lírico, en Valente es el aire el que propicia el encuentro del poeta con ese intangible que es la poesía. En trece versos, se sintetiza el movimiento. Trece versos que van de la acogida (“le abrí en mi casa/ la puerta grande”) y el anhelo (“se fue en el viento. Quedé anhelante”) a la plena fusión, acentuada aquí por el recurso contrastivo: “se fue en el viento,/ quedó en

mi sangre”.⁹ Trece pentasílabos marcados por la distribución de la forma pareada, que tan solo se rompe en la reiteración final (“volvió en el aire”), cíclica, y que confirma en este sentido el retorno, la presencia, convirtiéndose, por tanto, en una puerta a la esperanza: la confirmación de que en ese juego de idas y venidas vence definitivamente el encuentro. Fundamental es, para que ello se cumpla, el cierre poemático, puesto que se impone en el texto la repetición –en cuatro de las seis estrofas– del verso que marca el distanciamiento entre el sujeto lírico y la poesía: “se fue en el viento”. La rima arromanzada constituye, en este aspecto, un puntal insoslayable: además de otorgarle una especial preponderancia a ese medio etéreo que es en el poema el aire, como espacio de unión, en contraposición al viento, dota de significación a las palabras “grande”, “anhelante”, “nadie” y “sangre”, que son las que rubrican el poder transformador que en el yo lírico ejerce el acto poético.

En la musicalización de Miranda, apenas si se producen cambios a nivel textual, más que alguna repetición en los dos pareados iniciales, que en la pieza se organizan a modo de exposición *ad libitum*, después de la introducción de Antonio Luis López a la guitarra; además de eso, encontramos el recurso habitual al ayeo, o la introducción al inicio de la tercera estrofa de la conjunción copulativa –otro recurso típico del cante flamenco–: “Se fue en el viento,/ volvió en el aire, ay...// Se fue en el viento,/ le abrí mi casa, ay...// Y le abrí la puerta grande,/ se fue en el viento”. Por lo demás, la reiteración que se produce en el sí del segundo pareado (“le abrí en mi casa/ la puerta grande”), ha propiciado la desaparición de la preposición “en” del tercer verso. Esta primera parte expositiva se cierra con la aparición de las palmas a compás, que se mantienen a lo largo de toda la segunda parte de la pieza. El ritmo del verso se torna más ágil en estos últimos cuatro pareados, y más evidente el ritmo trocaico (con los acentos en segunda y cuarta sílabas) que caracteriza a este poema. No deja de ser significativo que el único verso que rompe la pauta rítmica sea el noveno (“me llevó a donde”), con ese acento antirrítmico en la tercera sílaba, y que este sea además el único que se abre al encabalgamiento. Recordemos que en él se encierra la referencia sanjuaniana y que, significativamente, marca ese punto cero de la creación en el que el yo lírico se identifica plenamente con el yo solitario. Se pone de manifiesto de forma especial, en este segundo segmento de la canción, el carácter vital y la emotividad que suele caracterizar a esta modalidad del fandango levantino que es la cartagenera. La composición de Miranda se cierra, a modo de coda, con el cántico de los versos “se fue en el viento/ como el aire”, donde se introduce una nueva variante en el último verso, motivada en este caso por el encaje melódico al ritmo de la pieza.

La segunda canción del álbum es la titulada “El cabo”, que, como ya se ha señalado anteriormente, parte del texto “Cabo de Gata”, publicado en *Fragmentos de un libro futuro* (1991-2000). Recordemos, además, que a este paraje idílico está dedicado el primer trabajo que conjuntamente publican Valente y Falces. El Cabo de Gata, presentado como un “lugar de comunión con la naturaleza”,

⁹ La cursiva es nuestra.

casi como un paraíso terrenal con “connotaciones míticas unidas al momento de la creación” (Torres Begines 2013: 370), es una constante en la obra de Valente. Escribe el poeta: “todavía encontramos en esta tierra un espacio real donde la naturaleza parece reconocerse a sí misma y donde el hombre puede, a su vez, reconocerse en ella. Reserva inapreciable de belleza, paraje que invita a la quietud del ánimo, a la contemplación o al despacioso movimiento sumergido en el que toda creación tiene su origen” (Falces y Valente 1992: 3). El fragmento del que ha partido Sonia Miranda es uno de los textos en prosa del libro:

El cabo entra en las aguas como el perfil de un muerto o de un durmiente con la cabellera anegada en el mar. El color no es color; es tan solo la luz. Y la luz sucedía a la luz en láminas de tenue transparencia. El cabo baja hacia las aguas, dibujado perfil por la mano de un dios que aquí encontrara acabamiento, la perfección del sacrificio, delgadez de la línea que engendra un horizonte o el deseo sin fin de lo lejano. El dios y el mar. Y más allá, los dioses y los mares. Siempre. Como las aguas besan las arenas y tan solo se alejan para volver, regreso a tu cintura, a tus labios mojados por el tiempo, a la luz de tu piel que el viento bajo de la tarde enciende. Territorio, tu cuerpo. El descenso afilado de la piedra hacia el mar, del cabo hacia las aguas. Y el vacío de todo lo creado, envolvente, materno, como inmensa morada. (Valente 2019: 546)

Baste el análisis rítmico de las últimas líneas del texto para percatarse de la clara preponderancia de la silva libre impar en esta prosa de Valente: “... regreso a tu cintura,/ a tus labios mojados por el tiempo,/ a la luz de tu piel/ que el viento bajo de la tarde enciende./ Territorio, tu cuerpo./ El descenso afilado/ de la piedra hacia el mar,/ del cabo hacia las aguas./ Y el vacío de todo lo creado,/ envolvente, materno,/ como inmensa morada” (7 + 11 + 7 + 11 + 7 + 7 + 7 + 7 + 11 + 7 + 7). Las cláusulas heptasilábicas y endecasilábicas tan solo presentan, a lo largo de todo el fragmento, un incidental contrapunto en el eneasílabo y en el pentasílabo. En el proceso de adecuación del texto a la letra cantada, Miranda somete el original valentino a numerosos cambios de orden y a algunas supresiones significativas, abriendo la línea versal a una mayor heterometría, en lo que ha sido un laborioso proceso de adaptación;¹⁰ he aquí la letra que presenta la cantaora:

[Introducción de guitarra]
Como las aguas besan las arenas
y tan solo se alejan para volver,
regreso a tu cintura
y a tus labios mojados por el tiempo,
y a tus labios mojados por el tiempo.
[Interludio]
A la luz de tu piel
que el viento bajo de la tarde enciende, ¡ay! enciende,
y territorio, tu cuerpo.
El descenso afilado de las piedras hacia el mar,

¹⁰ Según me explica la propia autora en conversación privada del 3 de febrero de 2022.

del cabo hacia el agua,
y el vacío de todo lo creado, envolvente, materno
como una inmensa morada.

[bis]

Y el color no es color
y es tan solo la luz.
y la luz sucedía a la luz.

[Interludio]

Si en láminas de tenue transparencia
el dios y la mar, más allá de los dioses,
y los mares, como las aguas,
besan tus finas arenas, lereleré lerele lele lelelé.

Como las aguas besan las arenas
y tan solo se alejan para volver,
regreso a tu cintura
y a tus labios mojados por el tiempo,
y a tus labios mojados por el tiempo.

El texto se ajusta magistralmente al dinamismo, la gracia y la desenvoltura del ciclo de doce pulsos del palo flamenco por alegrías, acomodándose el anisobilabismo de la línea al compás de la guitarra y de las palmas, que acompañan en todo momento a la voz. Miranda construye una composición cíclica enmarcada por el quinteto de apertura y cierre (“Como las aguas besan las arenas...”), que viene a ser una variante del quinteto contracto –según la definición que de él hace Navarro Tomás (en Domínguez Caparrós 2016: 296)– en la que se repite el último verso. Obsérvese el poco peso que tiene a lo largo de todo el texto la rima y, a pesar de ello, la gran musicalidad de la letra. En la última estrofa, la presencia de las voces dobladas acentúa además la intensidad del cierre poemático, de ese regreso del sujeto lírico al entorno bucólico del cabo, mudado aquí en cuerpo personificado. La identificación con el movimiento de las aguas, con el beso de los mares a las arenas, transforma, asimismo, al yo poético en entidad incorpórea, subrayándose la fusión entre lo natural y lo humano, ese encuentro del hombre consigo mismo y con el sentido de la creación. Dos elementos destacan por encima de los demás en la pieza cantada: las aguas y la luz, luz que extiende su reinado sobre todo el territorio, metamorfosis del color en constante cambio por la luz, que marca el paso incesante del tiempo. Los tres versos que, repetidos a modo de bis, cierran el bloque central, después del *crescendo* que suponen las dos líneas precedentes (“y el vacío de todo lo creado, envolvente, materno/ como una inmensa morada”), cumbre climática de la pieza, sintetizan con singular eficacia el poder transformador de esa luz que lo invade todo, manifestación última de lo divino.

Bajo el título de *9 cantares* presenta Sonia Miranda una selección de los *Nueve cantares* inéditos que Valente escribe para sus amigos de El Taranto, y que son donados por el poeta a la peña el 15 de abril de 1988, “en la duración de la amistad, en la duración de la palabra, en la duración del cante”, según se consig-

na en epígrafe aparte.¹¹ Se trata de un solo poema –escrito para ser cantado– y dividido en nueve partes numeradas, todas ellas cuartetas, excepto la primera, una quintilla, en combinación de versos heptasílabos y pentasílabos; he aquí el texto íntegro, transcrito a partir del manuscrito original:¹²

1
Baja un suspiro,
por el borde del aire
baja un suspiro;
donde no esté tu cuerpo
se muere el mío.

2
Hay en el cante una llama
que está dentro del cantao;¹³
si no se enciende la llama
el cante no ha despertao.

3
Te busco por las esquinas
–casa grande, casa grande–
te busco por las esquinas
por las esquinas del aire.

4
Bajaba la niña al río,
la vio el pez y la besaba;
la niña se complacía
entre el agua y las escamas.¹⁴

5
Cuando bajas mi calle
por la mañana
todo el aire se enciende,
paloma blanca.

6
Vienes de arriba,
vienes de abajo;

¹¹ Así reza en el libreto del disco.

¹² Una copia de este manuscrito me ha sido cedida por gentileza de la peña El Taranto y gracias a la mediación de José Antonio López Alemán, al que agradezco enormemente su generosidad.

¹³ Se respeta aquí la forma "cantao", sin *r* final y sin acento en la *o*, tal y como aparece en el manuscrito. Creemos que Valente se permite esa licencia para respetar el cómputo silábico y por analogía con la forma "despertao", a pesar de que, por el sentido, parece claro que se está refiriendo al *cantaor* y no al *cantado*. A esta forma acude también el poeta en el fragmento transcrito más arriba de "El cante, la voz". Miranda, a la hora de adaptar el poema a la letra, opta por "cantaor".

¹⁴ Siguiendo las normas actuales de acentuación ortográfica, se ha suprimido la tilde de la forma de indefinido "vio".

no sé de dónde vienes,
por qué te canto.

7
Hay en el río una niña
y en el bosque un lobo grande;
la niña se arremolina,
el lobo llora de espanto.

8
Al cante con el ritmo
me ato y desato;
el cante lo dan los dioses,
el ritmo, Chano Lobato.

y 9
La guitarra es de tierra,
es de fuego, es de sangre;
subí sola a La Chanca,
Tomatito, a buscarte.¹⁵

Predomina entre las cuartetetas el octosílabo polirrítmico y la rima arromanzada, aunque, como en la primera estrofa, siguen teniendo una importante presencia en las siguientes los versos de cinco y siete sílabas.¹⁶ Las cuartetetas suprimidas por Miranda son la cuarta y la séptima, protagonizadas ambas por una niña que baja al río, y la quinta y la novena, la una con la “paloma blanca” como símbolo central y la otra dedicada al guitarrista Tomatito.¹⁷ Excepto esta última, las otras tres son las que, aparentemente, menos relación mantienen con la temática del cante. Asimismo, las estrofas seleccionadas por la cantaora siguen un orden distinto al que ocupan en el poema, iniciándose y cerrándose la pieza con el sexto cantar, seguido del tercero, segundo, octavo –con esa referencia explícita al cantador del barrio de Santa María, Juan Miguel Ramírez Sarabia, más popularmente conocido como Chano Lobato– y primero. Prácticamente no se han introducido cambios a nivel textual, al margen de algunas repeticiones o del uso de la conjunción copulativa al inicio de determinados versos. Tanto las supresiones como las alteraciones en el orden de las estrofas contribuyen a consolidar la unidad temática en torno al cante como asunto central del poema; he aquí la letra de los “9 cantares” de Miranda, respetando en este caso la distribución versal del texto original:

¹⁵ Mantengo la conjunción “y” antes del número 9, tal y como aparece en el original.

¹⁶ En lo sucesivo, recurrimos al término cuarteteta tanto para la combinación estrófica de versos octosílabos como menores, con rima consonante o asonante, tal y como se ha venido empleando modernamente (Domínguez Caparrós 2016: 95-96).

¹⁷ Según nos asegura José Antonio López Alemán en conversación privada del 19 de enero de 2022, Valente le dedicó un poema entero a este excepcional guitarrista y se lo entregó después de una actuación suya en El Taranto. Al parecer, la composición se extravió antes de que el propio López Alemán pudiera hacer una copia.

Vienes de arriba,
vienes de abajo;
no sé de dónde vienes,
por qué te canto.
Vienes de arriba,
vienes de abajo;
no sé de dónde vienes,
por qué te canto.
Te busco por las esquinas
–casa grande, casa grande–,
te busco por las esquinas,
por las esquinas del aire.
Hay en el cante una llama
que está dentro del cantaor,
que está dentro del cantaor;
si no se enciende la llama
y el cante no ha despertao,
y el cante no ha despertao.

[Interludio]

Al cante con el ritmo
lo ato y desato;¹⁸
y el cante lo dan los dioses,
y el ritmo, Chano Lobato.
Y al cante con el ritmo
¡ay! lo ato y desato;
y el cante lo dan los dioses,
y el ritmo, Chano Lobato.

*Baja un suspiro,
donde no esté tu cuerpo
se muere el mío,
por el borde del aire
y baja un suspiro.
Baja un suspiro,
donde no esté tu cuerpo
se muere el mío,
por el borde del aire
y baja un suspiro.
Baja un suspiro,
donde no esté tu cuerpo*

*se muere el mío,
por el borde del aire
y baja un suspiro.
Baja un suspiro,
donde no esté tu cuerpo
se muere el mío,*

Tú vienes,
tú vienes de arriba,

tú vienes de abajo;

yo no sé de dónde vienes,
ni por qué yo a ti te canto,

¹⁸ Aunque menor, el trueque del pronombre personal de primera persona “me” por el de tercera “lo” es de los cambios más significativos de cuantos introduce Miranda en el texto. Este está sin duda motivado por esa presencia activa que tiene en el cante la cantaora, en contraste con la visión externa del poeta.

*por el borde del aire
y baja un suspiro. // Baja un suspiro,
donde no esté tu cuerpo
se muere el mío,
por el borde del aire
y baja un suspiro.*¹⁹

yo no sé de dónde vienes,
ni por qué yo a ti te canto.

El texto se ha adaptado al palo de las bamberas-soleá, cuya composición literaria está generalmente basada en la cuarteta octosilábica rimada en asonante en los versos pares, con repetición de alguna de sus líneas (Gértrudix 2009: 78). Esta conciliación de la melodía y el verso se puede apreciar perfectamente en la musicalización de la segunda estrofa del poema y en la reiteración de los versos pares ("que está dentro del cantaor [...] y el cante no ha despertao [...]"), justo antes del interludio. La primera estrofa de la pieza se repite al final con la introducción de algunas variantes, en un pasaje de singular belleza, en el que, después de la aparición del primer cantar del poema, este se mantiene en una línea melódica superpuesta a la de la voz solista, que en todo momento sigue ocupando el plano principal. El primero de los nueve cantares, en el que se ha introducido un cambio en el orden de los versos que contribuye sin duda enormemente a su musicalidad, se convierte así al final en una especie de *ostinato* que acompaña el clamor de la voz principal hasta conducir la pieza a los últimos compases.

La quinta canción del álbum es "A Carmen...", una de las dos nanas seleccionadas por Miranda, junto a la "Nana de la mora": aunque aquí la cantaora la interpreta a partir de la fusión de dos palos, la vidalita, un "cante campero que tiene su escenario natural en la Pampa argentina" (2009: 170), y la farruca, nacida del baile flamenco y popularizada en las primerías del siglo xx por el maestro Manuel Torre (2009: 179); ambos tienen como único instrumento acompañante a la guitarra. Valente le entrega este poema inédito a Carmen, la hija de su amigo José Antonio López Alemán, con motivo de su octavo aniversario, el 9 de marzo de 1996, después de que algunos días antes cruzara casualmente cuatro palabras por teléfono con ella.²⁰ La composición consta de seis cuartetas, en combinación de versos heptasílabos polirrítmicos y pentasílabos, la mayor parte dactílicos, con los acentos en primera y cuarta sílaba, a excepción hecha del penúltimo verso, un eneasílabo; la rima se mantiene en consonante en los versos pares:

Cuando Carmen se ríe
canta la luna,
las flores se desnudan
una por una.
Sí a Pilar no obedece
ni a José Antonio,

¹⁹ Se ha optado, en esta ocasión, por escribir en cursiva la parte coral (voces dobladas) para distinguirla de la voz principal.

²⁰ Según me explica el propio López Alemán en conversación privada del 19 de enero de 2022. La copia manuscrita que manejo del poema me ha sido cedida por él y por su hija Carmen.

en un caballo negro
 viene el demonio.
 Y al encontrarse a Carmen
 con su alegría,
 el caballo que es negro
 blanco se hacía.
 Al asomarse al aire
 de su ventana,
 Carmen despierta al día
 por la mañana.
 Se levanta el poeta
 muy admirado
 y entiende que es tu fiesta
 lo que ha llegado.
 Los poetas existen
 solo para eso:²¹
 para felicitar a Carmen
 y darle un beso.

Elementos como la luna o el caballo negro, al inicio del poema, remiten indefectiblemente al universo poético lorquiano. La rima en *ú-a* juega un papel preponderante en la primera estrofa, así como la consonancia en *-ía* en la conexión entre la tercera y la cuarta, mediante esos dos elementos que en el poema aparecen cargados de positividad, como son "alegría" y "día", ambos asociados a la protagonista de los versos. La quinta estrofa introduce un contrapunto a la figura principal de la niña con la referencia al poeta, referencia que se resuelve en la sexta y última cuarteta, recurriendo en este caso a la forma de plural ("los poetas"), mediante la cual se aúna la presencia de ambos sujetos, explicitada en esa felicitación que, en último término, es el beso.

Son poco significativas las modificaciones que Miranda introduce con respecto al texto original; la adición de la conjunción copulativa al inicio de algunos versos del poema va acompañada de diversas reiteraciones: "y canta la luna,/ y las flores se desnudan [...]// y si a Pilar no obedece [...]// y en un caballo negro [...]// y el caballo que es negro,/ y el caballo que es negro,/ blanco, blanco se hacía [...]// (repetiendo en esta estrofa tanto el tercer verso como el adjetivo con el que se abre el cuarto); "y al asomarse al aire/ por su ventana,/ Carmen despierta,/ Carmencilla despierta al día/ por la mañana./ Y Carmen,/ y Carmencita despierta ya" (con esa sustitución de la preposición "de" por "por" al inicio del segundo verso de la estrofa y la adición del diminutivo "Carmencilla" en la repetición del inicio del tercer verso, además de la reiteración del nombre y del diminutivo al final de este mismo grupo estrófico, en este caso a partir del sufijo *-ita* en lugar de *-illa* y rematando la línea con el adverbio "ya"); "y entiende que es tu fiesta/ la que ha llegado.// Los poetas existen/ solo por eso" (sustituyendo aquí el pronombre "lo" por "la" en el último verso de la quinta estrofa y la preposición "para" por

²¹ Siguiendo las normas actuales de acentuación ortográfica, se ha suprimido el acento del adverbio "solo".

“por” en el segundo verso de la sexta). El juego musical de la guitarra, tanto en la introducción como en el interludio, situado justo en el centro de la pieza, entre la tercera y la cuarta estrofa, complementan un acompañamiento sutil y de gran belleza, muy característico de la vidalita flamenca.

La sexta canción del álbum une dos poemas de rasgos formales aparentemente dispares, como son “Por debajo del agua” y “Ausencia”. El primero es una composición que, como la nana que acabamos de ver, está escrita en combinación de versos heptasílabos y pentasílabos. Son cuatro estrofas, tres cuartetos (con rima asonante en los versos pares) y un tercerillo (donde rima el primer verso con el tercero), marcadas por la anáfora, a la manera de la canción popular, y que entroncan claramente con el cultivo de la lírica tradicional que Valente pone en práctica en *Breve son*:

Por debajo del agua
te busco el pelo,
por debajo del agua,
pero no llego.
Por debajo del agua
de tu cintura:
tú me llamas arriba
para que suba.
Para que suba al aire
de tu mirada;
mi corazón se enciende,
luego se apaga.
Te busco el pelo
por debajo del agua,
pero no llego.
(Valente 2019: 248)

“Ausencia” es igualmente un texto de corta extensión, pero escrito en prosa. Forma parte del poemario *Fragments de un libro futuro*: “Este sueño, que acabo de soñar y en cuyo tenue borde te hiciste no visible, limita con la nada” (2019: 543). Obsérvese la prevalencia del ritmo heptasilábico también en este caso; con la única excepción del primer segmento, un tetrasílabo, el resto de la composición se rige por esa misma pauta: “este sueño,/ que acabo de soñar/ y en cuyo tenue borde/ te hiciste no visible,/ limita con la nada”. Si nos centramos en el análisis temático, cabría buscar las correlaciones entre uno y otro texto a partir de la concepción del amor en la poética valentina. Para Valente el amor se traduce en un infinito deseo de unidad, de identificación con el otro para llegar a ser uno mismo, en un camino de perfección que une al sujeto con su origen y que es, a su vez, “engendrador de porvenir, de un horizonte inmensamente abierto e indeterminado” (Lacalle 2012: 85). La experiencia amorosa se materializa en la superficie, pero el yo lírico se mantiene “por debajo del agua”, umbral primordial desde el cual es convocado por un “tú” inaccesible que quiere que ascienda a esa transparencia creadora. La búsqueda del amor queda definida por la imposibilidad (“pero no llego”), imponiéndose una idea de soledad que se identifica aquí

con la ausencia. En otro de los poemas de *Breve son*, el titulado "Pero tú nunca", Valente escribe: "Soledad, sí,/ pero tú nunca./ Ausencia,/ pero tú nunca:/ inmóvil luz sin término/ bajo la luna fría/ de la falta de amor" (2019: 251). La soledad es, en este sentido, un estado esencial para alcanzar al otro. En el fragmento de "Ausencia", el sueño en cuyo tenue borde el otro se hace "no visible" y que "limita con la nada" es como ese umbral que en la composición de *Breve son* simboliza el agua, identificada aquí igualmente con el límite de lo infranqueable.

En la composición de Miranda ambos textos se funden por bulerías. La pieza se distribuye en dos grandes bloques: después de la introducción inicial se cantan las cuatro estrofas que forman "Por debajo del agua", organizadas en dos secciones simétricas separadas por un breve interludio instrumental; el segundo bloque, después de la improvisación de guitarra, empieza con la reexposición de la tercera y la cuarta estrofa del poema, en una especie de *crescendo* que se suspende en el último verso y que da paso al fragmento de "Ausencia", con cuya repetición –por cuatro veces y con las voces dobladas a modo de coro– finaliza la pieza. Se trata de una composición de ritmo ágil y con una fuerte presencia de las palmas a compás. Al margen de algunas reiteraciones a nivel textual, son prácticamente inexistentes y, desde luego, muy poco significativos los cambios introducidos en la letra;²² he aquí el texto de la versión cantada:

[Introducción]
 Por debajo del agua
 te busco el pelo,
 por debajo del agua,
 pero no llego.
 Por debajo del agua
 de tu cintura:
 tú me llamas arriba
 para que suba.
 [Interludio]
 Para que suba al aire
 tu mirada;
 mi corazón se enciende,
 luego se apaga,
 luego se apaga,
 luego se apaga.
 Por debajo del agua
 te busco el pelo
 pero no llego,
 pero no llego

²² Miranda suprime la preposición "de" al inicio del segundo verso de la tercera estrofa de "Por debajo del agua", aunque la mantiene en la reexposición. También suprime la conjunción copulativa en lo que sería el segundo verso de "Ausencia" ("y en cuyo tenue borde te hiciste no visible"), desplazándola hacia el inicio del fragmento ("Y este sueño que acabo de soñar"): lo más interesante de esta elisión es que viene motivada por la supresión de la coma después de la palabra "sueño", que deshace el sentido explicativo que en el texto original tiene el segmento "que acabo de soñar" y que en la letra se circunscribe a la proposición a partir de la cual se forma el segundo verso ("en cuyo tenue borde te hiciste no visible").

y yo no puedo, ay.
[Interludio]
Para que suba al aire
de tu mirada;
mi corazón se enciende,
luego se apaga.
Te busco el pelo
por debajo del agua,
por debajo del agua,
pero no llego,
pero no llego,
pero no llego.
Y este sueño que acabo de soñar,
en cuyo tenue borde te hiciste no visible,
limita con la nada.
[bis]
Y este sueño que acabo de soñar,
en cuyo tenue borde te hiciste no visible,
limita con la nada.

Especialmente significativa resulta la reiteración del último verso tanto de la primera estrofa (“pero no llego”) –con esa variante de propia creación que se cierra con el ayeo, antes del segundo interludio: “y yo no puedo, ay”– como de la tercera (“luego se apaga”), en lo que son los puntos climáticos de la canción. Otro aspecto destacable es la distribución versal del fragmento final, que se convierte en una especie de silva en la que se combina el ritmo del endecasílabo melódico del primer verso con el de los heptasílabos trocaicos (en forma de alejandrino en el caso del segundo verso).

Como se ha podido apreciar a la luz de las cinco canciones analizadas, Miranda ha logrado mantener un perfecto equilibrio, no siempre fácil de conseguir, entre el ritmo poemático y su proyección a través de los diferentes palos del flamenco a los que la cantaora acude a la hora de musicalizar los poemas seleccionados. La hondura esencial de la poesía de Valente se convierte así –en mística conjunción con la del cante jondo– en pura emoción lírica, y no solo en las composiciones más allegadas a la forma primitiva del cante, sino también en aquellas que responden a un tratamiento estilístico más moderno y que, por razones de espacio, han quedado fuera de nuestro comentario. La palabra poética de Valente se encarna en los *9 cantares* de Sonia Miranda con el privilegio de la belleza, y lo hace con la impronta además que, tal y como el propio poeta consigna en su artículo dedicado al flamenco, imprime en el individuo la voz cantora: en la intensidad y la fuerza de su canto, en esa “luz herida que quiere refugiarse en la sombra” y que admira en todo momento al pensamiento, enigmática construcción de una memoria a la vez individual y colectiva, expresión prístina de la exaltación, imagen recurrente de lo poético.

OBRAS CITADAS

- Aguirre Martínez, Guillermo (2020). "Relaciones entre la poesía de José Ángel Valente y la música espectral", *La palabra*, 39: 57-70. <https://doi.org/10.19053/01218530.n39.2020.10650>
- Barbour, Tyler (2019). *Flamenco y literatura. La disidencia política en el tardofranquismo y la Transición (1969-1979)*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Cádiz.
- Dalmonte, Rossana (2002). "El concepto de expansión en las teorías relativas a las relaciones entre música y poesía", in *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*, coord. Silvia Alonso Pérez. Madrid: Arco Libros, 93-118.
- Domínguez Caparrós, José (2016). *Diccionario de métrica*. Madrid: Alianza.
- Escobar, Francisco J. (2013). "'Poesía y canción: El río sumergido', de José Ángel Valente: cuestiones textuales, naturaleza genérica y fuentes", *Demófilo. Revista de cultura tradicional de Andalucía*, 45: 11-40.
- Falces, Manuel y José Ángel Valente (1991). *Las ínsulas extrañas. Lugares andaluces de Juan de la Cruz*. Sevilla: Turner.
- Falces, Manuel y José Ángel Valente (1992). *Cabo de Gata. La memoria y la luz*. Granada: Ediciones Anel.
- Falces, Manuel y José Ángel Valente (2001). *José Ángel Valente. Para siempre: la sobra*. Madrid: Fundación Telefónica.
- Gértrudix Lara, Felipe, Felipe Gértrudix Barrio y Manuel Gértrudix Barrio (2009). *Palos y estilos del flamenco*. Madrid: Bubok.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco (1990). *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*. Madrid: Cinterco.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco (2007). *La poesía del flamenco*. Córdoba: Almuzara.
- Lacalle Ciordia, María Ángeles (2012). "La experiencia creadora del olvido: Breve son (1953-1968)", *Cuadernos del Marqués de San Adrián: revista de humanidades*, 8: 69-112.
- Linares, Carmen (2002). "In Pace", in *Un ramito de locura*, Mercury.
- López Castro, Armando (1990). "La presencia de San Juan de la Cruz en la obra de José Ángel Valente", *Estudios Humanísticos. Filología*, 11: 75-94. <https://doi.org/10.18002/ehf.v0i11.4327>
- Lorente, Manuel (2003). "Por debajo del agua", in *Decante flamenco*, Producciones Trenti.
- Martínez-Falero, Luis (2011). "Intertextualidad, traducción y reescritura: Edmond Jabès y Paul Celan en la poesía de José Ángel Valente", *Interliteraria*, 16(1) 335-347. <https://doi.org/10.12697/IL.2011.16.1.20>
- Miranda, Sonia (2020). *9 cantares*, edición no venal.
- Molina, Ricardo y Antonio Mareina (1963). *Mundo y formas del cante flamenco*. Madrid: Revista de Occidente.
- Moreno Sanz, Jesús (2012). "El logos oscuro en María Zambrano", in *Conciencia: imagen y concepto*, ed. José A. Antón Pacheco. Sevilla: Alegoría, 111-130.
- Ortiz Nuevo, José Luis (1991). "Pensamientos numerados del 1 al 27", *Nueva Música. Revista de nuevas tendencias musicales*, 2: 51-52.
- Ortiz Nuevo, José Luis (2020). *Alegato contra la pureza*. Barcelona: Malpaso.

- Piñero, Pedro Manuel (2010). "Poesía flamenca: 'Lyra Minima'. Los símbolos naturales", *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 38: 241-266.
- Torres Begines, Concepción (2013). "Miradas compartidas: Valente y Falces", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 19: 368-383. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201319636
- Valente, José Ángel (1982). *La piedra y el centro*. Madrid: Taurus.
- Valente, José Ángel (1988). "El cante, la voz", *ABC*, 24 de abril de 1988: 3.
- Valente, José Ángel (1991). *Variaciones sobre el pájaro y la red*. Barcelona: Tusquets.
- Valente, José Ángel (1991). "Poesía y canción: el río sumergido", *Revista Peña El Taranto*, 31: 1-13.
- Valente, José Ángel (2002). *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets (1971).
- Valente, José Ángel (2004). "El cante, la voz", in *La experiencia abisal*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 36-40.
- Valente, José Ángel (2004). "Palabra, linde de lo oscuro: Paul Celan", in *La experiencia abisal*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 209-211.
- Valente, José Ángel (2019). *Poesía completa*, ed. Andrés Sánchez Robayna. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

POEMAS EN LAS CANCIONES DE LOQUILLO: EXPERIMENTACIÓN Y APRENDIZAJE SOBRE LA ESTRUCTURA MUSICAL

POEMS IN LOQUILLO'S SONGS: EXPERIMENTATION AND LEARNING
ABOUT THE MUSICAL STRUCTURE

JUAN CARLOS MONTOYA-RUBIO
Universidad de Murcia
juancarlos.montoya@um.es

Recibido: 03.02.2022

Aceptado: 07.09.2022

RESUMEN: La música de Loquillo ha formado parte de varias generaciones desde el inicio de la década de los ochenta. Al margen de la vasta producción musical centrada en el rock, su acercamiento a la poesía tiene tres puntos álgidos: la interpretación de musicalizaciones en *La vida por delante* (1994), *Con elegancia* (1998) y *Su nombre era el de todas las mujeres* (2011). Todo ello supuso una nueva conceptualización del flujo de su trabajo en torno a lo musical, el cual habría de amoldarse, como ya hicieran otros autores, a los condicionantes de la poesía preexistente. En este artículo se propone una aproximación a las canciones que integran estos trabajos desde el punto de vista de la estructura sonora. De este modo, se realiza un análisis de la forma musical basado en la escucha como fuente explicativa, enfatizando así su carácter didáctico. Los bloques que se derivan del estudio de cada canción ilustran el modo en que la labor de Gabriel Sopena como musicalizador pasa por varios patrones organizativos, desde los más prototípicos a otros tratados con mayor libertad, de manera paralela a la configuración de los textos seleccionados. En consecuencia, no solo a través de instrumentaciones variadas o incursiones en diversos estilos, sino por medio de las reiteraciones y contrastes propios de la forma musical, Loquillo penetra en dimensiones artísticas que le hacen desligarse de ataduras formales predecibles, gracias a la profundidad y complejidad del referente literario.

PALABRAS CLAVE: Loquillo, forma musical, canción, musicalización

ABSTRACT: Loquillo's music has been part of several generations since the beginning of the eighties. Apart from his vast musical production focus on rock, his approach to poetry has three high points, through the interpretation of musical adaptations in *La vida por delante* (1994), *Con elegancia* (1998) and *Su nombre era el de todas las mujeres* (2011). This meant a new conceptualization of the work flow around music, which would have to adapt, as other authors have done, to the conditioning factors of pre-existing poetry. This article proposes an approach to the songs that make up these works from the point of view of sound structure. In this way, an analysis of the musical form was carried out based on listening as an explanatory source, thus emphasizing its didactic nature. The blocks that derive from the study of each song illustrate the way in which Gabriel Sopeña's work when setting music goes through various organizational models, from the most prototypical to others treated with greater freedom, parallel to the configuration of the selected texts. Consequently, not only through varied instrumentations or incursions into various styles, but through the repetitions and contrasts typical of the musical form, Loquillo penetrates into artistic dimensions that make him break away from predictable formal ties, thanks to the depth and complexity of literary references.

KEYWORDS: Loquillo, Musical Form, Song, Musical Adaptation



[Loquillo:] ¿Por qué he de explicar lo que hago tras 15 años de carrera?, ¿he de ser por siempre esclavo del público y de lo que este imagina de mí?, ¿he de permanecer atado a mi jaula?, ¿acaso no puedo crecer como artista, buscar y tener derecho a equivocarme? Nunca me he querido repetir y, como dice Gabriel [Sopeña], ser artista es decir no cuando todos dicen sí. (en Hidalgo 1995: s.p.)

La carrera musical de Loquillo (José María Sanz Beltrán, 1960) está trufada de hitos que hacen vislumbrar tras de sí un profundo trabajo introspectivo y una búsqueda de nuevas formas de expresión artística. Teniendo como marca diferenciadora el rock, el músico catalán ha realizado incursiones diversas que le han hecho explorar contenidos líricos dispares. En este sentido, los precedentes de sus acometidas hacia lo poético pueden rastrearse en referentes como Georges Brassens (Marc 2013) y en composiciones como "Balmoral" (2008) (Arroyo Almaraz 2012). Siendo así, es en *La vida por delante* (1994), *Con elegancia* (1998) y *Su nombre era el de todas las mujeres* (2011) donde con más nitidez se muestra esta tendencia a aproximar sus capacidades musicales a la poesía. En estos trabajos destaca la labor de musicalización de Gabriel Sopeña, así como la participación

de otros tantos (por ejemplo, la producción de Jaime Stinus). Estos tres trabajos se resaltan como importantes jalones en la discografía del autor, en tanto en cuanto se trata de proyectos que, por un lado, supusieron la ruptura con la tónica establecida por él mismo e implicaron un riesgo ante su audiencia (como fue el caso del primero o el segundo) y, por otro, ratificaron la idea de estar siempre cerca de las propias convicciones artísticas y de poetas cuyas propuestas se ligan a sus gustos y personalidad, como es el caso de Luis Alberto de Cuenca (en el tercero de los álbumes).

El hecho de abordar la configuración musical en torno a un texto preexistente, con una funcionalidad estética previa, ha planteado en otros escritos las fortalezas y debilidades de dicha amalgama (Ricks 2016). Si, en algunos casos, esta vinculación se ha enfocado desde diferentes prismas que atañen a las coincidencias, concomitancias o complementariedad entre poesía y música (Bordons y Casals 2012), en esta investigación se buscan explicaciones desde la coherencia de la estructura sonora en relación con el texto.

En consecuencia, por medio de este texto se pretende un acercamiento a la forma musical en las canciones que componen los tres discos referidos en los párrafos anteriores. En este sentido, como sucede habitualmente al penetrar en la interpretación de dicha estructura, lo verdaderamente importante no es la nomenclatura de las partes que se desprenda del propio análisis, su acotación y mayor o menor extensión, sino el entendimiento al que podemos llegar a través de la argumentación razonada. En su vertiente más tradicional, la forma canción puede presentarse de diversos modos, siendo habitualmente reconocida la binaria (A-B...) pero con matices hacia lo que autores clásicos (Bas 1947: 108) definían como canción "de estrofas iguales" (A-A'-A'...), también conocida, sin más, como estrófica. De acuerdo con lo expuesto, interesa atender a la influencia en la configuración de la forma musical la cual, en todo caso, es tentativa, ya que no existe uniformidad posible a la hora de analizarla, permitiéndose tantas variaciones como justificaciones para ello se encuentren. Este proceso se llevará a cabo, en todos los casos, a través de una transcripción del audio original de los discos. De cualquier modo, la mirada detenida ha de encaminarnos a explorar el modelo compositivo y la preponderancia de este en la creación musical sobre poemas dentro de la muestra seleccionada.

1. LA VIDA POR DELANTE (1994)

La edición de *La vida por delante* supuso un golpe de timón en la trayectoria del músico barcelonés. El inmenso éxito de *¡A por ellos...!, que son pocos y cobardes* (1989) y la continuidad del mismo, especialmente con *Hombres* (1991) y *Mientras respiremos* (1993) afianzaron estructuras musicales prototípicas, basadas en la repetición de estribillos y el contraste sutil en las estrofas. Si estas composiciones estaban inmersas, en mayor o menor medida, en estilos más asidos a lo que se espera de la trayectoria de Loquillo, el disco de 1994 delinea un vuelco no solo en lo concerniente a las cuestiones prácticas (requiere de otro tipo de instrumentaciones y escenarios), sino en lo referente a la estructura interna de

las canciones, libres de las ataduras que el guion esperado de la discografía anterior obligaba a desarrollar. Es esta posibilidad de elegir, esta libertad para hacer lo que la propia voluntad le dicta, lo que abre los esquemas musicales a nuevos derroteros, de la mano de Gabriel Sopeña, a quien Loquillo reconoce como resorte de cambio:

[Loquillo:] Cuando nos unimos Gabriel y yo con la canción "Brillar y brillar" para el disco *Hombres*, en 1991, yo ya sabía que aquello iba a representar un antes y un después. Si Sabino [Méndez] fue la persona que mejor supo reflejar a Loquillo en los 80, Gabriel Sopeña fue el que me despojó del personaje adolescente y me vistió del artista que soy ahora. (en Bianciotto 2020: s.p.)

Es, por tanto, la capacidad de ruptura y búsqueda de nuevas vías de expresión, junto con una convicción inquebrantable acerca de lo teleológico de la trayectoria propia, lo que marca la generación de estos proyectos sobre musicalización de poemas:

[Loquillo:] Un artista tiene que ver más allá siempre[,] sobre todo un creador. Jamás me he dejado influenciar por el qué dirán de mí. He seguido mi propio camino y jamás me he dejado llevar por el qué dirán de si perteneces a un movimiento o a otro. Resumiendo, todo el mundo va a lo suyo, y yo a lo mío. (Láinez 2018: s.p.)

Llegados a este punto, teniendo en mente que se trata de un primer conato en el modelado de textos hacia el ensamblaje musical, es preceptivo preguntarse acerca del modo en que fue llevada a cabo la traslación de unas estructuras plasmadas en papel hacia el mundo de lo sonoro. Para ello, comenzaremos con los ejemplos que, tras la exploración directa del audio, siguen más fielmente la pauta del esquema canción (A-B), para detenernos en su derivación musical y los posibles cambios textuales y explicaciones que ello implica. Así, el primer grupo de canciones es aquel que está formado por estructuras binarias caracterizadas por cierta simplicidad formal. Las únicas variaciones reseñables son versos repetidos para generar estribillos o cuadrar los episodios finales.

Una de las más sencillas estructuras formales aparece en "La vida que yo veo" (1987) (Bernardo Atxaga / Gabriel Sopeña), para la cual la estrategia utilizada es la forja de una estructura binaria simple, respondiendo a la habitual forma que se puede observar en otras producciones de música popular urbana (Madoery 2018). En este caso, se forma a base de la reiteración de un breve modelo melódico y rítmico con un mismo inicio, seguido por sus estrofas, a las que se les intercala un interludio instrumental. La última aparición del estribillo da paso a una larga coda o epílogo instrumental.

[Introducción instrumental]

A: La vida que yo veo...

B: Veo que septiembre...

A: La vida que yo veo...

B': Veo que el sol...

A: La vida que yo veo...
 B': Miro también a mi corazón...
 [Interludio instrumental]
 A: La vida que yo veo...
 [Coda instrumental]

De similar encaje, "Los gatos los sabrán" (1950) (Cesare Pavese / Gabriel Sopena) delinea la prototípica forma canción (A-B). De este modo, tras la introducción y las dos primeras estrofas con sus correspondientes estribillos, a base de una única frase repetida ("los gatos lo sabrán"), se abre un episodio instrumental intercalado, para finalizar con una nueva estructura estribillo-estrofa y la coda final, con material del estribillo.

[Introducción instrumental]
 A: La lluvia caerá sobre...
 B: Los gatos lo sabrán...
 A': Seguirán otros días...
 B: Los gatos lo sabrán...
 [Interludio instrumental]
 A'': Rostro de primavera.
 B: Los gatos lo sabrán...
 Coda: Los gatos lo sabrán [coros].

Junto con la anterior, "Central Park" (1987) (Octavio Paz / Gabriel Sopena) se caracteriza por la brevedad en los enlaces instrumentales hacia las partes vocales. En este sentido, tras una pequeña introducción se abre el camino de la primera estrofa, compuesta por cuatro frases musicales y un puente ("y la piedra quiere ser sombra...") hacia el estribillo, el cual se alcanza sin cesura alguna. La siguiente estrofa muestra variación melódica, especialmente, en los primeros dos versos, pero encaja a la perfección con el diseño previo y, con un inciso instrumental (enlace, que no puede considerarse interludio con enjundia mayor), se aborda la siguiente estrofa. Esta estrategia es repetida en las siguientes estructuras, con la particularidad de incluir un interludio instrumental, ahora sí, tras la cuarta estrofa. La quinta es la que mayor variación melódica presenta, pero la incorporación del puente final hacia la coda delata que se trata de una sección similar. Sin embargo, pronto se recurre de nuevo al plan anterior, para rematarlo con los coros que sirven para engarzar con esta parte final.

[Introducción instrumental]
 A: Verdes y negras espesuras...
 B: Don't cross Central Park... [coros].
 [Enlace instrumental]
 A': Cae el día...
 B: Don't cross Central Park... [coros].
 A'': No hay puertas de entrada...
 B: Don't cross Central Park... [coros].
 [Enlace instrumental]
 A''': No hay puertas de entrada...

[Interludio instrumental]
A''': El espejo es de piedra...
B: Don't cross Central Park... [coros].
[Enlace instrumental]
A''': Abre los ojos...
B: Don't cross Central Park... [coros].
Coda: (Don't cross Central Park...).

Una ligera variante de la anterior es la musicalización de Sopeña sobre "Es la noche" (José Luis Rodríguez García), ya que en ella se puede hallar una composición que utiliza la repetición textual de manera puntual en estrofas para ensalzar frases a recordar, especialmente al inicio. En este sentido, esta forma canción (A-B) se caracteriza por dotar de mayor peso a la estrofa (A), la cual es repetida con literalidad en la primera aparición, dejando al estribillo un papel dinámico, en cuanto a carácter general, pero más breve. Estos cambios afectan, igualmente, a otras partes de manera similar, ya que, por ejemplo, existe una diferencia evidente de duración entre los interludios instrumentales (más extenso el primero de ellos). Este hecho se manifiesta también en la reaparición de la primera estrofa en la parte final de la canción, omitiendo las reiteraciones iniciales y encaminándonos hacia la coda, la cual reutiliza fragmentos del estribillo.

[Introducción instrumental]
A: Es la noche, vente...
A: Es la noche, vente...
B: Te enseñaré cuadernos...
[Interludio instrumental]
B: Te enseñaré cuadernos...
[Interludio instrumental]
A: Es la noche, vente...
[Interludio instrumental]
Coda: Es la noche, vente...

A través de una estructura formal similar pero una mayor sensación de organización ternaria (A-B-A, con matices), se articula "Niña morena y ágil" (1924) (Pablo Neruda / Gabriel Sopeña). Las principales vías de organización en esta composición se muestran en las apariciones instrumentales. Así, las comparencias no vocales de la introducción y los interludios son similares (eliminando repeticiones en el primer interludio y añadiendo material diferente en el segundo) y conduciendo, en la última de ellas, al epílogo con aportaciones vocales. Por su parte, las estrofas son cuadradas y la parte contrastante (B) toma forma de recitado con coros. El respeto por el texto del poema original (Neruda 1999: 31) es casi total, con repeticiones de las palabras que rematan las estrofas ("del agua", "remansos", "y el agua") y utilización del material de la parte B para la coda. Por tanto, se trata de una composición en la que la principal decisión fue la de tomar el tercer grupo de cuatro versos como estribillo y material reexpositivo en la parte final.

[Introducción instrumental]
 A: Niña morena y ágil, el sol...
 [Interludio instrumental]
 A': Un sol negro y ansioso...
 [Interludio instrumental]
 B: Niña morena y ágil, nada hacia ti... [coros]
 A'': Mi corazón sombrío...
 Coda: Niña morena y ágil...

Tras esta canción, puede interpretarse que las dos aportaciones de Sopeña como poeta, además de musicalizador, "Cantores" y "Lisboa" (1995), representan un puente entre la forma binaria y la estrófica. En "Lisboa" se observa una tendencia opuesta a otras dentro del conjunto del disco. En este sentido, las partes instrumentales son muy escasas (la introducción está compuesta únicamente por cuatro compases ternarios, incluyendo la anacrusa inicial) y la coda se limita a una frase textual y su cadencia musical. Por otro lado, se distingue la estructura binaria (A-B), pudiendo establecerse una diferenciación entre las dos secciones de cada una de ellas, debido a que se trata de una organización muy simétrica.

[Introducción instrumental]
 A: Lisboa era brisa... / Lisboa era un puerto...
 B: Derramando besos...
 A': Lisboa pedía... / Lisboa de barcos...
 B: Derramando besos...
 A'': Lisboa fue lluvia... / Lisboa me grita...
 B: Derramando besos...
 B: Derramando besos...
 Coda: Lisboa era el paso...

Por otro lado, es cierto que en "Cantores" se puede optar por generar una estructura bipartita, con las estrofas antecediendo a los estribillos ("sostendré esta canción") o estrófica, como hemos preferido mostrar, ya que las repeticiones se producen sobre una de las estrofas, con el mismo material rítmico y melódico. De hecho, la principal diferencia estriba en que en la última aparición de esta parte el cantante enfatiza más con su vocalización. La coda utiliza, igualmente, material de esta estrofa, lo cual podría dar argumentos para pensar que se tratase de un estribillo.

[Introducción instrumental]
 A: Ojalá que los cielos...
 A': Sostendré esta canción...
 [Interludio instrumental]
 A'': Es sencillo cantar...
 [Interludio instrumental]
 A': Sostendré esta canción...
 A': Sostendré esta canción...
 Coda: y pondré mi guitarra en tus manos.

Se da paso, por tanto, a las melodías estructuradas en torno a la forma estrófica. En “No volveré a ser joven” (1968) (Jaime Gil de Biedma / Gabriel Sopena) se suceden las estrofas, sin estribillo, con episodios instrumentales intercalados (variando su duración). El último de ellos enlaza con la estructura que nos conduce hasta la finalización. La modificación textual se limita a la repetición de los últimos dos versos que remata cada una de las partes delimitadas como estrofas (Gil de Biedma 2016: 198).

[Introducción instrumental]
A: Que la vida iba en serio...
[Interludio instrumental]
A': Dejar huella quería...
[Interludio instrumental]
A'': Pero ha pasado el tiempo...
[Coda instrumental]

Por su parte, “Pregunta más allá” (1931) (Pedro Salinas / Gabriel Sopena) se basa en la repetición de una parte central (“como el humo la llama”) separada por un interludio instrumental y precedida por un material similar, si bien más breve, tras el inicio de la composición (lo cual puede dar pie a interpretarlo, según convenga, como una parte diferenciada A-B-B). La larga coda, que se extiende como un episodio instrumental más, sirve para dotar de redondez a un poema menos extenso que el resto. Para encajar esta estructura musical, se opta por repetir la segunda de las estrofas desde lo mostrado en el poema original, además de reiterar los dos versos finales en esas partes. Estas modificaciones, por otro lado, desestabilizan levemente la propuesta original de Salinas (1999: 182), ya que no se respetan las cesuras propuestas por este.

[Introducción instrumental]
A: ¿Por qué pregunto dónde estás...?
A': Como en humo la llama...
[Interludio instrumental]
A': Como en humo la llama...
[Coda instrumental]

En la línea de la anterior, la estructura formal de “Julia Reis” (1990) (José Mateos / Gabriel Sopena) es singular. Está compuesta, básicamente, por dos estrofas asimétricas (la segunda con algún verso más que la anterior), de forma que cada una de ellas albergue en su interior dos partes diferenciadas, la primera estaría compuesta por cuatro frases musicales y la posterior por el resto. Como ha sido señalado, en la segunda aparición estrófica puede hallarse un añadido musical (que no textual, ya que este sí figura en el poema original) similar al material utilizado con anterioridad. La manera de ensalzar la frase “tierno amor sin amparo, fácil presa” en la sección conclusiva sirve para compendiar el significado que se da a la composición, la cual se remata con una coda donde se añade tres veces el nombre de la mujer que titula la composición. De las particularidades con respecto al poema que se toma para elaborar la canción (Mateos 1990: 26) hay que

destacar las constantes repeticiones del penúltimo verso y el uso del nombre que titula el poema para comenzar la coda.

[Introducción instrumental]

A (dos secciones): Yo conocí tu época.../ entonces era fácil...

A' (tres secciones): Y también te recuerdo.../ mis amigos sabían.../ y me arrepiento...

Coda: Julia Reis...

Por último, se refiere "Blues del amo" (1964) (Antonio Gamoneda / Gabriel Sopeña), donde la propia complejidad del estilo seleccionado hace que, de manera especial, se puedan hacer diversas interpretaciones sobre la urdimbre fraseológica. Tras la introducción instrumental se suceden una serie de cinco estructuras similares (anunciadas por tres toques de trompeta en todos los casos, excepto el último de ellos, donde coge el testigo el bajo) con la particularidad de que alguna es más breve (la tercera) y se le incrusta, precediéndola, un fragmento con cierta autonomía melódica, sin llegar a ser un estribillo al uso (aunque sí queda marcado como diferente en la guía de seguimiento que se presenta a continuación). Esta aportación posee la capacidad de compendiar las modificaciones más prototípicas de este disco con respecto al poema original (Gamoneda 2019: 118): reiteraciones de los versos finales en las primeras dos estructuras melódicas, así como de palabras que rematan versos y frases musicales, desmembramiento de alguna parte interna para encontrar un nuevo sentido musical ("y luego salgo...") y utilización del último verso como medio de conducirnos a una coda más enfática.

[Introducción instrumental]

A': Va a hacer diecinueve años...

A'': No he visto al amo...

B: Va a hacer diecinueve años...

A''': Y luego salgo...

A''': Cuando vea a mi amo...

A''': Cuando esté un día...

Coda: Hasta borrarlo de él...

2. CON ELEGANCIA (1998)

Tras el retorno a estructuras formales radicadas en el modelo anterior, por medio de *Tiempos asesinos* (1996) y las reutilizaciones en colaboración con otros artistas (*Compañeros de viaje*, 1997), la llegada de *Con elegancia* (1998) implica el pulido de las formas del disco de poemas que le precedió, así como el germen de futuras composiciones. Como se mostrará, se manifiestan similares repeticiones textuales que siguen sin implicar cambios en el sentido del texto original y se anticipa lo que será el tercer disco de poemas, basado en la obra de Luis Alberto de Cuenca, con la canción que abre el disco.

En este sentido, "Cuando pienso en los viejos amigos" (1995) (Luis Alberto de Cuenca / Gabriel Sopeña) desarrolla todo el poema sobre la sucesión de

estrofas. Los estribillos, que son en realidad puentes entre las otras partes, se limitan a juegos vocales en forma de eco entre los coros y el solista. La particularidad de esta composición se halla en el enlace central, el cual no responde a las características melódicas de la parte A, de forma que se opta por señalarlo como puente entre estribillos. Por último, la coda incluye el material de B con un añadido musical. Por tanto, la estructura anafórica que reproduce de Cuenca (2007: 278) sirve para que en esta canción se apuntele y reitere constantemente el inicio del verso “cuando pienso en los viejos amigos”.

[Introducción instrumental]

A: Cuando pienso en los viejos amigos...

B: Cuando pienso en los viejos amigos [coros]

[Interludio instrumental.]

A': Cuando pienso en os viejos amigos...

B: Cuando pienso en los viejos amigos [coros]

Enlace: Cuando pienso en los viejos amigos...

B: Cuando pienso en los viejos amigos [coros]

Coda: Cuando pienso en los viejos amigos.

Una variante reducida de la forma binaria será la que se observe en “Inútil escrutar tan alto cielo” (1990) (Manuel Vázquez Montalbán / Gabriel Sopeña). Esta breve composición se enmarca entre una introducción y coda de carácter y dimensiones similares, desarrollando un tema principal (“inútil cosmonauta el que contempla...”) que es repetido en su segunda aparición y anticipado por una estrofa de características melódicas y rítmicas muy evidentes, lo cual podría hacer pensar –también acertadamente– que toda la canción está basada en un mismo tema (A). Esa opción, lejos de ser descabellada, sería igualmente válida. De acuerdo con el poema de Vázquez Montalbán (1990: 41), las aportaciones a la hora de interpretar musicalmente el texto se centran en la repetición de las frases que forjan la reexposición de B una vez ya ha sido cantado todo el poema.

[Introducción instrumental]

A: Inútil escrutar...

B: Inútil cosmonauta...

[Interludio instrumental]

B': Inútil cosmonauta...

[Coda instrumental]

La aparición de formas binarias toma cuerpo en otras canciones como “Transgresiones” (1986) (Mario Benedetti / Gabriel Sopeña). Las posibilidades de estructuración de esta composición nos aproximan a un bloque de estrofas con una distribución prosódica inicial clara que alcanza un breve estribillo (la repetición de una frase, “obedecer a ciegas...”). Sin embargo, esas estrofas podrían formar un solo episodio al inicio (con ocho frases) o dos, como optamos por señalar por coherencia con la tercera aparición estrófica. La variación en el último estribillo consiste en su duplicación y enlace con la coda final. Por tanto, en este poema se opera rescatando un fragmento para tomarlo como estribillo, que se repite

al final de la canción, aunque aparezca, por tanto, desubicado en el poema de Benedetti (2000: 16-17).

[Introducción instrumental]
 A: Todo mandato es minucioso...
 A': Oír la noche y no decir...
 B: Obedecer a ciegas deja ciego...
 [Interludio instrumental]
 A'': Solo cuando transgredo alguna...
 B: Obedecer a ciegas deja ciego...
 [Coda instrumental]

Por su parte, "Quin fred al cor, camarada!" (1937) (Pere Quart / Gabriel Sopena) reproduce la consabida estructura bipartita (A-B), intensificada además por el cambio de voz masculina (estrofa) a femenina (estribillo), con la particularidad de que la última de las partes puede ser entendida como el desenlace en forma de coda, o como una última estrofa con diferente material melódico. En este último caso, el epílogo lo formarían unas pequeñas fórmulas conclusivas.

[Introducción instrumental]
 A: Quin fred, reira...
 B: Doncs, encara fa...
 A': Quin fred en nit...
 B: Doncs, encara fa...
 A'': Quin fred al sòl...
 B: Doncs, encara fa...
 A''': Camarada, si sota...
 [Coda instrumental]

Se comienza a atisbar cómo, en este disco, la evolución de la estructura binaria se percibe en las combinaciones diferentes que se generan, sin alterar el sentido del texto, a través de la forma musical. El poema inédito "Con elegancia" (Jacques Brel / Gabriel Sopena) muestra cómo el fragmento que se repite dentro de esta composición ("están desesperados/ pero con elegancia") se encaja dentro del final de cada una de las estrofas, por lo que, al no existir una diferencia evidente entre estribillo y estrofa, se opta por señalar este añadido en la parte final como una característica de las mismas, sean similares (A) o con mayores diferencias en lo melódico (B).

[Introducción instrumental]
 A: Incluso cuando se sienten... / están desesperados...
 A': Sienten la pendiente... / están desesperados...
 B: Y van atravesando los bares... / están desesperados...
 [Interludio instrumental]
 A'': el peso de su cobardía... / están desesperados...
 [Coda instrumental]

De esta manera, se llega a las canciones estróficas, que en este disco son más numerosas, lo cual empieza a mostrar una mayor desviación con respecto a los cánones clásicos de la forma canción y, por consiguiente, una evolución con respecto al anterior disco. Es destacable cómo "La aurora de Nueva York" (1929) (Federico García Lorca / Gabriel Sopena) desarrolla una sucesión de estrofas con un intercalado por parte de los coros, lo cual puede dar pie a que se interprete como una sección contrastante de cierta entidad (B). Sin embargo, la poca enjundia de este material musical no predispone a considerarlo como tal, sino más bien como un enlace entre las diversas partes, que acabarían configurando una forma estrófica simple con algunas particularidades, como son el interludio musical sobre el que se instala un recitado textual o la coda final, que recapitula este puente al que aludíamos con anterioridad. La irregularidad métrica que muestra García Lorca (1998: 68) es ajustada en la musicalización, ya que se integran los dos primeros grupos de cuatro versos en una sola estrofa, cosa que, desde el plano musical, otorga más solidez y, desde el textual, no implica cambios severos.

[Introducción instrumental]

A: La aurora de Nueva York tiene...

Enlace: Na-na-na... [coros]

A': La aurora llega y nadie...

Enlace: Na-na-na... [coros]

[Interludio instrumental y recitado]: Los primeros que salen...

A'': La luz es sepultada...

Enlace: Como recién salido de un naufragio...

Coda: Na-na-na... [coros] / La aurora de Nueva York.

Tal vez, la estructura más ortodoxa sea la de "Ara no es fa, pro jo encara ho faria" (1925) (Joan Salvat Papasseit / Gabriel Sopena), ya que se trata de una forma estrófica simple, compuesta por seis versos cuya estructura rítmico-melódica es repetida con bastante fidelidad a lo largo de las cuatro estrofas. Se observa, además, una introducción instrumental y un interludio, tras la tercera sección. La frase que sirve de coda es la única variación (repetición en este caso) que se hace de un verso original del autor (1977: 132).

[Introducción instrumental]

A: Ara no es fa... (una galera...).

A': Ara no es fa... (ells foren).

A'': I encar sóc cert...

[Interludio instrumental]

A'': Ara no es fa... (si d'un amor).

Coda: De tant d'enyor...

En "Si me pagaran un millón de dólares por este poema" (1974) (Raúl Núñez / Gabriel Sopena) se halla una articulación que se fundamenta en una sucesión de estrofas que varían no solo en lo textual, sino también en lo fraseológico (todas ellas) y lo melódico (de manera especial la cuarta). La coda remata la idea de

la última estrofa cantada y añade el epílogo musical. La principal variación con respecto al original (Núñez 1974: 75) radica en la utilización repetida de "si me pagaran..." como parte de la conclusión musical.

A: Si me pagaran... (trataría...)
 A': Si me pagaran... (los padres...)
 A'': Si me pagaran... (tendría vino...)
 A''': Si me pagaran... (me ofrecerían...)
 A''': Si me pagaran... (podría aconsejar...)
 A''': Si me pagaran... (me callaría...)
 Coda: Para siempre...

Por su parte, la vertiginosa canción que Sopena musicaliza sobre el poema inédito "Del barrio" (Mauricio Aznar) omite partes instrumentales relevantes como enlaces, apareciendo estos solamente como marco ambiental para la narración. De ahí que la introducción y la coda sean pequeños apuntes iniciales y finales, y el interludio pueda interpretarse como tal o como un simple nexo. La estructura puede entenderse desde la observación de dos grandes bloques: el primero integraría la mitad de la composición y el segundo se correspondería con la reexposición del material ya presentado, con otro texto. La principal diferencia entre ambas secciones (divididas en cinco grupos de versos) radica en el carácter con que se rematan, ya que la primera (el éxito del protagonista) se muestra vivaz mientras que la segunda (su declive) va aproximándonos a un *tempo* que se desmorona.

[Introducción instrumental]
 A: Les ruego que me acepten.../ porque es la vieja historia/ él, con su garganta.../ y, cuanto más.../ no faltaban amigos...
 [Enlace instrumental]
 A': Y aún cuentan.../ y volvió una noche.../ el caso es que.../ y cuántas noches.../ para él no habrá...
 [Coda instrumental]

En "Durante la invasión" (1966) (Jaime Gil de Biedma / Gabriel Sopena) la métrica dispar hace que las estructuras musicales sean variadas dentro de cierta homogeneidad, que viene dada por dos grandes bloques. Las dos estrofas que componen la canción se configuran en torno a dos estructuras paralelas ("callamos" / "Oh Cuba"; "yo pienso" / "contigo") con la particularidad de que la primera parte va precedida de una introducción ("sobre el mantel"). Por otro lado, la larga coda toma el material del final estrófico para su generación. Al margen de las reiteraciones de versos finales de sección para enfatizar los tránsitos musicales, son reseñables el uso de las palabras "temprano" y "aún", cantadas en sustitución de "veloz" y "hoy", tal como aparecen en la versión original del poema (Gil de Biedma 2009: 102), lo cual no supone cambios en la interpretación del significado.

[Introducción instrumental]
 A: Sobre el mantel.../ callamos casi todos.../ yo pienso que a estas horas...

[Enlace instrumental]

A': Oh Cuba... / contigo están las gentes...

Coda: Que no venga de Miami.

La experimentación con las formas se manifiesta de nuevo en "Milonga de dos hermanos" (1965) (Jorge Luis Borges / Gabriel Sopeña). Esta canción se estructura en dos partes, cada una de las cuales pueden subdividirse en tercios: los dos primeros de similar corte y el tercero con un nuevo impulso, caracterizado por giros melódicos originales. En este sentido, se corrobora la estructura estrófica (A-A) con subdivisiones paralelas y un añadido final, para llegar a la consumación de la historia. La principal controversia en este análisis proviene, especialmente, de la parte final. El epílogo de la historia puede considerarse el inicio de la coda, si bien la música utilizada, del tramo último de las estrofas, permite entenderla como una sección más a la cual se habría cercenado su comienzo. Es en este tramo final donde se encuentran las únicas variaciones con respecto al texto original (Borges 2011: 271-272), las cuales, en realidad, son unas repeticiones en los versos "que es lo que el mayor quería" (innecesario para el encaje musical), "es la historia de Caín" (para cuadrar el número de versos con las estrofas anteriores) y "que sigue matando" (dejando inconclusa la frase para apoyar el final musical).

[Introducción instrumental]

A: Traiga cuentos la guitarra.../ venga una historia de ayer.../ velay, señores, la historia...

A': Suelen al hombre perder.../ cuando Juan Iberra.../ sin demora y sin apuro...

[Interludio instrumental]

Coda: Así de manera fiel...

Por último, se pueden encontrar ciertas dificultades en la estructuración formal en "Una provincia" (1983) (Juan Manuel Bonet / Gabriel Sopeña). La lógica de la canción, sin grandes paralelismos entre sus partes internas, puede estructurarse en torno a las cesuras instrumentales. Esta estrategia daría como resultado tres estrofas que pueden tildarse como diferentes, pero que guardan la unicidad del carácter general de la composición. De ahí que se entiendan, todas ellas, como bloques con relación (A-A'-A'') finalizados por una repetición en la última que es seguida por la coda cadencial.

[Introducción instrumental]

A: Una provincia por ti amada...

A': ¿Te acuerdas aún? [coros]

A'': Nadie te puede arrebatar...

[Coda instrumental]

3. *SU NOMBRE ERA EL DE TODAS LAS MUJERES* (2011)

Son incontables las referencias en los medios de comunicación en torno al vínculo entre Loquillo (y Sopeña) con Luis Alberto de Cuenca y el entusiasmo con que este último acoge estas colaboraciones: "por fin va a salir este año, de una

maldita vez, el disco que Loquillo ha dedicado a mis poemas, ya tengo la maqueta y es una maravilla lo que ha hecho Sopeña" (en Vivas 2008: s.p.). En este sentido, les une la denuncia de una sociedad atada a lo políticamente correcto o la posibilidad de una mirada retrospectiva a las situaciones vitales, venida del paso de los años (Bravo 2019). La inclusión de "Cuando pienso en los viejos amigos" en el disco anterior ya supuso una declaración de intenciones que cristalizaría, en toda su magnitud, en este trabajo. Como resultado, la afirmación de este poeta junto con otros recurrentes en la carrera del músico acabó por configurar un repertorio al que acudir como refugio y sobre el que proyectar planes futuros:

[Loquillo:] La poesía es mi Álamo particular, donde me alisto para defender mi posición, siempre ha sido así con Gabriel. "La vida es de los que arriesgan" será el título del disco que refleja la gira más importante de nuestras vidas. Brel, De Cuenca, Aute, Cash, De Biedma... en un mismo repertorio, cuando no existían apenas protocolos, sin vacunas, con un presupuesto mínimo, pero salimos a la carretera con audacia y negándonos a claudicar, la poesía como arma cargada de futuro como nos enseñó Celaya. (en Losilla 2021: s.p.)

Sin duda, la dimensión musical en su relación con los textos es la que urde el plan de *Su nombre era el de todas las mujeres*. Ello acabará por plasmarse en las estructuras musicales:

[Loquillo:] La gente que ha escuchado las maquetas se ha emocionado. Todo indica que saldrá a finales de mayo. Son canciones con una temática adulta que responden a unos señores de 50 años. Teníamos claro que no queríamos ningún *revival*, que íbamos a salir con canciones nuevas. (Hernández 2012: s.p.)

"Political incorrectness" (2006) (Luis Alberto de Cuenca / Gabriel Sopeña) desarrolla una estructura en dos partes contrastantes, partiendo del estribillo (A), para llegar a una estrofa más extensa (B). El tránsito de una a otra sección, por medio de inclusiones musicales, puede considerarse como consecuencia del final de la frase musical o como enlace instrumental. Esta composición acomoda el texto del poema, tal como aparece en "La vida en llamas" (de Cuenca 2006: 116), con interesantes cambios, siendo el más severo el que afecta a B' (en el original: "que eres rubia". Otro ejemplo: "que Occidente/ no te parece un monstruo de barbarie"; en la adaptación musical: "que eres rubia y que fumas, que no crees que Occidente sea un monstruo de barbarie"). El resto de modificaciones atañen a inclusiones de monosílabos para adecuar el texto a la música ("y", "yo"), así como a repeticiones de palabras con un fin similar ("dime").

[Introducción instrumental]

A: Sé buena, dime...

B: Un ejemplo, que eres rubia...

A: Sé buena, dime...

B': Otro ejemplo, que el multiculturalismo...

A: Sé buena, dime...

B'': Dime cosas que me lleven...

[Interludio instrumental]
A: Sé buena, dime...
Coda: Político...

De manera similar, con leves variaciones en la configuración de las estrofas, "La noche blanca" (1985) (Luis Alberto de Cuenca / Gabriel Sopena) retoma la organización en dos partes (A–B), con la duplicación de las dos estructuras iniciales y finales y con el añadido de frases para llegar a la coda. El único enlace con suficiente entidad para considerarse como tal se ubica tras el primer estribillo, ya que los otros se encajan directamente con la coda. Este es un caso en el que se alteran los versos del poema (de Cuenca 2007: 150) para otorgarle una particular dinámica musical. Así, se seleccionan aquellos que finalizan el poema original ("Para ti, pecadora...") y se altera su posición original, ubicándolos intercalados entre la estrofa "Nieve sobre el espejo".

[Introducción instrumental]
A: Cuando la sombra cae...
A': Qué blanca está la noche...
B: Para ti, pecadora...
[Enlace instrumental]
A'': Nieve sobre el espejo...
B: Para ti, pecadora...
B': Para ti, pecadora...
Coda: Ardo...

Por su parte, en "Nuestra vecina" (1993) (Luis Alberto de Cuenca / Gabriel Sopena) la primera estrofa viene precedida por una larga introducción instrumental. En ella, las guitarras dejan en suspenso la frase musical por dos veces hasta su resolución, lo cual contrasta con las partes idénticas de la coda final. Las dos primeras estrofas son similares estructuralmente, pero difieren en su esencia si se las compara con la siguiente. A pesar de ser conscientes de que la última aparición estrófica es casi gemela a la primera, se señala como variada debido al énfasis interpretativo y el cambio del último verso (el cual, además, se reitera) que cambia por completo el sentido argumental. Por tanto, las diferencias entre lo plasmado por de Cuenca y Sopena radican en esta última estrofa, urdida a partir de los tres primeros versos del inicio y del quinto (de Cuenca 2007: 289).

[Introducción instrumental]
A: Tiene, Javier, nuestra...
A': Hay que trazar un plan...
B: Tú en el portal...
A'': Tiene, Javier, nuestra...
[Coda instrumental]

El desdibujado de la forma musical más clásica sigue su camino en "El encuentro" (1996) (Luis Alberto de Cuenca / Gabriel Sopena). Se trata de una composición que no permite identificar patrones con excesiva facilidad, por lo que la sucesión de estrofas se organiza en función de las cesuras musicales, que sirven para

introducir las siguientes partes. De este modo, el primer bloque albergaría diez cortes y el segundo incluiría dos, caracterizado este último por el mayor énfasis en el canto y nuevos motivos melódicos, para acabar enlazando con la coda. Se reutilizan fragmentos de esta última parte, con el fin de alargar y dar enjundia a la resolución (de ahí que se incida en esta reiteración textual que no aparece en el original). Además, como principal variación, en la canción se añade la expresión "eh, sí, cómo no", que no consta en el poema (de Cuenca 2007: 302-303), lo cual es una pequeña licencia sin mayor trascendencia.

[Introducción instrumental]

A: En Salamanca el último.../ dabas clases.../ me dijiste que tus.../ y que solo los veías.../ que te habías doctorado.../ y que ahora solo.../ yo te dije.../ tú me dijiste.../ después de muchas copas.../ te lo dije, desde entonces...

Enlace: Desde entonces...

B: Y en mi interior bullía la mentira.../ era tan esperpéntico y absurdo...

[Coda instrumental]

El desplome de esta estructura en favor de terrenos formales fronterizos se atisba en "Cuando vivías en La Castellana" (1981) (Luis Alberto de Cuenca / Gabriel Sopena). Las dos partes en que puede organizarse la canción son desiguales en cuanto a dimensiones: por un lado, las estrofas, con el desarrollo del texto, y, por el otro, las repeticiones de la frase que da origen a la canción ("cuando vivías en La Castellana"), entonadas a modo de estribillo breve. Puede entenderse que la extensión de la última parte esté integrada en la coda o se una a la anterior, generando un modelo mayor. Son varios los elementos a tener en cuenta en cuanto a la traslación textual del original (de Cuenca 2007: 134) a la canción. En primer lugar, se busca la cuadratura al utilizar los ocho primeros versos para encajar la estrofa dejando, de este modo, el noveno (que forma parte de la versificación anterior) en suspenso. Este noveno verso ("aquel ácido aroma de martirio") es utilizado a continuación con el añadido que marca la composición musical ("cuando vivías en la Castellana"), formando parte de este modo de la siguiente estructura y modificando, consecuentemente, su lógica original. Además, para que se lleve a cabo esta modificación, es necesario omitir la conjunción "y" en el verso final y reelaborar la coda a base de frases anteriormente cantadas.

[Introducción instrumental]

A: Cuando vivías en La Castellana.../ si íbamos a cenar...

B: Cuando vivías en La Castellana... [coros]

A': Cuando vivías en La Castellana.../ muerto de amor...

B': Cuando vivías en La Castellana... [coros]

Coda: Tu perfume tan amargo...

El tránsito hacia la forma basada en una sola fórmula con variantes se da en "Farai un vers de dreyt nien" (2002) (Luis Alberto de Cuenca / Gabriel Sopena). La melodía desarrolla una forma estrófica simple, con tres partes (no simétricas) y una repetición de la última, con el añadido de dos repeticiones de versos. Esto podría sugerir que se trata de un estribillo, pero el carácter general y el diseño melódico es tan similar al material sonoro anterior que no procede dicha distin-

ción. Este ejemplo sirve para mostrar cómo, al margen de repetir el fragmento final del poema, se puede tender a implementar pequeñas modificaciones que faciliten el canto, como sucede con la expresión “tan blanca”, en lugar de la original “blanquísima”, en el undécimo verso (de Cuenca 2007: 423).

[Introducción instrumental]
A: Sobre ti, sobre...
A': Sobre la huella...
A'': Sobre todas las cosas...
A'': Sobre todas las cosas...
Coda: De no haberlas vivido.

De manera similar, “A Alicia, disfrazada de Leia Organa” (2002) (Luis Alberto de Cuenca / Gabriel Sopena) parte de una introducción instrumental, simétrica tras los primeros sonidos, que nos conduce a las tres estructuras internas de la canción, tres estrofas susceptibles de subdividirse, cada una de ellas, en mitades. Esta canción reproduce una curiosa alteración fraseológica, ya que la estructura que señalaremos con A' se forja a partir de la repetición de los versos (en este orden) 1-2-7-8, 5-6-3-4, de forma que, en primer lugar, Loquillo lo presenta tal cual aparecen en la obra de de Cuenca (2007: 372) y posteriormente lo hace con esta disposición diferente. La reiteración de la frase final, hasta por tres veces, es, en todo caso, común en el resto de musicalizaciones de este disco.

[Introducción instrumental]
A: Si solo fuera porque a todas...
[Enlace instrumental]
A': Si solo fuera porque a todas...
[Enlace instrumental]
A'' Si solo fuera porque tú me...
[Coda instrumental]

De manera algo más enrevesada, “La malcasada” (Luis Alberto de Cuenca / Gabriel Sopena) se sostiene sobre una sucesión de estrofas sin vuelta a estribillos, más allá de la repetición del tramo final de una de ellas (“te quise como a un loco”) que viene precedida por un breve interludio, y la intensidad y cambio de registro que la canción exhibe a partir de la tercera, en la cual el cantante se pregunta retóricamente y acaba por aconsejar a “la malcasada”. Se pueden detectar, por las diversas duraciones y paralelismos, subestructuras en varios de los fragmentos. La principal variación con respecto al poema de de Cuenca (2007: 160) radica en las repeticiones que se dan desde A', las cuales son dos versos sueltos previos.

[Introducción instrumental]
A: Me dices que Juan Luis.../ me dices que tus hijos.../ me dices que tus padres...
[Enlace instrumental]
A': Me dices que has cumplido los...
[Enlace instrumental]

A'': Y yo, ¿qué es...? / te quise como un loco...
 A''': La nostalgia es un burdo...
 [Interludio instrumental]
 A'' [frag.]: Te quise como un loco...
 Coda: Me dices que Juan Luis...

Posiblemente, la más difícilmente clasificable desde el punto de vista formal sea "La tempestad" (1993) (Luis Alberto de Cuenca / Gabriel Sopeña). En este caso nos hallamos ante un recitado sobre una base musical, lo cual complica la extracción de una forma musical al uso, si bien queda patente el inicio instrumental (hilado con la narración) y las frases que se pronuncian en forma de epílogo ("todo es inútil, ya se acercan"). El resto forma un bloque central homogéneo. A pesar de la sencillez en la ejecución musical, se incluyen omisiones con respecto al poema del autor (de Cuenca 2007: 287), al evitar el adjetivo "blindada" asociado a puerta, así como añadidos ("todo es inútil") y reiteraciones de material utilizado ("ya se acercan").

[Introducción instrumental]
 A: Lleva gafas muy gruesas...
 Coda: Todo es inútil...

Para finalizar el análisis, se presenta un caso muy simple en cuanto a generación formal-musical pero con mayor complejidad en lo textual. "Su nombre era el de todas las mujeres" (1993) (Luis Alberto de Cuenca / Gabriel Sopeña) se desarrolla en torno a dos estructuras melódicas con similitudes internas. Ambas, a modo de estrofa, varían en el texto, si bien la primera puede subdividirse en mitades y la segunda repite siempre sus frases. Esta última sección, más corta, es la que da la sensación de vuelta al modelo melódico más reconocible. Esta es la aportación musical que más severamente trata el original, ya que la procedencia es mixta: "El imbécil", "Tiempos difíciles" y "El olvido" (de Cuenca 2007: 212-214). El tratamiento que se hace de estos textos es el de presentarlos de manera sucesiva y aprovechar las repeticiones del verso final (en parte o totalmente) para el título, los breves estribillos y la antesala de la coda.

[Introducción instrumental]
 A: Era una criatura.../ ni graciosa, ni...
 B: Tu alma en los...
 [Enlace instrumental]
 A'': Era todo tan triste/ que hacia nada conducen...
 B': Fueron tiempos difíciles
 A''': La olvidé por completo.../ de ropa deportiva...
 B'': Su nombre era el de...
 [Interludio instrumental]
 B'': Su nombre era el de...
 B'': Su nombre era el de...
 [Coda instrumental]

En general, este tipo de encajes entre lo textual y lo musical no se daba en las primeras aportaciones puestas en música por Sopeña y cantadas por Loquillo, cosa que hace pensar en un proceso de experimentación, aprendizaje y evolución que se comenta en el siguiente apartado.

4. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

El análisis detallado en los tres apartados anteriores denota el intento por ahormar estructuras literarias preexistentes a los condicionantes de exposición y reexposición variada propios de la forma canción, fundamentalmente a través de repeticiones de versos en las partes finales. En este sentido, el alejamiento de tendencias mayoritarias que ya protagonizara Loquillo en sus inicios (Pérez 2009) toma vigor en este giro. En esta ocasión, orientado por planteamientos estéticos y vitales, la dirección hacia la poesía le va a hacer incluirse en unos modelos de configuración musical distintos. El recorrido, por tanto, no es el de un poeta encerrado en el cuerpo de un músico, como pudiera ocurrir con otras figuras de la música popular urbana española (Nappo 2021: 86), sino, más bien, el de una persona inquieta en busca de nuevas vías de expresión intelectuales, para lo cual utiliza su capacidad artística a través de lo musical.

En general, la forma canción en su versión más clásica (A-B) no es desarrollada con la profusión esperada en las canciones de Sopeña, ya que su aparición siempre se sustenta en quiebras que la hacen escapar de la cuadratura habitual. Es, por tanto, más común que la generación del entorno musical derive hacia formas estróficas enfocadas, igualmente, con cierta libertad.

En este sentido, *La vida por delante* presenta algunas de las canciones más exitosas asociadas a esta guía en dos partes (lo cual es lógico, por la vinculación con las formas tradicionales accesibles para el gran público), siendo las más estrictas dentro de este planteamiento "Central Park", "Los gatos lo sabrán", "La vida que yo veo" y "Lisboa" y, en menor medida, "Es la noche" y "Niña morena y ágil". "Blues del amo" puede entenderse como un modelo intermedio que enlaza con las formas estróficas, desde las más obvias ("Cantores") hasta las más desviadas del canon ("Julia Reis"), junto con otras, basadas del mismo modo en la reiteración melódica ("No volveré a ser joven"; "Pregunta más allá").

Como ha sido señalado, no existen grandes variaciones respecto a estos enunciados y los desarrollados cuatro años después, aunque sí cierto perfeccionamiento estructural y tendencia hacia la forma estrófica. Así, *Con elegancia* expone formas de secciones binarias muy evidentes ("Quin fred al cor, camara-da!"; "Transgresiones") junto con otras con alguna desviación con respecto al esquema puro ("Con elegancia"; "Inútil escrutar tan alto cielo"). La mayor parte de las canciones se planifican por medio de una estrofa única con variaciones en el ajuste al texto, como es el caso de "La aurora de Nueva York", "Si me pagaran un millón de dólares por este poema", "Una provincia", "Ara no es fa, pro jo encara ho faria" y, en menor medida, "Durante la invasión". Igualmente, es resaltable el caso de la pareja formada por "Del barrio" y "Milonga de los dos hermanos", en las cuales se vincula un amplio contenido textual con el canto estrófico. Por su

parte, "Cuando pienso en los viejos amigos", que supone una aproximación anticipada a la figura de Luis Alberto de Cuenca, sirve para ejemplificar el cambio de estructura musical del tercer disco respecto a los dos primeros, ya que la forma simétrica que se describe en esta melodía no será una constante en el último de los álbumes analizados.

Ciertamente, el abordaje de la obra de Luis Alberto de Cuenca hace evolucionar los bloques temáticos musicales que se idean para sus poemas. El hecho de que la rima en la poesía reciente carezca de la preponderancia de otros tiempos (Martínez Cantón 2010: 70-71) condiciona que las estructuras formales no sean tan idénticas como lo suelen ser en producciones discográficas de música popular urbana no centrada en los poemas. Este hecho se evidencia, de manera clara, en los grandes éxitos comerciales del propio Loquillo. Así, por ejemplo, es en este modelo de canciones ("El encuentro") donde se puede hallar, con matices que nos conducen a una mayor profundidad temática, lo que Wade identificaba como "dos mitades de un barco" (1982: 36): la narración inicial (A) seguida de una resolución desgarrada (B) haciendo variar el carácter melódico, pero, sobre todo, la intensidad, de forma que se obtiene una unidad indisoluble y coherente desde un planteamiento organizativo menos prototípico y más adecuado, para mostrar las dos actitudes que se identifican en el poema.

Como se advierte, en *Su nombre era el de todas las mujeres* la reelaboración de material textual que se lleva a cabo sirve para acomodar estructuras formales musicales más equilibradas, como es el caso de la forma bipartita más tradicional ("Political incorrectness") con variantes sencillas ("La noche blanca"; "Cuando vivías en La Castellana"; "Su nombre era el de todas las mujeres") o más severas ("Nuestra vecina"), pero se continúa con la evolución en torno a la forma estrófica con libertades en su aplicación ("Farai un vers de dreyt nien"; "A Alicia, disfrazada de Leia Organa"; "La malcasada"), mostrándose en ocasiones ciertamente difícil de encajar dentro de la estructura musical ("La tempestad"). Se constata, por tanto, que el carácter mutable de Loquillo en la adopción estilística musical es paralelo a la poliédrica figura de Luis Alberto de Cuenca en sus múltiples facetas literarias (Arellano Ayuso 2011: 116), y este manejo de registros permite que se pueda llegar a una maleabilidad de las formas musicales y textuales sin aspavientos, sin rasgarse las vestiduras por acometer empresas de exploración artística.

De ahí que, en el plano de la asimilación textual, es preciso resaltar que los cambios implementados son mínimos en gran parte de los casos, y no afectan, en general, al sentido global del poema, con la significativa excepción de "Su nombre era el de todas las mujeres", ya que se configura, como ha sido expuesto, a partir de la fusión de tres poemas de Luis Alberto de Cuenca. En todo caso, la conjunción de esta tripleta no menoscaba la intención de cada uno de ellos en su lectura por separado, sino que se logra una integración muy meritoria.

En suma, si formalmente se puede observar una evolución hacia el encaje de una estructura sonora más perfecta en el álbum de 1996, es posible argumentar que se produce un desdibujado de la forma musical más clásica desde el trabajo de 1994 al de 2011. El hecho de decantarse por una selección

de poetas y poemas en los dos primeros álbumes y acabar centrándose en la obra de uno en concreto en el tercero de ellos, hace que el acople de lo musical acabe conformándose de manera más ecléctica, menos aprehensible desde un canon ortodoxo, lo cual no implica menor valor estético, en ninguno de los casos, sino más bien brillante evolución lógica desde el punto de vista artístico, si bien la vertiente comercial, más atada a ritmos prototípicos, acabe resintiéndose de esta particular forja sonora.

OBRAS CITADAS

- Arellano Ayuso, Ignacio (2011). *Los rostros del poder en el siglo de oro: ingenio y espectáculo*. Sevilla: Renacimiento.
- Arroyo Almaraz, Antonio (2012). "Poética postmoderna transversal a las artes y la literatura: Línea Clara", in *Literatura y Espectáculo*, ed. Rafael Alemany Ferrer y Francisco Chico Rico. Alicante: Universitat d'Alacant / SELGYC, 53-62.
- Bas, Julio (1947). *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires: Ricordi.
- Benedetti, Mario (2000). *Acordes cotidianos*. Buenos Aires: Vergara & Riba.
- Borges, Jorge Luis (2011). *Poesía completa*. Barcelona: Lumen.
- Bianciotto, Jordi (2020). "En el peor momento, la poesía siempre es la respuesta", *La Opinión de Málaga*, <<https://www.laopiniondemalaga.es/cultura-espectaculos/2020/07/24/peor-momento-poesia-respuesta-27488230.html>> (21 de octubre de 2021).
- Bordons, Glòria y Antonio Mareina (2012). "Poesía, música i escola. Un triangle sonor", *Temps d'Educació*, 42: 11-30. <<https://bit.ly/34orMBk>> (21 de octubre de 2021).
- Bravo, Edu (2019). "De la Orquesta Mondragón a Loquillo: hablamos con Luis Alberto de Cuenca sobre sus canciones", *Vanity Fair*, <<https://www.revistavanityfair.es/cultura/entretenimiento/articulos/de-la-orquesta-mondragon-a-loquillo-hablamos-con-luis-alberto-de-cuenca-sobre-sus-canciones/38431>> (21 de octubre de 2021).
- Cuenca, Luis Alberto de (2006). *La vida en llamas*. Madrid: Visor.
- Cuenca, Luis Alberto de (2007). *Los mundos y los días. Poesía 1970-2002*. Madrid: Visor.
- Gamonedá, Antonio (2019). *Esta luz. Volumen I. Poesía reunida (1947-2004). Epílogo de Miguel Casado*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- García Lorca, Federico (1999). *La aurora de Nueva York*. Barcelona: Lumen.
- Gil de Biedma, Jaime (2009). *Jaime Gil de Biedma. Prólogo de Fernando Delgado*. Madrid: El País.
- Gil de Biedma, Jaime (2016). *Las personas del verbo. Prólogo de James Valender*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Hernández, Virginia (2012). "Loquillo: 'Seguimos en un guerracivilismo absurdo'", *El Mundo*, <<https://www.elmundo.es/elmundo/2012/02/15/ocio/1329330218.html>> (21 de octubre de 2021).
- Hidalgo, Luis (1995). "La poesía ha de estar al alcance de todos", *El País*, <https://elpais.com/diario/1995/11/03/cultura/815353207_850215.html> (21 de octubre de 2021).

- Laínez, Martín (2018). "Loquillo: 'No me creo ni mejor ni peor, sino distinto'", ABC de Sevilla, <https://sevilla.abc.es/cultura/sevi-no-creo-mejor-peor-sino-distinto-2018092-32027_noticia.html> (21 de octubre de 2021).
- Losilla, Juan Francisco (2021). "Loquillo: 'No soy de la casta de artistas que espera a que el temporal amaine'", Heraldo <<https://www.heraldo.es/noticias/ocio-y-cultura/2021/11/05/loquillo-principe-felipe-concierto-zaragoza-1531382.html>> (21 de octubre de 2021).
- Madoery, Diego (2018). "La forma canción en el rock: el caso de Charly García", in Actas de la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 219-230.
- Marc, Isabelle (2013). "Brassens en España: Un ejemplo de transferencia cultural", Trans. Revista de Traductología, 17: 139-149. <https://doi.org/10.24310/TRANS.2013.v0i17.3232>
- Martínez Cantón, Clara Isabel (2010). "Innovaciones en la rima: poesía y rap", Rhythmica. Revista Española De Métrica Comparada, 8: 67-94. <https://doi.org/10.5944/rhythmica.13095>
- Mateos, José (1990). Una extraña ciudad. Sevilla: Renacimiento.
- Nappo, Daniel J. (2021). The Poetry and Music of Joaquín Sabina. An Angel with Black Wings. Londres: The Rowman & Littlefield Publishing Group.
- Neruda, Pablo (1999). Antología poética. Barcelona: Óptima.
- Núñez, Raúl (1974). People. Cuadernos Ínfimos 52. Barcelona: Tusquets.
- Pérez, Jorge (2009). "Driving with La Movida: The Rock 'n' Road Aesthetics of Loquillo's Rock Ibérico", Journal of Spanish Cultural Studies, 10(2) 189-205. <https://doi.org/10.1080/14636200902990703>
- Ricks, Christopher (2016). Dylan poeta: Visiones del pecado. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Salinas, Pablo (1999). Antología poética. Selección y nota preliminar de Julio Cortázar. Madrid: Alianza.
- Salvat Papasseit, Joan (1977). 50 poemas. Barcelona: Lumen.
- Wade, Graham (1982). La música y sus formas. Madrid: Altalena Editores.
- Vivas, Juan Luis (2008). "Loquillo canta poemas de Luis Alberto de Cuenca en su próximo disco", La Verdad <<https://www.laverdad.es/murcia/20080424/cultura/loquillo-canta-poemas-luis-20080424.html>> (21 de octubre de 2021).

MISCELÁNEA



REALIDAD Y FICCIÓN EN *SOLDADOS DE SALAMINA*:
MECANISMOS AUTOFICCIONALES E HIBRIDACIÓN DE
GÉNEROS EN LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICAREALITY AND FICTION IN *SOLDADOS DE SALAMINA*: AUTOFICTIONAL
MECHANISMS AND HYBRIDIZATION OF GENRES IN THE FILM ADAPTATION.JUAN GARCÍA-CARDONA
Universidad de California, Davis
jcardona@ucdavis.eduRecibido: 21.06.2021
Aceptado: 17.09.2022

RESUMEN: Desde el surgimiento del neologismo “autoficción” por el autor Serge Doubrovsky en los años 70, el estudio crítico de las obras denominadas bajo este término se ha mantenido en alza. La mayoría de estos estudios se han realizado en obras pertenecientes a la literatura; no abundan de la misma manera los estudios realizados en el ámbito del cine. Un buen método para explorar el dispositivo autoficcional en el medio audiovisual podría residir en la adaptación cinematográfica. *Soldados de Salamina* (2001), considerada una de las obras paradigmáticas de la autoficción en castellano, fue adaptada por David Trueba a la gran pantalla en el año 2003. El director tuvo que transponer algunas de las características propias de estos híbridos entre verdad e invención, concebidas inicialmente en la esfera literaria. Por ejemplo: la cuestión de la identidad nominal o el estatuto de ficcionalidad que implica el género autoficcional. Mediante la adaptación, es posible constatar estos mecanismos trasladados del medio literario al fílmico, y de comprobar si siguen vigentes estos preceptos. Además, esta incursión del plano de la realidad que conlleva la autoficción supone una fluctuación en el género de la cinta, dentro del campo cinematográfico, siendo el documental el género principal en la introducción de hechos reales. En esta investigación, propongo explorar estos dispositivos fílmicos empleados para entretrejer realidad y ficción, y así ayudar a delimitar la autoficción en los estudios fílmicos.

PALABRAS CLAVE: Adaptación cinematográfica, autoficción, ficción, realidad, *Soldados de Salamina*

ABSTRACT: Since the emergence of the neologism “autofiction” by the author Serge Doubrovsky in the 70s, the critical study of the works named under this term has been on the rise. Most of these studies have been carried out in books belonging to literature; the studies carried out in the field of cinema do not abound in the same way. An excellent method to explore the autofictional device in the audiovisual medium could lie in the film adaptation. *Soldados de Salamina* (2001), considered one of the paradigmatic works of autofiction in Spanish, was adapted by David Trueba to the big screen in 2003. The director had to transpose some of these hybrids’ characteristics between truth and invention, initially conceived in the literary sphere. For example: the question of nominal identity or the statute of fiction implied by the autofictional genre. Through adaptation, it is possible to verify these mechanisms transferred from the literary to the filmic medium and check whether these precepts are still in force. Furthermore, this incursion into the plane of reality that autofiction entails supposes a fluctuation in the film genre, within the cinematographic field, with the documentary being the primary genre in the introduction of real events. In this research, I propose exploring these filmic devices used to interweave reality and fiction, thus helping define autofiction in film studies.

KEYWORDS: Autofiction, Fiction, Film Adaptation, Reality, *Soldados de Salamina*



INTRODUCCIÓN

El cruce entre realidad y ficción ha suscitado numerosos debates en los estudios literarios, algunos de los cuales se han extrapolado a otros cauces artísticos. Por ejemplo, el género de la autoficción ha cobrado una gran popularidad en los últimos años, con una cantidad significativa de artículos, monográficos y colecciones sobre esta temática (Casas 2012, 2014, 2017; Tornero 2017). Su aplicación al cine ha sido ciertamente problemática, puesto que en muchas ocasiones se ha optado por conservar los preceptos autoficcionales sin ningún tipo de cambios, solución que ha devenido en definiciones no operativas en el terreno fílmico (Gómez Tarín y Rubio-Alcover 2013; Gómez Tarín 2008). Uno de estos escollos surge debido a la innegable referencialidad de la autoficción al mundo real, cuya inclusión en el medio audiovisual se relaciona normalmente con el documental, y así lo defienden algunos autores: “una obligación ética del documentalista es representar lo que, a su entender, es verdad, del mejor modo posible” (Plantinga 2007: 52).

Más concretamente, el presente trabajo pretende ahondar en la adaptación cinematográfica de *Soldados de Salamina* (Cercas 2001), una de las novelas paradigmáticas de la autoficción. La cuestión de la adaptación también resulta

escabrosa, puesto que la literatura se ha afianzado en una posición de superioridad que deja al cine como un arte secundario y corrompedor del milenar arte de la literatura. Según Robert Stam, estas adaptaciones son consideradas “inevitavelmente las versiones ‘para tontos’ de las novelas fuente [...] un público que prefiere el algodón de azúcar del entretenimiento a las delicias culinarias de la literatura” (2014: 31). En definitiva, y a pesar de la controversia en la relación entre literatura y cine, la transposición del dispositivo autoficcional ayudará a entender mejor los códigos que barajan ambas disciplinas. No obstante, no se trata de describir todos los cambios que se han llevado a cabo, a modo de “máquina punitiva” o “perspicaz detector de mentiras y alteraciones” (Wolf 2001: 21), sino de tasar su idoneidad y confrontar el efecto que produce en lector y en espectador.

La investigación se divide en cinco secciones. Las dos primeras aclaran todos aquellos aspectos teóricos necesarios para poder llevar a cabo el análisis de esta investigación: la primera profundiza en el término “autoficción”, desde su génesis hasta su uso y definición hoy día, además de los intentos de aplicación al campo cinematográfico; la segunda aborda el género documental, caracterizado por incluir elementos propios de la realidad. La tercera trata con mayor profundidad la cuestión de la adaptación cinematográfica, además de desarrollar el caso concreto de *Soldados de Salamina* (Trueba 2003) y el proceso de adaptación que llevó a cabo David Trueba, en constante conversación con el autor de la novela, Javier Cercas. Por último, se explora la transposición de la autoficción y de la hibridación de géneros del texto fuente al fílmico.

1. LA AUTOFICCIÓN: GÉNESIS, POPULARIDAD DEL NEOLOGISMO Y DESEMPEÑO EN TERRENO CINEMATográfico

A la hora de abordar el término “autoficción”, la crítica parece coincidir en la disposición inequívoca de unos autores que han logrado definir, o al menos intentado, este concepto tan extendido y popular durante los últimos años. Si bien su génesis podría situarse en autores y años anteriores, como posteriormente discutiré, el debate terminológico parece surgir con “el pacto autobiográfico” esgrimido por Lejeune (1975). En su obra, el crítico afirma que, aunque nada lo impida, sería una contradicción que el héroe llevara el mismo nombre que su autor (1975: 31).

A partir de este presupuesto, se achaca el neologismo “autoficción” al escritor francés Doubrovsky, quien, en la contraportada de su novela *Fils* (1977), utiliza el término para denominar una obra en la que el nombre del protagonista y del autor coinciden, y que describe como “ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales”. El neologismo cobró mucha popularidad y se asentó como designación de aquellas obras que cumplían este rasgo principal de coincidencia identitaria entre protagonista y autor, si bien esta correspondencia ya había aparecido en diversas obras anteriores sin la necesidad del novedoso vocablo.

Jacques Lecarme (1984, 1994) demostró la utilización de esta coincidencia identitaria en obras de autores franceses del siglo xx. Además, se aventuró a

definir el neologismo: "La autoficción es en principio un dispositivo muy simple: sea un relato, cuyo autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuya clasificación genérica indica que se trata de una novela"¹ (Lecarme 1994: 227). Aunque ciertos autores han reformulado algunos presupuestos de esta definición, sigue siendo operativa y ha servido como base para investigadores posteriores.

Por otro lado, Gérard Genette (1991) identifica la distancia identitaria insalvable entre autor y narrador propia de la ficción, y deslinda la no-ficción, donde efectivamente autor y narrador se asimilan. Por tanto, la autoficción es considerada por el autor como un juego metaficticio, y pondrá en duda esta correspondencia de la identidad nominal. Bajo el amparo de Genette, Vincent Colonna (1990) va más allá de la definición propuesta por Lecarme. Su aportación más relevante es la posibilidad de la creación de una personalidad inventada del protagonista frente al autor. Colonna establece el origen de la autoficción en la obra de Luciano, además de englobar la *Comedia* de Dante o *El Quijote* de Cervantes bajo este término.

Frente a la consideración de la obra de Luciano de Samósata como el origen de la autoficción, Alberca detecta un "flagrante ahistoricismo" (2007: 156). Además, la inclusión de *El Quijote* parece dar origen a una incertidumbre a la que se ha enfrentado el neologismo hasta la actualidad: no existe una misma identidad nominal entre Cervantes y Alonso Quijano. Y me refiero a esta incertidumbre porque, como trataré posteriormente, aún se debaten los límites de lo que podríamos considerar dentro de este género literario: ¿es necesaria esta correspondencia onomástica? Alarcón afirma que se puede "discutir la existencia de una autoficción sin coincidencia nominal entre creador y criatura" (2014: 109).

Marie Darrieussecq, al igual que Colonna, deslindará la autoficción de la autobiografía, y considerará un origen novelesco del género. Además, señala como una de las definiciones más aceptadas del neologismo la de "narración en primera persona, que se presenta como ficticia (a menudo, se hallará la palabra *novela* en la cubierta), pero en la que el autor aparece homodiegéticamente con su nombre propio" (Darrieussecq 2012: 66). Frente a esta corriente se sitúa el investigador Manuel Alberca, al que coincido con Casas (2014) en categorizarlo como el mayor contribuyente a la divulgación de la teoría autoficcional en la narrativa hispánica. Alberca sitúa el origen de la autoficción en la autobiografía, e incluso afirma con dureza que "la autoficción ha sido una vuelta o rodeo necesario para que la autobiografía pueda alcanzar el reconocimiento literario, al mismo nivel de la ficción, pero sin ser confundida con ella" (Alberca 2014: 157).

La mayor aportación de Alberca es la concepción del "pacto ambiguo" en el que se enmarca la autoficción:

Frente a la autobiografía y su pacto de lectura, la autoficción propone una particular pragmática lectora, que se caracteriza por moverse entre el pacto novelesco y el autobiográfico. La autoficción es una cuña entre ambos. Incorpora elementos de los dos en proporción y forma variable, para inclinarse bien hacia

¹ Traducción tomada de Manuel Alberca (2007: 151).

la ficción o bien hacia la autobiografía. Por la mezcla de elementos antitéticos, propios de géneros distintos, la autoficción podría ser considerada un híbrido literario. (Alberca 2012: 11)

Además, sostiene que la correspondencia en la identidad nominal de narrador-protagonista es “el signo inequívoco que diferencia a la autoficción de la novela y de la novela autobiográfica en particular” (Alberca 2007: 224).

El fenómeno teórico de la autoficción ha supuesto, además de una profusión de artículos académicos sobre el género, una sobreabundancia de definiciones que podría saturar y dejar inoperativo dicho término. “La ambigüedad constitutiva de la autoficción, tan atractiva y tan lúdica para los lectores, ha devenido en un cierto hartazgo, y en diferentes y contradictorias interpretaciones que amenazan con dejar inservible el concepto” (Alberca 2014: 156). Además, Diaconu identifica el principal defecto que presentan los estudios académicos sobre esta materia: “en vez de construir ladrillo por ladrillo, empezando la casa desde abajo, una teoría del género, hoy en día, el discurso sobre la autoficción es de otra índole, no precisamente benigna, y crece en todas las direcciones” (2017: 41). Además, no considera que esta correspondencia onomástica sea una condición irrefutable: “puede ocurrir, por ejemplo, que la identidad nominal entre autor, narrador y protagonista no sea un requisito *sine qua non* y absoluto de la autoficción” (2017: 38). Ahora bien, si se acepta que esta similitud nominal no sea un requisito absoluto, ¿cómo puede constatarse que la identidad de autor, narrador y personaje es la misma?

Sería necesario entonces recurrir a hechos autobiográficos del autor, e intentar identificarlos en el protagonista. Sobre las formas de asociar a un personaje con su autor, Herrera Zamudio toma en cuenta datos como “características físicas, fecha y lugar de nacimiento, nacionalidad, profesión, situación familiar, y dirección” (2007: 34), entre otros factores. Sin embargo, reducir la correspondencia nominal entre autor, narrador y protagonista de la autoficción a captar aquellos elementos que comparten podría provocar una dilatación excesiva del término, hasta el punto de englobar una cantidad ingente de novelas en las que el autor incluye algún nimio elemento autobiográfico. De hecho, es muy común que en personajes ficticios puedan reconocerse rasgos propios del autor, y no por ello debe considerarse autoficción. Sobre esta cuestión, Ana Casas señala que “determinar hasta qué punto una obra es más o menos fiel con respecto a una vida [...] no aclara demasiado sobre el funcionamiento de un texto” (2018: 69-70). Alberca tampoco considera todos los relatos novelescos en los que se identifican rasgos autobiográficos como autoficciones: “personalmente las descarto, y no por razones de taxonomía rígida o estrecha, sino, porque en buena medida, sin la nominación, los efectos de ambigüedad [...] se diluyen” (2007: 237).

En la misma línea, Pozuelo Yvancos (2010) se alarma cuando algunos críticos califican *Todas las almas* de Javier Marías o *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento* de Enrique Vila-Matas como autoficciones siguiendo esta búsqueda y captura de hechos autobiográficos. Conviene sacar a colación la postura de Po-

zuelo Yvancos frente a la omisión de la premisa de la similar identidad nominal entre autor, narrador y protagonista:

Es entonces cuando, olvidadas las referencias que fueron clave para entender qué sea la autoficción, comienza a intervenir todo el mundo, algunos sin referirse para nada a ellas, aplicando tal concepto a novelas que ni siquiera muestran identidad de nombre entre el autor y el personaje narrador, único rasgo distintivo seguro para el sentido de la categoría, independientemente de que el contenido autobiográfico tampoco pueda quedar al margen. Pero parece que baste con decir de una novela en la que se perciben rasgos de la persona del autor que se trata de "autoficción". (Pozuelo Yvancos 2010: 19-20)

Algunos estudiosos han difuminado completamente los límites de la autoficción. Colonna (2004) propone tres tipos de autoficción: "autoficción fantástica", "autoficción biográfica" y "autoficción especular". En esta última, el centro de la obra no se conforma en torno al autor, sino que el texto es considerado un artefacto autónomo. El autor se muestra vacío de identidad, y no queda definido por rasgos factuales. Sobre la "autoficción especular", Alarcón defiende que "el modo especular va más lejos, al desnudar los mecanismos que le permiten a la autoficción generar la ambigüedad que la caracteriza, es capaz de existir sin elementos autobiográficos" (2014: 124).

Entonces, ¿cómo se diferencia el género autoficcional del resto de géneros novelescos? Si la presencia de elementos autobiográficos, y por ende del nombre del autor, deja de ser un requisito fundamental, el abanico de obras que englobaría la autoficción tendría como resultado un término lábil e inestable. En el presente trabajo se ha adoptado la corriente de Alberca y Pozuelo Yvancos en la consideración de esta identidad nominal como principio fundamental. Esta premisa convierte al autoficcional en un género tangible, delimitable, y en el que pueden incluirse una serie de obras específicas que cumplen tales requisitos. Por ello, la definición que se ha tomado como referencia en esta investigación es la que propone Alberca: "una autoficción es una novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre que el autor" (2007: 158).

Estos factores permiten categorizar la obra de Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, como uno de los mayores ejemplos del género autoficcional en la narrativa hispánica. Surge ahora una cuestión fundamental cuando entra en juego la obra homónima de David Trueba, adaptación cinematográfica de la novela de Cercas. ¿Podemos aplicar los mismos criterios que se han utilizado tradicionalmente en las obras literarias autofictionales? ¿Siguen vigentes los dispositivos que posibilitan la categorización de una novela como autoficción en un filme? Resulta necesario, en primer lugar, explorar cómo se ha aplicado o transpuesto el término autoficción al campo cinematográfico.

No existe un consenso a la hora de trasladar el término "autoficción", concebido originalmente en la esfera literaria, a otros ámbitos artísticos. "La articulación del concepto *autoficción* en discursos artísticos lejanos a lo literario se constituye en un verdadero reto cuyas aplicaciones teóricas están aún por desa-

rollar plenamente" (Torre Espinosa 2017: 113). Estas dificultades en la aplicación de un término originalmente concebido en los estudios literarios a los fílmicos no es ninguna novedad: "la herencia proveniente de la teoría literaria fue asumida en su día por la teoría fílmica con pocas matizaciones", lo que ha provocado "cada vez más problemas para su aplicación en los análisis de los discursos audiovisuales" (Gómez Tarín y Rubio-Alcover 2013: 2).

Ahora bien, los estudios sobre autoficción en el campo cinematográfico presentan cierta divergencia en cuanto a su taxonomía. Autores como Casas (2018), Gómez Gómez (2014) o Herrera Zamudio (2007) han utilizado el término "autoficción" para referirse o analizar determinados filmes, y lo consideran operativo, mientras que otros autores como Cuevas Álvarez (2013) no emplean directamente este término o incluso autores que, como Gómez Tarín (2008), rechazan la transferencia de estos conceptos literarios al campo de la cinematografía.

No puede negarse que la autoficción encuentra una serie de escollos difíciles de superar a la hora de ser aplicada a los estudios fílmicos, cuya única solución comprende la extensión del término, la adaptación de las premisas a las condiciones del medio audiovisual o, en su defecto, la creación de un neologismo. Una de las mayores dificultades que propone el medio audiovisual es la identidad nominal entre autor, narrador y personaje, debido a la ambigüedad en la figura del autor en el campo cinematográfico. Frente al autor individual que caracteriza la novela, ¿quién es el autor en un filme? La atribución de la cinta a un solo autor puede resultar controversial; detrás de cualquier producción se sitúa el director, guionista, actores, técnico de sonido, director de fotografía y una lista que puede extenderse a cientos de personas:

La clave reside en que el cine es arte colectivo por antonomasia, factor que a menudo se soslaya cuando se cotejan literatura y cine, y que por tanto resulta más difícil focalizar la noción de autoría y de intencionalidad que en el caso de la literatura, ámbito en el cual, salvo muy contadas excepciones, no cabe duda de que el firmante de la obra es su pleno artífice (Malpartida Tirado 2018: 22).

Si se toman en cuenta los presupuestos defendidos por *Cahiers du Cinéma*, el director representa a la figura de autoría. Pero no parece ser tan simple, de hecho, el guionista puede ser el responsable de la creación del personaje protagonista, y la asociación de este personaje únicamente al director quedaría inválida según la perspectiva autoficcional. Herrera Zamudio identifica como autores "a aquellos que firman tanto el guion como la dirección del filme autoficcional en cuestión" (2007: 51). Como bien afirma Malpartida Tirado, "el director o realizador es en buena medida un coordinador de los muchos oficios y actividades que concurren en el proceso de elaboración de un filme" (2012:12), por tanto, a pesar de la pluralidad de labores en la realización de una película, el director es el máximo responsable.

Sobre la correspondencia nominal entre autor y protagonista, Gómez Tarín y Rubio-Alcover llegan a afirmar que se puede hablar de autoficción "cuando el propio autor se inscribe en la historia con su presencia física, asumiendo

la enunciación directa (no delegada) y el formato es el de la ficción o, cuando menos, la nebulosa frontera entre ficción y no-ficción” (2013: 18-19). Y en este sentido, autores como Pérez Bowie restringen la autoficción en el cine a la aparición del propio director “como intérprete encarnando dentro de una historia de ficción (con innegable base autobiográfica) a un director que presenta evidentes similitudes con el personaje real” (2013: 66-67).

La última premisa de la autoficción es la clasificación de la obra como ficción, lo que no parece provocar problema alguno. Para Herrera Zamudio (2007: 72), funcionan como indicadores ficcionales en el filme su forma dialogada y los efectos del montaje. Ahora bien, si el personaje debe poseer el mismo nombre que el director, o incluso el director se presencia en el metraje, hay una clara referencia a la realidad. Si nos atenemos al género no ficcional en el campo fílmico, este se ha relacionado casi inequívocamente con el documental. Por regla general, cuando un espectador decide ver un documental, espera que le cuenten la verdad. Entonces, si el documental se presenta como no-ficción, ¿existe la posibilidad de la autoficción en este género? ¿Es exclusivo el término a los filmes ficcionales?

Si se acota aún más el terreno de estudio, no existen apenas investigaciones que se hayan ocupado de la adaptación cinematográfica de obras literarias consideradas autoficcionales. Estas adaptaciones pueden conformarse como el aparato idóneo para observar cómo se han transpuesto los dispositivos autoficcionales literarios al territorio fílmico. ¿Cómo se ha trasladado al cine la correspondencia de identidad nominal entre autor, narrador y protagonista? ¿Cómo se caracteriza la hibridación de géneros en el filme?

Además de las enunciadas, surgen cuestiones de otra índole referentes a los nuevos desafíos que propone la adaptación cinematográfica: ¿dónde queda el escritor de una obra literaria adaptada a la gran pantalla? ¿Debemos tener en cuenta en la identidad nominal al escritor del personaje perteneciente a la obra adaptada? Se discutirán todas estas cuestiones mediante el análisis de la adaptación de David Trueba de la obra homónima de Javier Cercas.

2. EL DOCUMENTAL COMO GÉNERO PORTADOR DE LA REALIDAD

La intrusión de la realidad en el filme ficcional, ya sea el nombre u otros aspectos que permitan identificar el personaje con el autor, contradice una serie de presupuestos genéricos que deben discutirse. En la clasificación de géneros cinematográficos, generalmente se asocia el documental con hechos reales según afirman diversos autores como Gaudreault y Jost (1995), Bernini (2003), Cuevas Álvarez (2005), Plantinga (2007) o Aguilar Alcalá (2020). Por ello, resulta de interés acudir al documental para estudiar la presencia de lo real en el terreno fílmico, sin ser este el género exclusivo de la autoficción en el medio audiovisual.

Antes de introducir el desarrollo del género documental, hay un obstáculo que debe sobrepasarse –que no resolverse– para poder asentar bien ciertos presupuestos teóricos: la problematización del concepto de realidad y ficción. En una cantidad significativa de investigaciones sobre este tema, los autores coin-

ciden en remontarse a *La Poética* de Aristóteles como concepción de realidad o ficción. La historia se ocupa de lo que ha ocurrido, mientras que la poesía se ocupa de lo que podría ocurrir. Por tanto, establece una dicotomía entre historia y poesía, realidad e invención. Frente a esta concepción, se han erigido autores como Hayden White (2003), quien rechaza esta distinción y categoriza los relatos históricos de igualmente ficticios, debido a ser considerados como artefactos literarios.

Sobre esta cuestión cabe remontarse al movimiento deconstruccionista encabezado por Derrida, donde se prioriza la estructura del lenguaje con el que se redacta un texto para descubrir sus significaciones. En la misma línea, Paul de Man (1991), uno de los autores de este movimiento, categoriza como indecible la diferenciación entre autobiografía y ficción. Esta concepción de realidad y ficción ha sido tomada por varios investigadores como base de sus estudios. Aguilar Alcalá defiende que “considerar que la ficción y la no ficción son categorías claramente definidas e identificables es ignorar la fractura que los habita” (2020: 47). Martínez-Cano, Ivars-Nicolás y Roselló-Tormo reflexionan sobre la aplicación de estos términos en el ámbito fílmico: “ciertamente todas las realizaciones cinematográficas son ficción, en el sentido de que parten de una organización previa o posterior del material filmado por parte de su autor” (2020: 114), aunque posteriormente reconocen que “se establece una relación entre el documental y su referente como verdadero” (2020: 115). En la misma línea, Elizabeth W. Bruss (1983) sentencia la imposibilidad de mostrar la realidad en cuanto al cine autobiográfico, puesto que no deja de ser una reconstrucción o evocación de los hechos.

Estas reflexiones sobre la realidad y la ficción son de gran interés para la comprensión de nuestro mundo, y, a decir verdad, coincido en que no son categorías totalmente delimitadas, y en que ambos términos se sostienen en arenas movedizas. En el terreno artístico, podría interpretarse como una especie de *continuum* en el que se mueven elementos propios de la realidad y los propios de la ficción. No obstante, en la concepción que adopta esta investigación, se define la realidad como hechos verificables, constatables según otros documentos, y como la mutación de un material preexistente, frente a la ficción, que posee elementos fabricados con la función exclusiva de crear un mundo ficcional que aparente verosimilitud.

Como antes decía, el documental se ha relacionado tradicionalmente como género que alberga la realidad. Así lo caracteriza Plantinga, como “una representación de veracidad expresa” (2007: 50), donde “tanto las imágenes como los sonidos son ejemplos precisos de lo que ocurrió delante de la cámara y que lo que se afirma o insinúa son verdades del mundo real” (52). En la misma línea, Aguilar Alcalá considera que “el lenguaje documental [...] nos ha hecho creer que su forma (la forma documental) es ‘la forma’ de la realidad” (2020: 56). Por el contrario, algunos autores afirman que al documental “se le otorga un valor de verdad que cada día pierde más”, y por ello subraya la “necesidad de huir de la dualidad documental-ficción” (Gómez Tarín y Rubio-Alcover 2013: 16).

En definitiva, esta introducción teórica del documental, que luego será aplicada al análisis de *Soldados de Salamina*, parte del reconocimiento de lo que Bórquez acierta al afirmar: “aún con sus excepciones, la creencia de que, por un lado, el relato de ficción inventa y recrea y el documental, por el otro, representa y muestra, sigue teniendo una fuerte impronta en el campo audiovisual” (2008: 3). Claramente existen excepciones, entre ellas encontramos géneros dentro del propio documental, como son el falso documental o el docudrama. De hecho, el punto de vista defendido puede suscitar la aversión de algunos investigadores, puesto que se han llevado a cabo estudios que han demostrado como la afirmación de que documental y realidad van de la mano ha quedado anticuada: “leja-no queda el planteamiento reduccionista de un cine documental limitado a un registro objetivista de la realidad” (Cuevas Álvarez 2013: 9); “el propio estatuto del documental hace tiempo que perdió su carácter de verdad” (Gómez Gómez 2014: 57). En defensa del presente trabajo, debo decir que, con la intención de llevar a cabo un análisis de una adaptación cinematográfica, es necesario poseer un paradigma concreto y delimitado que permita contrastar la obra literaria y la fílmica. Por ello, no rechazo que el documental pueda traspasar la realidad y coquetear con dispositivos supuestamente exclusivos de la ficción, y de hecho existen subgéneros que llevan a cabo este juego ambiguo, pero sigo considerando la modalidad factual como prototípica del documental.

La problemática de la introducción de la autoficción en el género documental también ha suscitado debate entre los estudiosos del campo. Gómez Gómez afirma que, en el terreno audiovisual, “podríamos recurrir al formato documental para situar mejor a todos los géneros vinculados con la escritura del yo” (2014: 57). En la misma línea, los investigadores Iván Gómez (2015, 2017), Torre Espinosa (2015) y Quílez (2009) señalan el documental como el género cinematográfico donde actúa el modelo autoficcional. Mientras que en la literatura el significante no va asociado a ningún significado, es decir, las palabras no quedan vinculadas directamente a la imagen de un personaje, en el terreno audiovisual sí que se interconecta el significante con la imagen de un actor o persona real. Para que sea considerada esta premisa de identidad nominal, el autor debería aparecer personalmente durante el filme, y no ser representado por otro ente:

El documental se convierte en autoficción –o en docuautoficción– en el momento en el que el propio director aparece inscrito en la banda sonora o la imagen y actúa como instancia narradora en una película que verse sobre episodios verosímiles que afecten de algún modo a su vida. La focalización es interna y la enunciación muy marcada. (Torre Espinosa 2015: 581)

Ejemplos claros son dos de los documentales de Elías León Siminiani: *Mapa* (2012) y *Apuntes para una película de atracos* (2018). En ambos documentales, el director se incluye a sí mismo como personaje. Mientras que en el primero viaja a la India para retomar el sueño de ser director de cine, en el segundo conocerá al “Robin Hood de Vallecas”, famoso butronero condenado a siete años de prisión. Siminiani expresará ante la cámara sus pensamientos e inquietudes más íntimas, a modo de diario personal que comparte con el espectador. Aquí

vemos la autoficción cumplida en el medio visual: el director, narrador y protagonista están presentes en la imagen, y los hechos que le acontecen mezclan lo autobiográfico con la ficción.

3. *SOLDADOS DE SALAMINA*: EL RELATO REAL DE JAVIER CERCAS

Soldados de Salamina (2001) cuenta el relato de un escritor, Javier Cercas, que no consigue levantar cabeza. Cercas se acercará a la historia de Sánchez Mazas, un alto mando falangista que fue fusilado en el santuario de Santa María del Collell. No obstante, consigue escapar de la contienda gracias a un soldado republicano que no lo delata al verlo escondido. Durante el transcurso de la novela, se entrelazarán acontecimientos que ocurrieron realmente con otros que no lo hicieron. La obra se divide en tres partes: la primera contiene el descubrimiento de Sánchez Mazas y el comienzo de su proyecto de novela; la segunda incluye una biografía del ideólogo y escritor falangista Sánchez Mazas desde sus comienzos en la Falange hasta su fallecimiento en 1966, todo ello acompañado de los acontecimientos ocurridos durante el fusilamiento; por último, la tercera parte gira en torno a la figura de Antoni Miralles, exmilitar republicano que Cercas tomará como héroe que perdona la vida a Sánchez Mazas, y que termina de dar sentido a una obra que mantenía descontento a Cercas.

Javier Cercas ya había alcanzado cierta notoriedad por sus anteriores novelas: *Relatos reales* (2000), *El inquilino* (1989) o *El móvil* (1987). *Soldados de Salamina* (2001) obtuvo una gran repercusión internacional después de ser traducida en más de veinte países, y es considerada por el propio escritor y por un sector de la crítica como su mejor obra: "muchos críticos honestos y perspicaces, tal vez la mayoría, piensan que he escrito libros mejores que este; hasta que he vuelto a leerlo, yo mismo lo pensaba" (Cercas 2015: 222-23). Como bien resume Vila Sánchez, "*Soldados de Salamina* es tanto una novela sobre la Guerra Civil, la crónica de las vidas de un falangista y un republicano, como una novela sobre un escritor mediocre que debe forcejear con sus limitaciones" (2015: 131).

El protagonista de la obra posee el mismo nombre que su autor, sin embargo, no parece que Cercas categorice su obra como una autoficción, y achaca esta correspondencia nominal a otros motivos.² En sus propios términos, se refiere a ella como "relato real" (Cercas 2001: 36, 51, 165) que define como un "relato cosido a la realidad, amasado con hechos y personajes reales" (2001: 51). Este término había servido como título para su libro de crónicas, y lo utilizará como suerte de neologismo para referirse a su obra, como ya empleó Miguel de Unamuno el término "nivola". Fuera o no su intención, cumple las premisas de la autoficción: existe una correspondencia nominal entre autor, narrador y pro-

² Según se recoge en una de sus conversaciones con David Trueba, Cercas sostiene que "en la novela, el autor y el narrador tenían que llevar el mismo nombre. [...] Por muchísimas razones, entre otras porque si todo el mundo –Sánchez Mazas, los Figueras, Ferlosio, Trapiello, Bolaño, etc.– aparecía con su nombre real, si hubiera hecho eso, todo el mecanismo literario hubiera dejado de funcionar" (Cercas y Trueba 2003: 94).

tagonista, y se presenta como un relato novelesco o ficcional, a pesar de que el Javier Cercas literario la clasifique con la categoría de "relato real".

3.1. La adaptación cinematográfica de *Soldados de Salamina*

En primer lugar, y antes de comenzar la sección analítica, conviene precisar la concepción de adaptación cinematográfica desde la que se realiza este estudio. La adaptación cinematográfica supone una convergencia de cauces artísticos jerarquizados en el que la literatura se mantiene en un lugar preeminente frente al cine. Robert Stam detecta una serie de términos con los que se denomina al resultado de la transposición de la literatura al cine: "infidelidad", "traición", "deformación", "violación", "bastardización", "vulgarización" y "profanación" (2014: 23). Se trata, en definitiva, de una "relación vista como una lucha darwiniana a muerte, en lugar de ser vista como un diálogo que podría ofrecer un beneficio mutuo de fertilización cruzada" (2014: 25). Barbara Zecchi (2012) ha tratado también esta comparación injusta entre literatura y cine, y Malpartida Tirado (2018) reúne varias aportaciones acerca de la posición en el canon de la adaptación cinematográfica, donde se muestran estos prejuicios y se analizan las disparidades en la recepción de estos campos artísticos.

Ahora bien, el presente estudio no pretende identificar y registrar los cambios producidos entre texto fuente y adaptado, es decir, tomar la perspectiva del *fidelity criticism* y valorar la obra a partir del mantenimiento de los máximos elementos posibles en la transposición cinematográfica, puesto que "la fidelidad de la adaptación es un imposible" (Zecchi 2012: 21). El objetivo, como defiende Sergio Wolf, reside "en los motivos de los cambios y las persistencias, y en los efectos que producen" (2001: 22). Por tanto, debe tasarse la idoneidad de las técnicas utilizadas en la transposición, siempre desde el presupuesto de la originalidad de ambas obras. El resultado de esta transposición no debe mantenerse "fiel" a la obra literaria al tratarse de piezas distintas: la adaptación cinematográfica pasa a tener un nuevo autor, puesto que la nueva versión conforma la interpretación del director que firma el filme. Malpartida Tirado resume metafóricamente esta relación con una preciosa asimilación del texto fuente como un "venero de ideas" (2018: 11) que surte al texto fílmico en su labor de transposición.

Tras este breve preámbulo puede analizarse adecuadamente la adaptación cinematográfica de *Soldados de Salamina*, que se comenzó a realizar el año después de que Cercas publicase la novela original, y que se estrenó en 2003 a manos del director David Trueba, firmante también del guion de la obra. No obstante, el director estuvo en contacto permanente con Cercas, como bien puede verse en las extensas conversaciones registradas en *Diálogos de Salamina: Un paseo por el cine y la literatura* (Cercas y Trueba 2003).

Según conocíamos por una entrevista en el diario *El País* a Trueba, el escritor dejó clara su postura desde el principio: "aquí hay dos maneras de actuar, una es que te meta el palo en los radios de la bici y que me ría de ti cuando te caigas y otra que estoy aquí para lo que me necesites" (García 2003: s.p.). Este es el acercamiento adecuado en el desarrollo de la adaptación cinematográfica, que, según Sergio Wolf crea un tejido que entrelaza ambos textos, el texto fuen-

te y el original: "ese tejido es el que permite que los libros y las películas estén vivos, que los escritores y los cineastas puedan hacer dialogar a sus obras, hacerlas renacer" (2001: 150). Al igual que los autores conversan durante el proceso de transposición, también lo hacen sus obras, que se erigen como versiones o interpretaciones independientes de una misma historia.

El propio David Trueba concibe su adaptación como una obra independiente frente a la de Cercas, y reflexiona sobre el proceso de la adaptación al texto fílmico:

Para ser fiel en la esencia a un libro, se deben transformar muchas cosas de su superficie. La película debe ser una obra nueva e independiente. A lo que queríamos ser fieles era a las emociones de la novela, a las sensaciones que provoca en el lector, a la verdad que esconde su desarrollo. Para lograr traspasar esa riqueza del lenguaje literario al cinematográfico era necesario crear imágenes propias, vertebrar el relato a base de cine y no de literatura filmada.³

El realizador acierta al proclamar su obra como nueva e independiente, pero la utilización del concepto de "esencia" y el de "fidelidad" que tanto parece defender el *fidelity criticism* no deja de provocar cierta reticencia. Es precisamente lo que Robert Stam señala como estatutos del "discurso de la fidelidad", al suponer "que una novela 'contiene' una 'esencia' extraíble, una especie de 'corazón de alcachofa' escondido 'debajo' de los detalles superficiales del estilo" (2014: 49). Se deben tomar ciertas precauciones en el uso de términos que pueden conducir en una mala dirección, como la de considerar que el texto adaptado no conserva esa esencia etérea y fantasmagórica del texto fuente, y por tanto contribuyendo en el prejuicio de la incapacidad del arte cinematográfico.

4. MECANISMOS Y DISPOSITIVOS DE AUTOFICCIÓN EN LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA

Durante la introducción teórica sobre la autoficción, se registraron una serie de problemas u obstáculos que el género debía superar para ser aplicado al terreno fílmico. Se comentarán una a una las premisas autoficcionales, además de reflexionar y proponer soluciones teóricas para dichos escollos, entre los que destaca determinar quién es el autor con el que debe existir la correspondencia nominal en un filme, la introducción de la imagen como elemento identificador o referencial entre un personaje cinematográfico y una persona real, o la presentación de un filme como ficcional a pesar de contener hechos reales; todas estas cuestiones ya deliberadas en secciones anteriores tomando como foco el plano literario. No es mi intención comprobar qué elementos del filme *Soldados de Salamina* se sustentan en datos biográficos, y cuáles en datos ficticios.⁴ Sobre

³ *Pressbook de Soldados de Salamina* <<https://www.soldadosdesalamina.com/prensa/pressbook.pdf>> (23 de diciembre de 2019).

⁴ Existen multitud de estudios que han cotejado y clasificado la veracidad de los hechos que se incluyen en *Soldados de Salamina*. Destaca la investigación de Jochen Mecke (2010), donde el

este tipo de lectura, Alberca sostiene que “conlleva la disolución del efecto autoficticio, basado [...] en la fluctuación entre lo novelesco y lo autobiográfico y el desplazamiento de uno a otro, o de uno en el otro” (2007: 204).

El principal problema de la correspondencia en la identidad nominal es la concepción de la figura del autor en el cine: “no resulta sencillo –ni deseable– individualizar la figura del autor, [...] resulta más apropiado pensar en un autor colectivo que incluya al director, el guionista o autor del texto, los actores...” (Casas 2018: 71). No obstante, la concepción de un autor colectivo invalidaría por completo la premisa autoficcional, ¿cómo podemos asociar esta colectividad con un narrador y un personaje? Conviene entonces limitar este autor a alguna de las figuras con más responsabilidades en el desarrollo del filme: el realizador. Entonces, ¿se cumple la correspondencia nominal entre autor, narrador y personaje principal?

El protagonista de la obra sufre una modificación en su nombre, que pasa a llamarse Lola Cercas y a identificarse como una mujer. Sobre esta cuestión, Herrera Zamudio contempla que “el nombre de un autor [...] puede aparecer completo, transformado, sustituido o cifrado en un filme, y determina con ello el tipo de grado de homonimia que se establece entre autor y personaje” (2007: 53-54). También concibe Vincent Colonna (1990) una homonimia por transformación, donde “el nombre del autor puede aparecer amplificado, abreviado, dividido, intervenido o combinado (en Herrera Zamudio 2007: 55-56). Por tanto, podemos determinar que sigue existiendo una relación directa con la figura de Javier Cercas, con un nombre y unos datos biográficos reconocibles.

Además, el hecho de que el género de la protagonista difiera no imposibilita según estos teóricos que se asocien la figura de Lola Cercas y Javier Cercas. Ya en la obra literaria hay una distinción entre el Cercas personaje y el Cercas real: “el autor ha inventado, para su personaje homónimo, una personalidad y unos rasgos en buena medida ficticios, algunos (pocos) atribuibles a Cercas” (Alberca 2007: 202). Sobre este asunto también teoriza Colonna (1990), que, además de prescindir del nombre, también permite desprenderse de otras características como la apariencia física, la profesión o la época y el lugar en las que se enmarca el personaje. Es decir: no tienen por qué ser la misma persona. Por ello, tomando la estela de estos investigadores, aún podría existir una identificación entre Javier y Lola, que además comparten rasgos biográficos que ya existían entre los dos Cercas de la versión literaria.

No obstante, este análisis tiene entre manos una adaptación cinematográfica. A pesar de haber mantenido charlas constantes con Cercas, Trueba firma la obra. Ahora bien, si antes se sostuvo que la adaptación constituye una obra totalmente independiente a su original, Cercas no es el referente de la identidad nominal con la que debe tenerse esta equivalencia: debe ser la de Trueba. En este caso, no poseen la misma identidad nominal autor, narrador y protagonis-

autor explora lo ficticio y lo real dentro de la obra de Cercas, además de exponer los elementos que provocan duda o ambigüedad en el lector, así como el reciente artículo de David García-Reyes (2020), centrado en la traslación de la novela gráfica homónima.

ta. Los lazos que existían en la versión literaria se han visto desbaratados al ser transpuestos al cine.

Conviene ahondar un poco en la configuración del nuevo personaje de Lola Cercas, puesto que, como ya he mencionado anteriormente, algunos autores conciben la autoficción sin que coincida la identidad onomástica. Podría calificar como atractiva la idea de que, expresado en fórmula aritmética, Lola Cercas = Javier Cercas + David Trueba. Obviando la diferencia en el género entre el personaje ficticio y los autores, puede que el cambio de sexo haya permitido que deje de asemejarse únicamente a la figura de Cercas, e incorpore también elementos del director. No entraré ahora en cuestiones biográficas, ni en averiguar si Lola Cercas comparte inquietudes también con Trueba. Sin embargo, resulta de interés el motivo del cambio llevado a cabo en la adaptación, que tiene consecuencias inevitables en la cuestión de la identidad, puesto que, si la posesión del mismo nombre deja de ocupar una posición fundamental, las similitudes que nos permitan asociar a la figura de Lola Cercas con la del director dejaría un resquicio por el que sostener esta premisa de la autoficción.

Según las palabras del propio director, este cambio surgió en una de las largas conversaciones con Cercas, en las que se preguntaba: "¿Y si fuera una mujer? ¿Y si aportáramos la sensibilidad de una mujer, la crisis de una mujer, su manera de mirar el mundo, de mirar el pasado?" (García 2003: s.p.). En la misma línea, afirma que, para ciertos temas principales del libro, "como la pérdida del padre, la crisis personal, la paternidad cobraban, aplicados a una mujer, una mayor tensión, un mayor conflicto".⁵

Algunos autores como Faulkner sostienen que este cambio "permite a Trueba evitar los elementos sexistas de la novela original" (2008: 170). Esta presencia del patriarcado ha sido estudiada anteriormente, como por ejemplo en la tesis doctoral de Virginia Ruifernández-Conde (2013). Y bien parece que la perspectiva del filme cambia, puesto que la protagonista alberga otras cavilaciones además de su carencia como escritora, como es la frustración por no tener hijos mientras "se le pasa el arroz". Otro giro significativo en el filme es tener que soportar comentarios sobre su aspecto físico en varias ocasiones –por ejemplo, del jefe del periódico, de Conchi o de Miralles–, además de poseer tensión sexual con la mitad del plantel de personajes de la cinta. Con esta idea quiero defender que Trueba no buscaba la introducción de su identidad con el nuevo personaje de Lola Cercas. En todo caso se podría discutir una búsqueda de una mayor corrección política, puesto que la actitud misógina del Javier Cercas literario, no cometamos el error de asociar este carácter al Cercas real, se ve mitigada en ciertos aspectos, como por ejemplo en la construcción de Conchi, que ahora posee una personalidad más marcada y con voz propia. Sin embargo, siguen manteniéndose tópicos asociados a lo femenino.

En definitiva, Trueba debería aparecer como intérprete y protagonista en el filme para que se cumpliera esta correspondencia nominal. Como afirma Ser-

⁵ *Pressbook* de *Soldados de Salamina*, <<https://www.soldadosdesalamina.com/prensa/pressbook.pdf>> (23 de diciembre de 2019).

gio Wolf acerca de la transposición de recursos en la adaptación, “la voluntad consiste en hallar recursos análogos o bien aquellos que se intuye que provocarán efectos similares” (2001: 76). A mi parecer, reconocer al realizador en su filme provoca un efecto similar al que el lector sufre al identificar el nombre del autor como narrador interno, y que asocia referencialmente al escritor Cercas; en literatura se produce una correspondencia entre significantes, el nombre de autor y el del protagonista, mientras que en el cine se corresponden los significados, la figura del autor y la del protagonista.

Quizá el terreno de la adaptación cinematográfica no sea el adecuado para transponer la fórmula de la autoficción, puesto que la gran mayoría de las ocasiones el director mantiene el nombre de los personajes, o no se incluye a sí mismo en la diégesis. Sí que parece funcionar mejor en la estructura de las series televisivas, donde se habla de creador de la serie y suelen haber distintos directores durante el transcurso de los capítulos, o del *showrunner*, que engloba la figura de guionista y productor ejecutivo en la estructura estadounidense. El ejemplo más claro de autoficción en este medio es el de *Louie* (Louis Székely 2010), donde se reúnen en la misma persona el actor protagonista, guionista y productor ejecutivo, y por tanto se identifica un claro *showrunner*. También hay ejemplos en España, como *El fin de la comedia* (Ignatius Farray 2014) o *Mira lo que has hecho* (Berto Romero 2018), donde los creadores de la serie son también los protagonistas, mantienen su nombre y se balancean entre la ficción y lo autobiográfico, aunque la guionización depende de un equipo –en el que ellos están inmersos– y no figuran como productores ejecutivos.

Aún queda otra de las premisas autoficcionales, que se refiere a la concepción del relato como ficticio. Si bien Cercas afirma en varias ocasiones que pretende escribir un “relato real” y no una novela, la publicación de *Soldados de Salamina* sigue respondiendo al género novelístico. En esta línea, Vila Sánchez sostiene que “los paratextos indican claramente que ese es su estatuto genérico” (2015: 127) refiriéndose con este estatuto al de la novela. De igual manera ocurre en el filme, aunque se introduzcan imágenes reales y lenguaje característico del documental, la cinta sigue enmarcándose en la ficción.

Acudo ahora a las palabras de Plantinga (2007) que antes dispuse, en la que afirma que una cinta se clasifica o bien como ficción o bien como documental en su estreno, desplazando el término de no ficción o realidad por este último. *Soldados de Salamina* nunca ha sido categorizada como un documental, prueba de ello está en las 8 nominaciones a los premios Goya, por las que ganó el Goya a la mejor dirección de fotografía; todas estas categorías propias de películas enmarcadas en la ficción. De hecho, los premios Goya poseen un premio únicamente para el género documental, categoría a la que no estaba nominada. Por ello, este precepto autoficcional se ve cumplido: el espectador conoce que está ante una cinta de ficción y no un documental histórico, a pesar de que en los créditos iniciales se aclare que hay testimonios reales incluidos durante el metraje.

Para concluir, la adaptación no cumple con los que han sido considerados por varios autores como los rasgos mínimos y necesarios para ser catalogada

como autoficción. Una vez realizado este análisis, es momento de responder a una de las preguntas que planteaba al inicio de la investigación: ¿sirve el término “autoficción” en el análisis cinematográfico? Es decir: ¿puede aplicarse al cine el modo autoficcional empleado tradicionalmente en literatura? La respuesta parece ser afirmativa. Los mecanismos autofccionales literarios pueden transponerse en el medio audiovisual, no obstante, requiere de más precisión y consenso entre lo que pueda considerarse autoficción y lo que no, asunto que aún no se ha resuelto en literatura: según mi juicio, solo puede considerarse que un filme es autoficcional cuando el firmante de la cinta se hace presente y ostensible de forma explícita, protagonizando una serie de acontecimientos percibidos como ficcionales que se balancean entre lo biográfico y lo inventado.

5. DOCUMENTAL Y FICCIÓN: ENTRE DOS ESFERAS

Constantemente se balancea la adaptación cinematográfica de *Soldados de Salamina* entre lo real y lo ficticio, así como lo hace la novela original, provocando una hibridación de géneros fílmicos sustentada en diversos pilares. Algunos de estos pilares son la utilización de material histórico, ya sean fotografías o grabaciones de la época, la inclusión de testimonios y personas reales, la recreación de hechos con actores, la entrevista, o un lenguaje cinematográfico determinado, como es “la cámara en mano o utilizada de manera marginal, las fuentes de luz natural, la ausencia de decorados, los personajes hablando a la cámara, el rodaje en localizaciones reales o el montaje discontinuo, sucio o desprolijo” (Bórquez 2007: 3). Estos recursos han sido transpuestos desde dispositivos literarios a mecanismos funcionales y aptos para el terreno cinematográfico.

A continuación se describen cada una de estas técnicas narrativas en su adaptación al filme. En primer lugar, la intercalación de imágenes de archivo y documentos enmarcado en el periodo de los acontecimientos reales. Estas imágenes de archivo conllevan “un ahorro potencial de tiempo y dinero” (Nel Escudero 2000: 56). Entre los documentos reales se encuentra el artículo de Cercas (1999) titulado “Un secreto esencial” y una imagen escaneada de la libreta de Sánchez Mazas donde dejó por escrito lo ocurrido con los amigos del bosque. Las imágenes de archivo comprenden “NODOS de la época, [...] recortes de prensa, revistas y noticiarios de la prensa extranjera como la francesa” (Faulkner 2008: 166).

Esta técnica infunde en el espectador una sensación de veracidad de los hechos, demostrados a partir de una serie de materiales preexistentes y a los que se pueden acceder fuera del filme. No obstante, no se emplean únicamente estas imágenes y documentos reales, también se incluyen algunos reconstruidos, e incluso una combinación entre estos, dando como lugar una suerte de archivos editados o manipulados a posteriori. Por ejemplo, en el nombramiento de Sánchez Mazas se sobrepone la figura del actor Ramon Fontserè sobre un fragmento real recuperado. Este recurso “desencadena una generalizada sospecha sobre los imprecisos límites entre investigación fidedigna y recreación ficcional” (López-Quiñones 2008: 98).

Otra de las técnicas utilizadas por Trueba consiste en la inclusión de protagonistas reales de los acontecimientos, como a Chicho Sánchez Ferlosio, hijo de Sánchez Mazas, Jaume Figueras, hijo de Pedro Figueras, además de integrantes de los amigos del bosque originales: Joaquim Figueras y Daniel Angelats. La aparición de estas personas se avisa en los créditos iniciales, acompañada del texto "y los testimonios reales de...". Por otro lado, se incluyen actores como Ramon Fontserè, que como ya se adelantó encarna a Sánchez Mazas, Joan Dalmau, que representa a Miralles, o Lluís Villanueva, que toma el papel de Miquel Aguirre. Junto a todos ellos está Ariadna Gil, actriz encargada de dar vida a la versión femenina de Cercas. En definitiva, se distinguen a personas reales, actores que encarnan personas reales y actores que representan a personajes ficticios.

Según las palabras de Trueba: "para poner en pie la película y que transmitiera la sensación de verdad, de arqueología sentimental, era necesaria la participación de 'los amigos del bosque'".⁶ Por tanto, trataba efectivamente de enfocar los hechos desde una perspectiva que transmitiera al espectador que se encontraba ante hechos que ocurrieron realmente. En la obra literaria, no existe esta cuestión de referencialidad. Cuando Cercas habla de 'los amigos del bosque', de Bolaño o de Miquel Aguirre, está evocando directamente a los sujetos del mundo real. Y es esta una de las grandes dificultades que afrontaba la adaptación cinematográfica: el texto literario hace referencia a personas que existen, que están vivas y que experimentaron algunos de los hechos que se narran en primera persona. Trueba opta por reunir a aquellos que reconoce como esenciales para el desarrollo de la historia.

Durante el filme, además de la introducción de documentos y archivos reales, también se reconstruyen y recrean sucesos históricos. Una recreación fundamental es la del encuentro de miradas entre Sánchez Mazas y el soldado republicano, piedra angular del filme de David Trueba. Sobre esta escena, Bórquez identifica un "tono blanco y negro o sepia o las tomas 'sucias', como si se tratara de material viejo y deteriorado" (2008: 5). También se recreará el fusilamiento de Sánchez Mazas y su posterior escapada por los bosques, donde se topará con los amigos del bosque. Lola Cercas vivirá en primera persona los acontecimientos al acudir al lugar donde ocurrió el fusilamiento, en el que unos cazadores evocarán los disparos de los fusiles republicanos.

Para tasar correctamente este recurso, me atengo ahora a las palabras del director: "para trasladar la fuerza de una novela que tanto me había gustado era imprescindible conocer los materiales que habían nutrido la ficción de Cercas. Conocer los lugares reales donde había tenido lugar la peripecia".⁷ Y parece cumplir su función. Además, no solo se reconstruyen hechos históricos, también hay otros pasajes en el filme que evocan a situaciones que ocurrieron realmente, como la conversación con Miquel Aguirre, encarnada ahora por otras figuras,

⁶ *Pressbook de Soldados de Salamina*, <<https://www.soldadosdesalamina.com/prensa/pressbook.pdf>> (23 de diciembre de 2019).

⁷ *Pressbook de Soldados de Salamina*, <<https://www.soldadosdesalamina.com/prensa/pressbook.pdf>> (23 de diciembre de 2019).

además de una deliciosa imagen de unos niños jugando a la Guerra Civil, llena de sutilidad, y que trae a la memoria la famosa fotografía de Agustí Centelles en la que unos jóvenes juegan a fusilar a sus amigos, o a la novela *Duelo en el paraíso* de Juan Goytisolo, donde una pandilla de niños reproduce a escala infantil toda la crueldad y la violencia que escuchaban y vivían durante la posguerra.

En cuanto a la traslación de estos materiales y documentos históricos, de nuevo nos encontramos en la versión literaria con una ausencia de referente. Cuando en la obra original se mencionan estos sucesos históricos, como por ejemplo los acontecimientos ocurridos en el fusilamiento de Sánchez Mazas, el texto no viene asociado a una imagen. Por ello, se trata de un escollo que afronta la adaptación cinematográfica al incluir este tipo de sucesos reales. Trueba encuentra dos soluciones para incluirlos en el filme: por un lado, la inclusión en el metraje de imágenes procedentes de diversos archivos,⁸ preexistentes y sobre los que únicamente debía realizar labores de montaje; por otro lado, la reconstrucción de los hechos con actores con la intención de mantener el estatus de veracidad y de imitar la apariencia de las imágenes propias de la época.

5.1. La entrevista como recurso característico del documental

La entrevista es una de las técnicas características de la práctica documental, y cumple una serie de funciones imprescindibles en el desarrollo expositivo de los hechos. Sobre la presencia de entrevistados en el guion documental, Guzmán defiende lo siguiente:

Son insustituibles: casi todos los films documentales –hoy día– se estructuran con la intervención de personajes. Ellos articulan la historia, exponen las ideas y concretan el tema. Son los agentes narrativos más necesarios. Por lo tanto, su elección es fundamental. No solo hay que buscar a los sujetos que conozcan más el tema sino a los mejores expositores del mismo; a quienes sean capaces de transmitir una vivencia, implicándose, ofreciendo un testimonio poco común. (Guzmán 1999: 6-7)

Según Reta y Scroca, la entrevista es “intrínseca a la estructura del documental y esencial para conformar su comunicación audiovisual” (2015: 38), y, entre sus funciones principales, destaca la utilización de la entrevista como “una de las fuentes principales de recopilación de datos e información sobre el contenido a desarrollar” (3). Como ya he señalado, aportan su testimonio en el filme Chicho Sánchez Ferlosio, Jaume Figueras, Daniel Angelats y Joaquim Figueras. David Trueba decide contar con los protagonistas de los acontecimientos que se cuentan, frente a la elección de actores que dramaticen su testimonio. Por ello, observamos una suerte de entrevista simulada que permite a estas personas compartir su propia experiencia. La naturalidad de estos diálogos favorece aún más esa

⁸ Como recoge Bórquez, “la película cuenta con material de la Filmoteca Española, Pathé Archives, Gaumont Cinémathèque, Radio Televisión Española, Agencia EFE, Biblioteca Nacional, Archivo Machado y Archivo Fotográfico” (2008: 1-2).

aura de veracidad que envuelve a la cinta, puesto que, frente a la guionización de lo que va a decirse, los entrevistados parecen improvisar sus intervenciones.

Una cuestión fundamental en estas entrevistas es el uso de catalán. En los tiempos actuales, donde se asume que el uso de una lengua que no sea el español en territorio peninsular implica connotaciones políticas, es necesario acudir al campo de la sociolingüística para responder a la función que cumple este cambio de código. Las entrevistas con los Figueras y con Angelats se desarrollan, en su mayor parte, en la lengua catalana. A la hora de elaborar el guion cinematográfico, se busca una naturalización del texto y los diálogos.⁹ Por ello, cobra una gran importancia la lengua nativa o la lengua en la que se sienten más cómodos los entrevistados: “el hablante está predispuesto psicológicamente a emplear el catalán como lengua de comunicación habitual con interlocutores determinados” debido a que “consideran que tienen como lengua propia la catalana” (Martínez Díaz 2009: s.p.). En la misma línea, Calsamiglia y Tuson afirman que “els catalanoparlants se senten amb més ‘dret’, d’expressar-se en català” (1980: 75).

Por último, un reto que afronta el director en la incorporación de los testimonios es la adaptación del lenguaje literario al cinematográfico. Mientras que en la obra original se disponen los testimonios como citas directas, y a veces también se enuncia mediante fórmulas propias del estilo indirecto, en la adaptación se opta por el estilo conversacional en primera persona de los entrevistados, además de la traducción de estos recursos lingüísticos al lenguaje cinematográfico. Destacan en el filme de Trueba algunas técnicas propias de este lenguaje, como la presencia de dos cámaras durante las entrevistas, una para los primeros planos y otra para la filmación de la escena completa, o del empleo del zoom, ambos recursos típicos del documental, además la disposición de cortes abruptos en el montaje para elidir fragmentos irrelevantes de los testimonios (Bórquez 2008).

CONCLUSIÓN

La labor de transposición de dispositivos literarios al cine, como es el de la autoficción, conlleva una reflexión acerca de la relación entre ambos medios. Esta labor se ha comparado a la de los cirujanos, puesto que “deben extirpar, sustituir, reemplazar órganos, reparar o dar otra dirección a ciertas funciones, suturar los cortes” (Wolf 2001: 77). En el caso de la autoficción, se han discutido dos premisas esenciales: la correspondencia en la identidad nominal entre autor, narrador y protagonista, y la concepción del relato como ficcional, a pesar de poseer elementos que se asocian al mundo extraliterario. La noción de autor requiere de una transposición al cine debido a la colectividad que participa en la producción de un filme, y, por ello, resulta difícil achacar la autoría a un solo sujeto. Ante este problema, se ha considerado al director como máximo responsable y por tanto

⁹ Sobre la cuestión de la naturalización del diálogo en la adaptación cinematográfica véase García-Cardona y Checa-García (2019).

figura de autor en la correspondencia nominal. Además, debe aparecer como intérprete en la cinta.

No es el caso de David Trueba, que además de no compartir el nombre con la protagonista, no forma parte del metraje. Se trata de una cuestión terminológica que requiere un mayor estudio, puesto que no se debería “olvidar ese carácter colectivo y cooperativo consustancial al cine, que en mi opinión debería alertarnos para obrar con suma cautela a la hora de practicar la exégesis” (Malpartida Tirado 2018: 23). Por otra parte, se ha señalado su carácter de cinta ficcional, puesto que nunca ha sido catalogada de documental, género al que se asocian generalmente los filmes que contienen sucesos reales o históricos. En definitiva, y aunque cumple esta segunda premisa, debe excluirse a la adaptación de *Soldados de Salamina* de la categoría de autoficción, a pesar de que su versión literaria conforme una de las obras paradigmáticas en la narrativa hispánica de tal género.

En el estudio de géneros, se han enumerado y descrito el proceso de transposición que David Trueba lleva a cabo en la adaptación, y que incluye el uso de material histórico, la reconstrucción de hechos con la ayuda de actores, la inclusión de personas reales inmersas en los acontecimientos que se cuentan o la utilización de la entrevista, técnica propia del documental. El mayor de los impedimentos a la hora de adaptar es la referencialidad del filme debido a la presencia de imágenes. Mientras que en la esfera literaria el significante no tiene un significado asociado, el director puede reproducir las palabras del escrito en la cinta. Es por esta razón por la cual adopta las técnicas antes dispuestas, que infunde en el espectador una sensación de veracidad de los hechos ante los que se encuentra.

A pesar de la controversia que caracteriza la relación entre ambas disciplinas, “la alianza entre el cine y la literatura ayudó en su momento a superar el estatus de espectáculo de entretenimiento que caracterizó las primeras proyecciones” (Martínez-Carazo 2012: 139). Por ello, el estudio de la transposición de dispositivos del texto literario al fílmico, siempre que se considere la adaptación como una obra independiente, puede ayudar en la eliminación de prejuicios y comparaciones dañinas que diversos autores se han encargado de detectar (Zecchi 2012; Stam 2014; Malpartida Tirado 2018). No obstante, el estudio de esta transposición no asegura que todas las obras deban recurrir a estos procedimientos, o que sea el método objetivo de trasladar la autoficción al texto fílmico: “es un hecho feliz que, pese a los insistentes esfuerzos por detectar regularidades, por sistematizarlos y codificarlos, o embutirlos en fórmulas, esos puentes no pudieran erigirse en modos de traslación inefables, genéricos ni universales” (Wolf 2001: 34). Es, por tanto, la intención del presente estudio arrojar luz a cómo ha actuado el director David Trueba en este caso en particular, una adaptación más que notable de una de las obras paradigmáticas de la autoficción en la narrativa española, y que así puedan ponerse en parangón otros ejemplos del mismo cariz y determinar en qué consiste la “autoficción” en el medio fílmico cuando procede de una fuente literaria.

OBRAS CITADAS

- Aguilar Alcalá, Sergio José (2020). "Del falso documental a lo falso de los documentales: el falso documental como síntoma del documental", *AdComunica*, 19: 41-60. <https://doi.org/10.6035/2174-0992.2020.19.4>
- Alarcón, Javier Ignacio (2014). "Una autoficción sin identidad: reflexiones en torno a la autoficción especular", in *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, ed. Ana Casas. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 107-125. <https://doi.org/10.31819/9783954878154-006>
- Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Alberca, Manuel (2012). "Umbral o la ambigüedad autobiográfica", *Círculo de lingüística aplicada a la comunicación*, 50: 3-25. https://doi.org/10.5209/rev_CLAC.2012.v50.40619
- Alberca, Manuel (2014). "De la autoficción a la antificción: Una reflexión sobre la autobiografía española actual", in *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, ed. Ana Casas. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 149-168. <https://doi.org/10.31819/9783954878154-008>
- Bernini, Emilio (2008). "Tres ideas de lo documental. La mirada sobre el otro". *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, 7: 89-107.
- Bórquez, Néstor Horacio (2008, 1, 2 y 3 de octubre). "Documental y literatura: En torno a Soldados de Salamina", in *I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. Buenos Aires: Universidad de La Plata.
- Bruss, Elizabeth W. (1983). "L'autobiographie au cinéma. La subjectivité devant l'objectif", *Poétique*, 56: 14-26.
- Calsamiglia, Helena y Empar Tuson (1980). "Ús i alternança de llengües en grups de joves d'un barri de Barcelona: Sant Andreu de Palomar", *Treballs de sociolingüística catalana*, 3: 11-82.
- Casas, Ana (2012). "El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual", in *La autoficción: reflexiones teóricas*, ed. Ana Casas. Madrid: Arco Libros, 9-42.
- Casas, Ana (2014). "La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales", in *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, ed. Ana Casas. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 7-21. <https://doi.org/10.31819/9783954878154-001>
- Casas, Ana (2018). "De la novela al cine y el teatro: operatividad teórica de la autoficción", *Revista de literatura*, 80(159) 67-87. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2018.01.003>
- Cercas, Javier (1987). *El móvil*. Barcelona: Sirmio.
- Cercas, Javier (1989). *El inquilino*. Barcelona: Sirmio.
- Cercas, Javier (1999). "Un secreto esencial", *El País* versión online. <https://elpais.com/diario/1999/03/11/catalunya/921118042_850215.html> (17 de febrero de 2020).
- Cercas, Javier (2000). *Relatos reales*. Barcelona: El Acantilado.
- Cercas, Javier (2001). *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets.
- Cercas, Javier (2015). *Soldados de Salamina*. Barcelona: Debolsillo.

- Cercas, Javier y David Trueba (2003). *Diálogos de Salamina: un paseo por el cine y la literatura*. Madrid: Plot Ediciones.
- Colonna, Vincent (1990). *L'autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. ANRT (microfiches n.º 5650).
- Colonna, Vincent (2004). *Autofiction & autes mythomanies littéraires*. Auch: Tristram.
- Cuevas Álvarez, Efrén (2005). "Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica", in *Documental y vanguardia*, ed. Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán. Madrid: Cátedra, 219-250.
- Cuevas Álvarez, Efrén (2013). "Fronteras del yo en el documental español contemporáneo", in *Ficción y no ficción en los discursos creativos de la cultura española*, ed. Norberto Mínguez Arranz. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 115-128. <https://doi.org/10.31819/9783954872084-006>
- Darriussecq, Marie (2012). "La autoficción, un género poco serio", in *La autoficción: reflexiones teóricas*, ed. Ana Casas. Madrid: Arco Libros, 65-82.
- Diaconu, Diana (2017). "La autoficción: simulacro de teoría o desfiguraciones de un género". *La palabra*, 30: 35-52. <https://doi.org/10.19053/01218530.n30.2017.6964>
- Doubrovsky, Serge (1977). *Fils*. París: Galilée.
- Escudero, Nel (2000). *Las claves del documental*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión, RTVE.
- Farray, Ignatius (cr.) (2014-2017). *El fin de la comedia*. Sayaka Producciones Audiovisuales y Comedy Central.
- Faulkner, Sally (2008). "Lola Cercas en *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003)", *Historia Actual Online*, 15: 165-170.
- García, Rocío (2003). "Las guerras siempre las pierden gente como nosotros. Entrevista a David Trueba", *El País* versión online. <https://elpais.com/diario/2003/03/21/cine/1048201203_850215.html> (1 de mayo de 2020).
- García-Cardona, Juan e Irene Checa-García (2019). "La coloquialidad en la adaptación cinematográfica del texto teatral: una propuesta de estudio interdisciplinario con el ejemplo de *Bajarse al moro*", *Trasvases entre la literatura y el cine*, 1: 129-149.
- García-Reyes, David (2020). "Reescrituras en *Soldados de Salamina* o las sendas de la memoria: desplazamientos de la literatura en el cine y en la narración figurativa", *Trasvases entre la literatura y el cine*, 2: 174-194. <https://doi.org/10.24310/Trasvasestlc.vi2.9191>
- Gaudreault, André y François Jost (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- Genette, Gérard (1991). *Fiction & Diction*. Nueva York: Cornell University Press.
- Gómez García, Iván (2015). "Mapa(s) sin territorio: un paseo por la autoficción de Elías León Siminiani", *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, 3(1) 109-122. <https://doi.org/10.37536/preh.2015.3.1.973>
- Gómez García, Iván (2017). "Espejos audiovisuales. Autofiguras del yo en el cine contemporáneo", in *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*, ed. Ana Casas. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 13-38. <https://doi.org/10.31819/9783954875931-002>

- Gómez Gómez, Agustín (2014). "Del autorretrato a una cierta autobiografía", in *El cine de Almodóvar: una poética de lo "trans"*, ed. Pedro Poyato Sánchez. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 53-80.
- Gómez Tarín, Francisco (2008). "Saber y mirar: propuesta de reformulación de los conceptos de focalización y ocularización en los discursos audiovisuales", in *Actas del Congreso Internacional Fundacional de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación (AE-IC)*. Valencia: Universitat de València, 255-278.
- Gómez Tarín, Francisco y Agustín Rubio-Alcover (2013). "Narrador fílmico y autoficción. Nuevas posibilidades del punto de vista", in *V Congreso Internacional Latina de Comunicación Social, Sociedad Latina de Comunicación Social*. Tenerife: Santa Cruz de Tenerife.
- Guzmán, Patricio (1999). "La génesis de un documental", in *Taller de escritura para televisión*, ed. Lorenzo Vilches. Barcelona: Gedisa, 149-184.
- Herrera Zamudio, Luz Elena (2007). *La autoficción en el cine: una propuesta de definición basada en el modelo analítico de Vicent Colonna*. Tesis doctoral inédita. Universidad Autónoma de Madrid.
- Lecarme, Jacques (1984). "Fiction romanesque et autobiographie", *Universalis*. Encyclopaedia Universalis, 417-418.
- Lecarme, Jacques (1994). "Autofiction, un mauvais genre?", *Autofictions & Cie.*, 6: 227-249.
- Lejeune, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*. Montrouge: Seuil.
- López-Quiñones, Antonio Gómez (2008). "A propósito de las fotografías: políticas de la reconstrucción histórica en *La noche de los cuatro caminos, Soldados de Salamina y Enterrar a los muertos*", *Revista hispánica moderna*, 61.1: 89-105. <https://doi.org/10.1353/rhm.2008.0003>
- Malpartida Tirado, Rafael (2012). "Apuestas de riesgo: el último cine de autor español", in *Cine y autor: reflexiones sobre la teoría y la praxis de creadores fílmicos*, ed. Francisco José Salvador Ventura. Santa Cruz de Tenerife: Intramar, 11-30.
- Malpartida Tirado, Rafael (2018). "La recepción y el canon de la literatura y el cine: sugerencias y replanteamientos", in *Recepción y canon de la literatura española en el cine*, ed. Rafael Malpartida Tirado. Madrid: Síntesis, 17-53.
- Man, Paul de (1991). "La autobiografía como desfiguración", *Suplementos Anthropos*, 29(1) 113-117.
- Martínez Díaz, Eva (2009). "Las motivaciones del cambio de código: del Español a la lengua Catalana", *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 18, <https://www.um.es/tonosdigital/znum18/secciones/estudio-14-espanol_catalan.htm> (4 de mayo de 2020).
- Martínez-Cano, Francisco Julián y Emilio Roselló-Tormo (2020). "Cine memoria. Intersecciones entre documental y ficción en la práctica cinematográfica latinoamericana contemporánea: estudio de caso de Roma", *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, 20: 111-136. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2020.v0i20.7594>
- Martínez-Carazo, Cristina (2012). "Cine, literatura y política", in *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*, ed. Barbara Zecchi. Madrid: Editorial Complutense, 137-157.
- Mecke, Jochen (2010). "La mentira de las verdades: una crítica de la docuficción", in *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*, ed. Christian

- von Tschilschke y Dagmar Schmelzer. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 201-220. <https://doi.org/10.31819/9783964561725-011>
- Pérez Bowie, José Antonio (2013). "La presentificación de la instancia narradora en el relato cinematográfico", in *Imágenes conscientes. AutoRepresentaciones #2*, ed. Marta Álvarez. París: Orbis Tertius, 47-71.
- Plantinga, Carl (2007). "Caracterización y ética en el género documental", *Archivos de la Filmoteca*, 57: 46-67.
- Pozuelo Yvancos, José María (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes.
- Pugni Reta, María Emilia y Andrea Scroca (2015). "La entrevista en el documental. De cuestionamientos y reivindicaciones", *Anuario de Investigación USAL*, 2: 1-42.
- Quílez Esteve, Laia (2009). "Cuando el documentalista se ríe de sí mismo. La estética del fracaso y el documental performativo en Avi Mograbu, Ross McElwee y Alan Berliner", in *La risa oblicua. Tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor*, ed. Elena Oroz y Gonzalo Pedro. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 117-133.
- Romerto, Berto (cr.) (2018-2020). *Mira lo que has hecho*. Movistar +.
- Ruifernández-Conde, Virginia (2013). *Figuraciones transatlánticas: visiones globales de la narrativa hispánica contemporánea*. Tesis doctoral inédita. Michigan State University.
- Siminiani, Elías León (dir.) (2012). *Mapa*. Madrid: Avalon P.C y Pantalla Partida Producciones: España.
- Siminiani, Elías León (dir.) (2018). *Apuntes para una película de atracos*. Pandora Cinema: España.
- Stam, Robert (2014). *Teoría y práctica de la adaptación*, trad. de L. Zavala. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Székely, Louis (cr.) (2010-2015). *Louie*. FX Network.
- Tornero, Angélica (ed.) (2017). *Yo-grafías: Autoficción en la literatura y el cine hispánicos*. Madrid: Síntesis.
- Torre Espinosa, Mario de la (2015). "Cines del yo: el documental autoficcional contemporáneo español", *Bulletin of Hispanic Studies*, 92(5) 567-582. <https://doi.org/10.3828/bhs.2015.33>
- Torre Espinosa, Mario de la (2017). "La autoficción en el cine documental español: teoría y práctica", in *Yo-grafías: Autoficción en la literatura y el cine hispánicos*, ed. Angélica Tornero. Madrid: Síntesis, 109-124.
- Trueba, David (dir.) (2003). *Soldados de Salamina*. Zima Entertainment: México.
- Truffaut, François (2002). *El placer de la mirada*. Barcelona: Paidós.
- Vila Sánchez, José Antonio (2015). "La autoficción como dialéctica entre lo histórico y lo biográfico en la obra de Javier Cercas", *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, 3(1) 123-135. <https://doi.org/10.37536/preh.2015.3.1.974>
- White, Hayden (2003). *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paidós.
- Wolf, Sergio (2001). *Cine/literatura: ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Zecchi, Barbara (2012). "Introducción. La adaptación multiplicada", in *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*, ed. Barbara Zecchi. Madrid: Editorial Complutense, 19-62.

DEL BLOG AL LIBRO DE MICRORRELATOS.
LOS PROCEDIMIENTOS DE ESTRUCTURACIÓN EN
PERSONAJES SECUNDARIOS, DE MANU ESPADA

FROM THE BLOG TO THE MICRO-STORY BOOK. STRUCTURING
PROCEDURES IN *SECONDARY CHARACTERS*, BY MANU ESPADA

NURIA CARRILLO MARTÍN
Universidad de Burgos
ncarri@ubu.es

Recibido: 21.06.2021
Aceptado: 17.09.2022

RESUMEN: El microrrelato es una modalidad literaria en auge en el siglo XXI, que goza de una amplia difusión a través de internet donde han proliferado las creaciones hipermedia. Manu Espada ha desempeñado un papel fundamental en la creación y divulgación de micros a través de la red gracias a su blog *La espada oxidada* y se está consolidando como escritor con el paso del espacio virtual al libro impreso. Entre sus títulos sobresale *Personajes secundarios*, un conjunto de microrrelatos estructurados con diferentes procedimientos. Una primera serie tiene como nexo el contenido temático referencial, mayoritariamente culturalista, que el autor especifica en el título. Entre los textos que comparten esta estrategia de articulación, encontramos un miniserie enlazada por la autoficción y la reiteración simbólica de la imagen del agua que se convierte en polisémica. Además, otro grupo está integrado por microrrelatos visuales: están enlazados porque en todos ellos se combina el código lingüístico y el plástico, poniéndose el juego gráfico al servicio de la narración. Cada microrrelato mantiene su autonomía semántica pero al mismo tiempo el sentido global del libro se suma al individual de cada texto y es en la conciliación entre autonomía e integración en esta estructura diseñada por el autor donde cada micronarración adquiere su significado pleno.

PALABRAS CLAVE: Microrrelato, Manu Espada, *Personajes secundarios*, estructuración

ABSTRACT: The micro-story is a literary modality on the rise in the 21st century, which is widely disseminated through the internet where hypermedia creations have proliferated. Manu Espada has played a fundamental role in the creation and dissemination of micros through the web thanks to his blog *The Rusty Sword* and is consolidating himself as a writer with the passage from virtual space to printed books. *Secondary Characters* stands out among his titles, a set of micro-stories structured with different procedures. A first series is linked to the referential thematic content, mostly culturalist, that the author specifies in the title. We find a miniseries linked by self-fiction and the symbolic reiteration of the image of water, that becomes polysemic, among the texts that share this strategy of articulation. In addition, another group is made up of visual micro-stories: they are connected because in all of them the linguistic and plastic codes are combined, putting the graphic game at the service of the narrative. Each micro-story maintains its semantic autonomy but at the same time the overall meaning of the book is added to the particular one of each text. And it is in the conciliation between autonomy and integration in this structure designed by the author where each micronarration acquires its full meaning.

KEYWORDS: Micro-story, Manu Espada, *Secondary Characters*, Structuring



INTRODUCCIÓN

El microrrelato parece haberse convertido en el discurso narrativo del nuevo milenio. Sin embargo, sus orígenes en la tradición literaria española pueden remontarse hasta el modernismo (Lagmanovich 2006: 163-186), periodo en el que se ponen las bases de su posterior desarrollo gracias al genio precursor de Rubén Darío, al que siguieron Juan Ramón Jiménez y Gómez de la Serna (Hernández 2013). Aunque siempre se ha producido un cultivo puntual del mismo, habrá que esperar hasta la publicación de *Los niños tontos* (1956), de Ana María Matute y de *Crímenes ejemplares* (1957), de Max Aub para que se inicie un nuevo desarrollo del microrrelato que se consolidará en los años ochenta, momento en el que se podría fechar la toma de conciencia por parte de los escritores acerca de lo novedoso de esta modalidad narrativa (Valls 2008: 24).

Es esta una forma literaria que propone un recambio de los géneros convencionales, una renovación de lo tradicional que se sustenta en procedimientos retóricos que le son propios, básicamente en la poda de lo superfluo para que aflore lo sustancial.¹ Y si el microrrelato ha conectado con el lector del siglo XXI,

¹ Lagmanovich (2006: 16-20) sostiene que los escritores del siglo XX promueven fórmulas esté-

parece lógico deducir que apela a sus gustos, a sus intereses; de alguna manera es la expresión literaria que se ha adaptado a las demandas de los lectores actuales que han encontrado suficientes motivos de identificación. Como sostiene Lauro Zavala (2006: 58), “la minificción puede llegar a ser la escritura más característica del tercer milenio, pues es muy próxima a la fragmentariedad paratáctica de la escritura hipertextual, propia de los medios electrónicos”.²

En una época en la que se multiplican los eslóganes, en la que estamos cercados por las minificciones publicitarias, donde prima la creación en la red de falsas identidades, del simulacro –la ficción de lo apetecible–, en el tiempo de la hiperrealidad (Baudrillard 1978: 9-11), el microrrelato se presenta como el espejo de un momento de confusión y de bastante escepticismo y como un espacio en el que cuestionar todo tipo de normas, las literarias también.

En la dura competencia de la literatura con las distracciones audiovisuales, el microrrelato ha encontrado un aliado en las nuevas tecnologías, lo que ha contribuido a crear una red de lectores y de aficionados a la narrativa más breve que disponen de un acceso a los textos fácil, atractivo y gratuito. Se ha alojado en los blogs, fenómeno que puede fecharse a partir del año 2000, que alcanza su eclosión entre el 2008 y el 2012 cuando empieza a declinar y toman el relevo las redes sociales.³ Además, un microrrelato puede combinarse con imágenes, o con vídeos o *podcasts* en las creaciones hipermedia que requieren internet como canal de difusión. Es decir, la red permite que el microrrelato se convierta en un hipertexto multimedial. Y esto supone no solamente una nueva vía de divulgación del género sino también una posibilidad de orientar su recepción. Al potenciar el texto con los recursos audiovisuales se puede incidir en algún aspecto significativo de la semántica del mismo, se puede dirigir el foco de atención del receptor hacia una determinada perspectiva o incluso cabe la posibilidad de plantear matices interpretativos. El abanico de opciones se abre, pues el que recrea audiovisualmente un microrrelato puede no ser el autor de este.

En un estudio sobre las relaciones entre los microrrelatos de los blogs y las imágenes que en ocasiones los acompañan, Antonio Rivas señala que las fotos, dibujos, reproducciones de pinturas o ilustraciones creadas *ex profeso* que intentan hacer más atractivo visualmente el texto dirigen, de algún modo, la

ticas que se sustentan en la reducción de la extensión mediante la eliminación de redundancias con el fin de potenciar el sentido. Esta es una tendencia que afecta también a otras manifestaciones culturales como la música o la arquitectura. La tendencia se ha prolongado al siglo XXI. En la actualidad, tenemos que entender este género tal como lo define Lagmanovich (2006: 26): “una minificción que cuenta una historia”.

² Respecto al término minificción, aclara Irene Andres-Suárez (2010: 160-161) que “la crítica de los diferentes países hispanoamericanos, especialmente de aquellos que cuentan con una importante producción de relatos brevísimos [...] se ha ido decantando por un término u otro según el uso implantado en cada región geográfica; así, en Argentina se ha impuesto la denominación de *microrrelato* [...], en Venezuela y en Colombia parecen preferir el término de *minicuento*; en Chile el de *microcuento*, y es en México donde ha triunfado el apelativo más genérico de *minificción*, en parte debido a los trabajos de Lauro Zavala...”.

³ Puntualiza Leticia Bustamante (2013: 54) que, con frecuencia, blogs y redes sociales se emplean como herramientas complementarias pues las segundas sirven para difundir las novedades de los primeros.

atención del receptor incluso en los casos en los que la relación entre el texto y la imagen es anecdótica (2018: 225-226) y, además, “el rastreo de las ilustraciones permite observar el juego de resemantizaciones que se llevan a cabo sobre un mismo microrrelato trasladado a la red” (Rivas 2018: 230), ya que la libertad imaginativa de los ilustradores hace acto de presencia en el proceso literario. Lo mismo cabe decir de todo aquel que aporta recursos audiovisuales a la hora de difundir un micro en el formato digital. El microrrelato hipermedial configura un novedoso paradigma estético que reclama nuevos modelos de análisis que conduzcan a una formulación conceptual acerca de sus estrategias retóricas y sus repercusiones pragmáticas.⁴

Por otra parte, la retórica específica de este género busca un fin también muy específico. En el inmenso mundo de la red donde se ha popularizado la escritura y han proliferado las minificciones narrativas, hay quien da la impresión de haber elegido esta modalidad por la incapacidad de escribir algo de mayor extensión, por una limitación de las capacidades artísticas y brevedad se iguala a superficialidad. Si aplicamos el famoso lema de la estética minimalista –“menos es más”–, menos palabras conlleva más capacidad creativa, más depuración técnica, más esfuerzo intelectual y, como consecuencia, más complejidad y menos lectura frívola e irreflexiva. En palabras de Ródenas de Moya, el microrrelato exige un lector “*cultivado, suspicaz y dispuesto a cooperar* en la generación del sentido” pues “tiende a postular mundos ficcionales no saturados ontológicamente, es decir con un grado de indefinición muy elevado” (2008: 7). Y todo ello en un contexto en el que parece difícil mantener la atención sostenida del receptor pues “se ha ido expandiendo una atención lectora menguante” (Barth 2010: 52). Por eso, abundan los textos pero escasean los logros porque muchos internautas publican creaciones desechables y se ha generado un montante de producción muy abundante y en el que desbrozar el camino y aplicar un cedazo riguroso para rescatar la calidad de entre tanta producción inane va a ser un trabajo largo y arduo. El corpus ya es ingente y sigue aumentando exponencialmente. Y si los estudiosos no atendemos a este fenómeno nos quedaremos al margen de una creación viva y dinámica. Ya sabemos que los valores estéticos fluctúan pero es obvio que el número de seguidores de un autor puede ser un logro meramente cuantitativo y los *likes* no sustituyen al trabajo crítico riguroso que deslinde en ese inmenso mundo virtual la literatura de calidad de la subliteratura; es decir, dos espacios diferentes y bien definidos: microrrelatos para internautas aficionados que son también redactores de textos brevísimos como mero entretenimiento y microrrelatos de escritores que comienzan en la red pero que responden a los cánones literarios.⁵

⁴ En este ámbito, son relevantes los trabajos de Ana Calvo (2019 a, 2019 b y 2020) en los que se analizan los desafíos de la red y los procesos de hibridación.

⁵ Como escribe Ana Calvo Revilla (2019b: 12), “La condición rizomática, la viralidad y la desontologización de lo artístico llevan a distinguir dentro de la espesura de la plataforma digital junto a microrrelatos y microformas literarias, otras microtextualidades lúdicas [...] carentes de calidad estética, obra de creadores amateurs y aficionados...”. Muchas veces, son formas creativas textovisuales que, dada esa viralidad, aparecen recodificadas y nos obligan a replantearnos los concep-

1. LOS MICRORRELATOS DE MANU ESPADA: DEL BLOG AL LIBRO

La construcción de un canon sincrónico en cualquier género siempre es una tarea compleja y controvertida. Escribe Lagmanovich que, dada la modernidad del microrrelato, “podemos estudiar su relación con el corpus y el canon desde un punto de vista casi exclusivamente literario” pues “la minificción no ha caído aún bajo la supervisión tiránica de las academias, los ministerios de educación, los grandes periódicos y las editoriales importantes” (2008: 36 y 41). Si bien esto parece cierto a fecha de hoy, existen otras vías por las que determinados autores empiezan a tener un reconocimiento que los validaría para ingresar en esa selección canónica. A lo largo de las dos primeras décadas de este siglo, congresos, antologías y trabajos de investigación han abierto ese camino aunque ya sabemos que estos procesos, además de ser polisistémicos,⁶ se proyectan diacrónicamente “a través de distintas operaciones de reconocimiento e institucionalización” (Pozuelo 2010: 9).

Así pues, un trabajo académico adopta de partida una postura canónica pues realiza una selección en el corpus. Los criterios para fijar el foco de atención de estas páginas en microrrelatos de Manu Espada se ajustan a lo explicitado por Sullá en su definición de canon: un “elenco de obras consideradas valiosas y dignas por ello de ser estudiadas y comentadas” (1998: 11). Además, algunos de los textos de este autor han sido seleccionados en las antologías de destacados especialistas como Fernando Valls –*Velas al viento. Los microrrelatos de La nave de los locos* (2010) y *Mar de pirañas. Nuevas voces del microrrelato español* (2012)– e Irene Andres-Suárez –*Antología del microrrelato español 1906-2011: el cuarto género narrativo* (2012). Estas colectáneas ponen un ladrillo más en la construcción de ese edificio que servirá para albergar lo que finalmente habrá de consagrarse como el canon del micro español en los comienzos de este siglo.

El salmantino Manu Espada ha jugado un papel fundamental como pionero en la difusión y consolidación del microrrelato en la red gracias a su blog *La espada oxidada* que inicia en 2006, su máxima actividad la registra entre 2006 y 2013 y aún sigue abierto, aunque apenas se actualiza. Esta ha sido una bitácora de referencia para la que el propio Manu Espada ha bautizado como “la generación blogger” (Alonso y Espada 2013: 17), constituida por los escritores que nacieron al amparo de los blogs y los certámenes literarios. Víctor Lorenzo Cínca, uno de sus integrantes, señala que *La espada oxidada* supuso una referencia, un taller literario de obligada visita al que acudían escritores neófitos que empezaban a descubrir las posibilidades del género y que aprendían sus técni-

tos de autoría y apropiación (Escandell, 2018). Otro aspecto a tener en cuenta es la rapidez con que estas creaciones pueden diluirse en la red, proceso contrario a lo que ha sucedido en la literatura precedente, donde lo prioritario era la perduración y la afirmación individual (Álamo, 2018).

⁶ Basilio Pujante (2015) repasa los procedimientos por los que se va configurando el canon del microrrelato español del siglo XXI: alusiones aún superficiales en las historias de la literatura y las investigaciones de especialistas universitarios en congresos y revistas, junto a la selección de autores en antologías y blogs. La cuestión de la revisión del canon se está abordando también en otros géneros, como el poético (Remedios Sánchez, 2018).

cas de manera virtual. Y en un juego alusivo a Monterroso concluye: "Se podría decir que cuando el microrrelato en la red despertó, Manu Espada ya estaba ahí" (2017: 14). En el año 2012, el escritor Pablo Gonz organizó desde su blog (*El blog de Pablo Gonz. Microtextos*) una encuesta para elegir las bitácoras sobre microrrelato consideradas imprescindibles. *La espada oxidada* ocupó el primer lugar de una larga lista de más de cien blogs.

Así pues, Manu Espada comienza su aventura literaria publicando en un blog en el que el microrrelato es el protagonista indiscutible y en el más amplio sentido: se publican textos, enlaces a audios con la lectura de los mismos, noticias sobre presentaciones de libros, anuncios sobre mesas redondas o sobre cursos y talleres que Manu Espada ha ido impartiendo en diversos lugares de la geografía nacional. Además, el blog se convirtió en un taller de escritura virtual pues algunos capítulos de su manual práctico *Las herramientas del microrrelato* (2017) vieron la luz primero aquí.

Un blog es "un formato definido visualmente" (Escandell 2014: 94) en el que nos encontramos con unos elementos estandarizados y con otros que responden a una cierta libertad formal de la que puede hacer uso el autor. El blog *La espada oxidada* está alojado en Blogger y sus contenidos se organizan en dos columnas, que es la modalidad más habitual en la blogosfera.⁷ La central, más amplia, aloja los artículos encabezados por la fecha de publicación y, al pie, figura la hora exacta de la misma seguida del enlace a los comentarios. A la derecha, se nos presenta una columna más estrecha en la que se suceden el perfil del autor, el archivo histórico, los libros publicados, los seguidores y el contador de visitas. Una imagen fotográfica de Manu Espada aparece en la parte superior de la pantalla y a continuación una barra de herramientas encabeza los contenidos donde podemos enlazar con información sobre el autor, sus obras publicadas y su aportación al teatro y al cortometraje, además del contacto.

Los micros alojados en el blog de Manu Espada suelen aparecer ilustrados con una imagen como ocurre en la mayoría de las bitácoras, pues intentan que la divulgación de sus publicaciones sea visualmente atractiva (Rivas 2018: 223). Las ilustraciones encabezan el texto y se han seleccionado por su relación con el tema, algún motivo aludido o con el personaje principal. Son independientes y no influyen en la lectura o interpretación del microrrelato. Lo más frecuente es el acompañamiento de fotografías (la foto de Lennon aparece junto a "Quién era el muerto" pues es el protagonista del micro; "Película X" es un *collage* de frases cinematográficas célebres y está ilustrado con la imagen de un cine vacío). También encontramos ilustraciones ("Agujero de gusano (la flecha)", "Piratas"), incluso alguna creada específicamente para el microrrelato ("La edad de los árboles"). Finalmente, en casos puntuales aparecen reproducciones de cuadros como en "El grito" (con el cuadro homónimo de Munch) o en "Des(cuento) de la lechera (microrrelato de autoayuda)" (con el cuadro de *La lechera* de Vermeer). Con menos frecuencia, se acude a otros recursos intermediales con los que Manu

⁷ Daniel Escandell (2014: 94-107) describe diversas formas de presentar la información en las bitácoras, aunque indica que las variaciones sobre el modelo estándar son pocas.

Espada aporta información sobre sus fuentes de inspiración: en “Viejos amores” se nos remite a un hiperenlace con un vídeo y en “El viejo piano” a otro con una noticia de prensa.

En consonancia con su labor de divulgación, Manu Espada mantiene un canal en YouTube –“Micros con Micro”– en el que recrea audiovisualmente creaciones propias pero también de otros autores. Convierte los microrrelatos en textos multimedia conjugando diferentes códigos: el audio –la lectura del microrrelato acompañada de fondo por una composición musical que mueve el ánimo del receptor en un sentido buscado– y lo visual –una serie de imágenes fotográficas seleccionadas por su conexión directa con el hilo argumental.

Algunos escritores han logrado pasar del ciberespacio a la página impresa y consolidarse como tales en este formato gracias a editoriales como Menoscuarto, Páginas de Espuma, Cuadernos del Vigía, Thule o Talentura. Este es el caso de Manu Espada. Comenzó publicando sus textos en su bitácora. Posteriormente, buena parte de ellos pasaron al libro *Zoom. Ciento y pico novelas a escala* que publicó la editorial Paréntesis en 2011 y reeditó Talentura en 2017. En 2015 vio la luz *Personajes secundarios*, en la editorial Menoscuarto y, en 2018, publicó *Petricor* en Cuadernos del Vigía.

Junto a Rosana Alonso aparece como recopilador en la antología *La logia del microrrelato* (2013), que agrupa a escritores que se dieron a conocer a través de sus blogs. Y su predilección por este género le ha llevado a agrupar sus conocimientos y su experiencia acerca de las técnicas más apropiadas para escribir microrrelatos en un manual al que ya he hecho alusión, un taller de escritura titulado *Las herramientas del microrrelato* (2017) que toma como modelo el ya clásico libro de Gianni Rodari *Gramática de la fantasía* (1973). Además, y he aquí lo fundamental, para Manu Espada el microrrelato no ha constituido un cultivo ocasional asociado o adaptado a los nuevos medios de difusión digitales sino un proyecto literario.

2. LOS RECURSOS DE ESTRUCTURACIÓN EN *PERSONAJES SECUNDARIOS*

De la misma manera que los blogs están definidos visualmente, como acabo de explicar, los libros de microrrelatos pueden configurarse como un conjunto de textos estructurados con una idea de diseño que vaya más allá de la portada y la contraportada. Por supuesto, los autores pueden idear ciertos patrones de relación entre los microrrelatos de un libro o no hacerlo; esta decisión por sí misma no sirve para juzgar la calidad de este pues ni aumenta ni disminuye su valor literario. La modalidad de conexión más habitual es la temática⁸ –más allá de la unidad estilística que se presupone a un libro cuando es obra de un único autor. Así sucede también con las antologías en las que este suele ser el criterio seguido por el compilador.⁹

⁸ Es el caso de colecciones canónicas como *Los niños tontos* (1956), de Ana María Matute o los *Crímenes ejemplares* (1957), de Max Aub.

⁹ Leticia Bustamante (2012: 263-367) aborda el estudio de los criterios de selección que han

Un microrrelato es un texto autónomo, autosuficiente, pero dentro de un libro pueden establecerse redes de relaciones entre las unidades que lo integran, lo cual enriquece las posibilidades de lectura y la complejidad del conjunto¹⁰. Precisamente, esta opción es la elegida por Manu Espada en su tránsito del blog a la página. Un caso paradigmático es el de *Personajes secundarios* (2015). No constituye una miscelánea de temas y procedimientos narrativos; por el contrario, hay un plan estructurador que vertebra el volumen. Los micros están organizados de una determinada manera, se agrupan y se interrelacionan para dar lugar a este libro y no a otro. Como en un cuadro impresionista, se deben observar las pinceladas –los microrrelatos yuxtapuestos– en una perspectiva de conjunto para comprender el sentido global que se suma al individual de cada texto. Veamos cuáles son esas estrategias de conexión.

2.1. Primera serie: el tema como hilo conductor

De entrada, si acudimos a la terminología que Gabriela Mora (1994: 324) utiliza en el caso del género cuento, podríamos afirmar que en *Personajes secundarios* encontramos una *serie* o *colección integrada*. Un buen número de sus textos se interrelacionan porque están dedicados a los personajes de reparto, como nos indica el título: la bruja de Blancanieves –“Espejismos (cuento pop)”–; un cantante segundón que hace coros para las estrellas de la música –“Cantantes zombis (microrrelato pulp)”–; el doctor Watson –“El protagonista”–; un suicida cuando pasa a ser un número más en una estadística –“Rama de la matemática que utiliza grandes conjuntos de datos numéricos para obtener inferencias basadas en el cálculo de probabilidades”– o el cine mudo respecto al sonoro –“Cine mudo”.

Y ¿es secundario un personaje respecto a su autor o un autor respecto a su personaje? Es decir, ¿es la ficción secundaria respecto a la realidad o a la inversa? Estas cuestiones se plantean en dos microrrelatos titulados “Vidas perpendiculares (La vertical)” y “Vidas perpendiculares (La horizontal)” que aparecen impresos en paralelo, en dos páginas contiguas. En el primero, un personaje se dirige a su autor; en el segundo, un autor a su personaje. El desarrollo es idéntico y concluyen de la misma manera con la eliminación del autor –en el primero– o del personaje –en el segundo. El título nos indica que son vidas perpendiculares; es decir, se cruzan en un punto. A mi entender, el punto de intersección es este: autor y personajes son entes de ficción si lo entendemos a la manera unamuniana; ambos están sumidos en la misma niebla pues ninguno elige su forma de eliminación, su muerte, ya que es fruto de la voluntad arbitraria de un autor con

seguido las antologías de microrrelatos y establece siete categorías: género, tema, extensión, espacio, idioma, tiempo y genealogía.

¹⁰ Teresa Gómez (2012: 42) señala que algunos de estos libros se sitúan en un “espacio de mestizaje genérico” pues “el libro de microrrelatos parece que en no pocas ocasiones quiere parecerse a la novela, a partir de la búsqueda de un hilo temático conductor o de una macroestructura narrativa superior que engarce los pequeños textos” y, en sentido contrario, “en otros muchos casos es la novela contemporánea la que acentúa su fragmentación hasta límites insospechados, quedando convertida en un puñado de textos breves (muchos de ellos microrrelatos) sin aparente conexión entre sí”.

minúscula o del gran Autor con mayúscula. La muerte ficticia o real los iguala en la nada. El escritor crea a sus personajes y no existen más allá de los límites del papel (así se sugiere en textos como “Lee este post-it con atención” o “Si lees tu nombre en la tapa de un yogur”) pero, volviendo a la lectura unamuniana, el autor existe en sus personajes y pervive gracias a ellos. La categoría principal-secundario en este caso se desdibuja.

Si nos fijamos, Manu Espada está poniendo en práctica en *Personajes secundarios* una de las técnicas que describe Gianni Rodari (1985: 31-37) en su conocida *Gramática de la fantasía*. Consiste en el planteamiento de una hipótesis: “Qué pasaría si...”; en este caso, que pasaría si se intercambiaban los papeles y el considerado personaje secundario desalojara al principal. O dicho de otro modo: qué pasaría si descubriéramos un nuevo punto de vista, si orientáramos de otra manera el foco para iluminar los ángulos oscuros de los relatos literarios o cinematográficos del canon o de la realidad que el lector cree conocer. Así pues, un elemento paratextual, el título de la colección, sintetiza el contenido temático referencial –de índole en buena medida culturalista–, que funciona como la primera estrategia de conexión entre un número sustancial de microrrelatos.

2.2 Una miniserie enlazada por la autoficción y un símbolo

La vertebración del libro va más allá de esta conexión temática. Hay otro hilo conductor que crea un subgrupo dentro de este ámbito temático (pero al que da una vuelta de tuerca) y que alude a un dato relevante en la biografía de Manu Espada: el autismo de su hijo Daniel. Hay seis microrrelatos de *Personajes secundarios* semánticamente complementarios, que podemos englobarlos en lo que, desde finales de los 70, se ha denominado autoficción entendida tal como la definiera el inventor de este neologismo, Doubrovsky (1977): una ficción de acontecimientos estrictamente reales.¹¹ Estos textos nos presentan una autoficción intimista, referencial (Casas 2014: 11), centrada en la experiencia vital del autor y verificada en el prólogo del libro, escrito por el propio Manu Espada, y que lleva por título “El libro viajero”. Su hijo no miraba a los ojos, no besaba a nadie, no decía ni una sola palabra hasta que un día pronunció agua, su puerta de entrada al lenguaje. La veracidad de la autoficción se reitera en el peritexto (Arroyo, 2014).¹² La proyección autorial en este libro es, pues, exacta.

La división del volumen en tres partes: “El silencio”, “El ruido” y “La palabra” tiene relación con las diferentes etapas o momentos de este devenir biográfico y, en cada una de estas partes, encuadrándolas a modo de prólogo y epílogo, se sitúan sendos textos en los que el yo figurado nos remite al yo real. Los seis micros que encabezan y finalizan estas partes –“La etiqueta” y “El niño que se comía las palabras”, la primera; “La partitura” y “La otra frontera”, la segunda y “El sueño” y “El silencio, el ruido, la palabra”, la tercera– conforman un sub-

¹¹ Así se definía en la contracubierta de su libro *Fils: “–Autobiographie? Non. Fiction, d’événements et de faits strictement réels. Si l’on veut, autofiction...”*.

¹² Por ejemplo, en la entrevista al autor de Víctor Santiago de Dios (2017).

grupo de microrrelatos conectados –una miniserie o minisequencia si usamos la terminología de Laura Pollastri (2006: 91-93)– de gran intensidad emocional pues en ellos el referente del tema (los personajes secundarios) se desplaza de lo predominantemente cultural a la vida; del cine, la música o la literatura a la biografía del autor.

La primera parte, “El silencio”, comienza con el micro “La etiqueta” que tiene como motivo el anuncio del diagnóstico –autismo– significativamente en un día de aguacero con un silencio ensordecedor solo quebrado por el aullido del viento. Y finaliza esta parte con un bello epílogo, “El niño que se comía las palabras”, en el que encontramos una variante de esa identificación autor-narrador-personaje propia de la autoficción. La voz narradora es la de un Daniel adulto bajo la que se enmascara la voz autorial –que es la biográfica– y que nos cuenta cómo su padre le cedió, siendo niño, todas las palabras del mundo, se las trasplantó ofreciéndoselas en bolitas de papel cebolla que él se tragaba. Un dato real, un acontecimiento sustancial en la vida cotidiana, el autismo de Daniel, se entremezcla con la ficción dando lugar a lo que el autor ha bautizado como “género biofantástico” (De Dios 2017: 151). En este microrrelato se suma la biografía vivida y la biografía soñada –un Daniel dueño de las palabras.

Sobre este texto se ha grabado un cortometraje de poco más de 8 minutos protagonizado por el propio Manu Espada y su hijo. En el plano temático, el vídeo añade un aspecto que no aparece en el texto y es el intento de concienciar respecto al síndrome del autismo por medio de la información que aparece sobre el mismo antes de los títulos de crédito. Formalmente, representa de manera literal lo indicado en el título del microrrelato y, para mantener la correspondencia con el contenido, en su transcurso no se pronuncian palabras, excepto las que se traga (aprende) Daniel.¹³

La segunda parte, “El ruido”, está enmarcada por un primer microrrelato protagonizado por padre e hijo en el que están, significativamente, “borrando silencios” (Espada 2015: 41) y un último que lleva por título “La otra frontera”. A un lado de esta frontera el mundo imaginativo y embellecido de Daniel; al otro, el mundo real, pedestre, sucio, difícilmente habitable.

Finalmente, la tercera parte comienza con una pesadilla –el silencio–, y su antítesis que es un sueño común a padre e hijo, la visita a la ciudad de las palabras. Y finaliza esta parte (y el libro) con el microrrelato “El ruido y la palabra”¹⁴ que está conectado con “La etiqueta”, micro con el que se inicia *Personajes secundarios* cerrando así un círculo, una estructura perfecta. En el comienzo caía un aguacero sobre los padres –el diagnóstico– en un doloroso silencio, o sea, la ausencia del lenguaje. En el último, un hombre alto y un niño silencioso caminan juntos. El hombre lleva un libro en la mano –el que acabamos de leer– y el niño pregunta mirándolo: “No somos personajes secundarios, ¿verdad?” (Es-

¹³ Al igual que el microrrelato, la microficción audiovisual ha experimentado un gran crecimiento tanto en la producción como en el consumo y en múltiples formatos (Echart, 2018).

¹⁴ Parece clara la alusión al título de la novela de Faulkner pues Benjy, el protagonista de la primera parte de *El ruido y la furia*, presenta síntomas de autismo.

pada 2015: 90). Comienza a llover y, si en el primer micro salieron volando los personajes principales de los cuentos infantiles y los libros quedaron en blanco, ahora reaparecen. Es decir, padre e hijo no son personajes secundarios sino protagonistas porque este libro va de la conquista del lenguaje tanto en la ficción –ha nacido *Personajes secundarios*– como en la realidad –Daniel comienza a pronunciar palabras. Padre e hijo se miran callados y bajo la tormenta, con esa mirada, se lo dicen todo. Daniel desempeña el papel principal en la biografía de Manu Espada y es personaje principal de su libro de microrrelatos. Culmina así esta representación ficcional de lo biográfico en una miniserie fundamental de microrrelatos interrelacionados. Semánticamente complementarios, dan una vuelta de tuerca al tema más general de los personajes de reparto, además de estar protagonizados por padre e hijo. Este último, Daniel, constituye el hilo conductor de todos ellos y es el verdadero protagonista de este libro.

Fuera de esta miniserie, en el texto titulado “Rama de la matemática que utiliza grandes conjuntos de datos numéricos para obtener inferencias basadas en el cálculo de probabilidades” –el título se corresponde con la definición de estadística según la RAE– se enumeran acontecimientos que pueden suceder en poco más de un segundo, que es el tiempo que un suicida tarda en caer desde su balcón. Y entre ellos, figura un niño que dice por primera vez “agua”. Este niño cuyo nombre se elide es Daniel pues, en la *post data* del prólogo, Manu Espada cuenta que esta fue la primera palabra que pronunció su hijo. Así pues, en esta red de relaciones que se establecen en el libro, tenemos que anotar también esta estrategia de conexión entre una miniserie y un micro ajeno a ella.

El propósito de Manu Espada de construir su libro con una idea vertebradora y no como mera adición de textos queda corroborado por la aparición de un símbolo, el del agua, en sus diversas manifestaciones (lluvia, fuente, aguace-ro, mar) que es recurrente en el miniciclo autoficcional.

El agua, como elemento fundamental de la naturaleza es un símbolo universal y sus significaciones simbólicas están presentes en las tradiciones más antiguas. Aparte de su carácter universal, en el caso de *Personajes secundarios*, adopta un sentido particular, subjetivo y es necesario recurrir a la autoficción para captar el concepto simbolizado.¹⁵ En el primer microrrelato del libro, “La etiqueta”, se señala una fecha concreta del calendario –14 de noviembre de 2011– como el día del temporal, un temporal que empapa a los padres y que se mezcla con las lágrimas. El desencadenamiento de las aguas es símbolo en la tradición del advenimiento de grandes calamidades (Chevalier y Gheerbrant 1998: 56). En esta tormenta simbólica se proyecta una realidad anímica de connotaciones dolorosas: desolación, vulnerabilidad, incertidumbre. Por primera vez conocen la palabra –autismo– que irá grabada en esa etiqueta imaginaria cosida en la piel de Daniel y que ondea cuando corre aleteando los brazos “como si intentara nadar torpemente hasta una ciudad desconocida, oscura y misteriosa” (Espada 2015: 17) que no es otra, claro está, que la ciudad de las palabras. Esta ciudad

¹⁵ “La subjetiva –explica Juan Eduardo Cirlot (2004: 51)– es la verdadera interpretación, que consiste en la traducción del sentido más general y profundo del símbolo a un momento concreto particular, a unos casos determinados”.

vuelve a aparecer en el micro "El sueño" perfilándose al fondo de un océano embravecido. La resonancia afectiva del símbolo ha dado un giro hacia la polisemia y el agua violenta de ese mar inmenso, misterioso y lleno de peligros que hay que atravesar evoca las enormes dificultades de un autista para llegar al lenguaje. Pero como "el agua es un fluido incomprensible",¹⁶ existe la posibilidad soñada de que el niño aprenda a nadar, término simbolizante para aludir al habla. El sueño literario tiene su analogía en lo real y aquí hay que remitirse de nuevo al paratexto, la *post data* del prólogo: agua es la primera palabra pronunciada por Daniel, un niño al que le encanta nadar.

Más allá del sentido literal, el agua (la tormenta, el océano) apela a las emociones con una pluralidad de valores pues si podemos establecer en los primeros textos una analogía entre la tormenta o el aguacero y la disolución o la destrucción, al final del libro la proyección anímica de esta imagen evoca connotaciones positivas de resurgimiento, de germinación. En el último microrrelato, las gotas finas de lluvia devienen aguacero en un proceso climático, bajo el que padre e hijo se lo dicen todo. Es ahora cuando podemos reinterpretar el sentido del aguacero inicial que cae sobre los padres en relación con el simbolismo del bautismo, de la inmersión, y conectarlo de este modo con el aguacero final que es la imagen de un nuevo nacimiento.¹⁷

El agua en este libro no es solo un símbolo bipolar en el que se sintetizan contrarios sino también polisémico: esas gotas de agua que caen en abundancia pueden tener otro referente que es el lenguaje. En el último texto, llueve y a las gotas de agua se les puede añadir un nuevo valor si establecemos una analogía con las palabras reales (las que ya pronuncia Daniel) y las literarias (las que forman los microrrelatos de *Personajes secundarios*). El agua, desde una intuición puramente emotiva, es en este libro la cara visible de un deseo: el deseo de conquistar las palabras, el lenguaje oral por un lado y el literario por otro. El lenguaje es por lo tanto otro concepto simbolizado.

Manu Espada ha elegido esta imagen para transmitir de manera indirecta emociones y deseos. El símbolo del agua le permite nombrar en profundidad, aportar densidad a los textos, al traspasar los límites de un nombrar meramente racional.¹⁸ Mi interpretación no deja de ser relativa pues un símbolo "no está jamás explicado de una vez por todas" (Chevalier y Gheerbrant 1998: 18). Si todo

¹⁶ Así figura en el título de un microrrelato de *Personajes secundarios* (43-44): "Hidrodinámica o la trayectoria de los fluidos incomprensibles", en el que un personaje dice: "El agua es un fluido incomprensible...".

¹⁷ Explica Cirlot (2004: 69) que "La inmersión en las aguas significa el retorno a lo preformal, con su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento y nueva circulación, pues la inmersión multiplica el potencial de la vida". Y Chevalier y Gheerbrant (1998: 56) en esta misma línea aclaran que "La inmersión es regeneradora, opera un renacimiento, en el sentido de que es a la vez muerte y vida. El agua borra la historia, pues restablece el ser en un nuevo estado".

¹⁸ En palabras de Jiménez Lozano (Arbona Abascal 2016: 29), autor en cuya obra abundan los símbolos: "El símbolo no me parece a mí un recurso, sino la única posibilidad de nombrar en lo profundo y sin la concreción, y, por lo tanto, sin los límites bien definidos de un nombrar geométrico y racional".

en un microrrelato debe ser significativo, esta imagen iterativa del agua es plurisignificativa y portadora de una gran carga afectiva.

Este símbolo además es transversal pues enlaza con un libro posterior, *Petricor* (2018), lo que se alude ya desde el título. Está dividido en tres partes que siguen un proceso de intensificación en relación con este símbolo: la primera es "Garúa"; la segunda "Galerna" y del temporal pasamos al "Diluvio", título de la tercera. Este proceso de intensificación afecta también a la semántica pues esta última parte está constituida por microrrelatos inquietantes, críticos, paródicos, absurdos, violentos, y el libro se cierra con un texto que es una distopía. Así pues, las estrategias de interconexión en ocasiones se proyectan más allá de la frontera trazada por la última página de un libro.

2.3 Los microrrelatos visuales: segunda serie de microrrelatos conectados

Es esta una época que ha apostado por el hipertexto multimedial y en la que el microrrelato ha mostrado una perfecta simbiosis con las nuevas tecnologías por su adecuación a los modernos canales de difusión. Pues bien, algunos autores de microrrelatos han flexibilizado la rigidez de la página al trasladar a la misma la experimentación visual, es decir, la libertad tipográfica. El juego con la disposición gráfica del texto se remonta a la literatura clásica y fue ampliamente utilizado en la vanguardia histórica, una época durante la cual la creación de textos breves fue sistemática y prioritaria (Ródenas de Moya 2009). Su corta extensión permite al microrrelato integrar lo plástico en lo lingüístico. Manu Espada es uno de los escritores que más ha insistido en esta combinación de códigos. El fin último de esta propuesta es intensificar la narratividad mediante los juegos visuales. Es decir, lo prioritario es lo lingüístico pues sin el mantenimiento de la narratividad no hay microrrelato como muy bien ha explicado Lagmanovich (2006: 30). En este aspecto ha incidido Manu Espada:

Un microrrelato visual es aquel micro que tiene una narración sólida por sí misma, pero que lleva un *traje* que le da una vuelta de tuerca al argumento o lo consolida. Un buen microrrelato visual debe funcionar sin el adorno de ese componente visual, si no, estamos jugando al mero ingenio. (Espada 2017: 136)

En *Personajes secundarios* llama la atención el significado añadido que se busca con la disposición gráfica del texto y la apuesta por la plasticidad como mecanismo de conexión entre otra serie de microrrelatos que desarrollan temas diversos. "Lavado en caliente" nos presenta una lavadora con un programa de agua caliente que tiene la virtualidad de disminuir el tamaño de los objetos por lo que, por ejemplo, una novela depositada en la máquina deviene microrrelato. Parece adecuado que el tamaño de la letra de este texto sea más pequeño que el del resto de micros del libro, como si también hubiera encogido, buscando una simbiosis entre lo semántico y lo visual. Otro tanto puede afirmarse de "Las huellas (microrrelato reversible)", en el que un personaje de ficción ve el mundo al revés porque su autor ha dado la vuelta al folio. En paralelo, para leer el final del microrrelato, nosotros debemos dar la vuelta al libro. Y si en "El protagonista"

las letras finales del texto se difuminan es porque gráficamente se nos muestra la inminente desaparición del narrador, Watson, personaje secundario que va a ser aniquilado a manos del protagonista Sherlock Holmes, al que mueven los celos profesionales. En "Cine mudo" aparecen dos intertítulos complementando la historia. Todos estos ejemplos parecen lo suficientemente ilustrativos.

La tipografía se utiliza también para conectar visualmente dos textos. "El jefe" es un lipograma en el que se suprimen todas las vocales excepto la "e". Pues bien, esta letra se fuga gráficamente al final de este texto monovocálico hacia la página siguiente donde nos encontramos con "Cambio climático", un micro en el que el narrador nos cuenta que, a una borrasca de letras "e" le sigue una sequía que se inicia con la evaporación de estas vocales hacia la página anterior. Esta libertad tipográfica aplicada al espacio bidimensional de la página le permite a Manu Espada alternar el juego gráfico con la intensidad emocional de los textos autoficcionales a la que sirve de contrapunto.

Ya incluía micros de este tipo en su blog; algunos han pasado de idéntica forma o con pequeñas modificaciones a sus libros. El microrrelato visual es una apuesta estética con continuidad en la trayectoria de Manu Espada; más aún, lo considera un territorio pendiente de explorar sobre todo porque, a fecha de hoy, existen programas de edición de imagen que permiten ampliar las posibilidades de esta experimentación (Espada 2017: 136).

Encontramos precedentes de esta estética visual en autores de décadas anteriores como Vicente Soto (*Cuentos del tiempo de nunca acabar*, 1977), Alberto Escudero (*La Piedra Simpson*, 1987) e Hipólito G. Navarro (*El aburrimiento, Lester*, 1996) pero los ejemplos escasean. De la misma manera, en el corpus actual de microrrelatos españoles, los textos que aprovechan las posibilidades gráficas del continente, puestas al servicio del contenido, son una minoría. De entre los autores más recientes, podemos citar a Susana Camps Perarnau que comienza su libro *Viaje imaginario al Archipiélago de las Extinta* (2013) con un caligrama titulado "Galerada". Pero el que usa de una manera más frecuente las posibilidades tipográficas para complementar la historia narrada es Agustín Martínez Valderrama (*Sentido sin alguno*, 2012).

Si en la red el microrrelato puede convertirse en un hipertexto multimedial, en la página puede combinar códigos, la estética retórica y la visual. Podemos establecer la existencia de otra serie de microrrelatos conectados en *Personajes secundarios* cuyo nexo de unión es el juego tipográfico y el tono lúdico, este último consustancial a los micros visuales.

CONCLUSIONES

El paso de la blogosfera a la página ha sido el camino seguido por varios de los últimos autores de microrrelatos, que han buscado mediante el formato impreso consolidarse como creadores. Este es el caso de Manu Espada. Sus libros recopilan textos procedentes de su blog, los presentados a premios¹⁹ o los de nueva

¹⁹ A veces con éxito pues ha ganado el "Premio Relatos de la Cadena SER", el certamen de micro-

creación y, aunque son textos autosuficientes, están estructurados con determinados criterios establecidos por el autor. *Personajes secundarios* se caracteriza porque sus microrrelatos se conectan mediante unas complejas redes de relaciones que el lector descubre a medida que avanza en sus páginas.

En una primera serie, los microrrelatos están enlazados porque desarrollan el tema principal que perfila el título. Dentro de este conjunto mayor podemos establecer una miniserie integrada por los textos que encabezan y cierran cada una de las tres partes en que el libro aparece dividido. Estos textos aportan un nuevo matiz al tema global y están conectados porque todos ellos son autoficcionales y comparten la presencia del agua en múltiples manifestaciones que adquieren un valor simbólico. Otra serie de microrrelatos tiene como hilo conductor la combinación de códigos, el lingüístico y el visual, sin que falten títulos situados en la intersección entre ambas. Esta estructura no se limita a ser una manera como otra cualquiera de diseñar y organizar el libro sino que tiene trascendencia pues, y he aquí la clave, enriquece la significación. *Personajes secundarios* se presenta al lector como un conjunto melódico en el que el todo añade un sentido más a cada una de sus partes.

OBRAS CITADAS

- Álamo, Francisco Diego (2018). "Microrrelato y sociedad red: características de un nuevo paradigma literario polisemántico y socio-técnico", in *Elogio de lo mínimo. Estudios sobre microrrelato y minificción en el siglo XXI*, ed. Ana Calvo Revilla. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 17-42. <https://doi.org/10.31819/9783954876112-002>
- Alonso, Rosana y Manu Espada (2013). *De antología. La logia del microrrelato*. Madrid: Talentura.
- Andrés-Suárez, Irene (2010). "El microrrelato: caracterización y limitación del género", in *Poéticas del microrrelato*, ed. David Roas. Madrid: Arco Libros, 155-179.
- Arbona, Guadalupe (2016). "La infancia de José Jiménez Lozano. La casa, la escuela, los primeros trayectos", in *De Ávila a Constantinopla: Los viajes fabulosos de José Jiménez Lozano*, ed. Guadalupe Arbona, Antonio Martínez, Anna Fomicheva y Victoria Howell. Ávila: Diputación Provincial de Ávila. Institución Gran Duque de Alba, 17-110.
- Arroyo, Susana (2014). "El diálogo paratextual de la autoficción", in *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, ed. Ana Casas. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 65-77. <https://doi.org/10.31819/9783954878154-004>
- Barth, John (2010). "Unas pocas palabras sobre el minimalismo", in *Poéticas del microrrelato*, ed. David Roas. Madrid: Arco Libros, 45-55.
- Baudrillard, Jean (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Bustamante, Leticia (2012). *Una aproximación al microrrelato hispánico: antologías publicadas en España (1990-2011)*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Valladolid.

relatos de la revista *Eñe* y ha sido finalista del concurso "La Tormenta en un Vaso".

- Bustamante, Leticia (2013). "La brevedad en la red: el microrrelato en la era de la globalización", *Plesiosaurio*. Primera revista de ficción breve peruana, 1(5) 43-61.
- Calvo Revilla, Ana (2019a). "Microrrelato hipermedial: simbiosis e hibridación semiótica y proyección significativa", in *Página y pantalla. Interferencias metaficcionales*, ed. Teresa Gómez y María Martínez. Gijón: Trea, 149-168.
- Calvo Revilla, Ana (2019b). "Microrrelatos, microformas literarias y microtextualidades en la red hipermedial", in *Epifanías de la brevedad. Microformas literarias y artísticas en la red*, ed. Ana Calvo Revilla. Madrid: Visor, 9-16.
- Calvo Revilla, Ana (ed.) (2020). *Microrrelato hipermedial: aproximaciones teóricas y didácticas*. Berlín: Peter Lang.
- Casas, Ana (2014). "La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales", in *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, ed. Ana Casas. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 7-21. <https://doi.org/10.31819/9783954878154-001>
- Chevalier, Jean, y Alain Gheerbrant (1998). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Cirlot, Juan Eduardo (2004). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- Dios, Víctor Santiago de (2017). "Entrevista a Manu Espada", *Microtextualidades. Revista Internacional de microrrelato y minificción*, 2: 147-153.
- Dobrovsky, Serge (1977). *Fils*. París: Gallimard.
- Echart, Pablo (2018). "La minificción audiovisual en el entorno digital", in *Elogio de lo mínimo. Estudios sobre microrrelato y minificción en el siglo XXI*, ed. Ana Calvo Revilla. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 295-308. <https://doi.org/10.31819/9783954876112-014>
- Escandell, Daniel (2014). *Escrituras para el siglo XXI. Literatura y blogosfera*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783954872350>
- Escandell, Daniel (2018). "El anclaje textovisual de los memes en las micronarraciones de la red", in *Elogio de lo mínimo. Estudios sobre microrrelato y minificción en el siglo XXI*, ed. Ana Calvo Revilla. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 243-253. <https://doi.org/10.31819/9783954876112-011>
- Espada, Manu (2015). *Personajes secundarios*. Palencia: Menoscuarto.
- Espada, Manu (2017). *Las herramientas del microrrelato*. Madrid: Talentura.
- Gómez Trueba, Teresa (2012). "Entre el libro de microrrelatos y la novela fragmentaria", in *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*, ed. Ana Calvo Revilla y Javier Navascués, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 37-51. <https://doi.org/10.31819/9783954870103-003>
- Hernández, Darío (2013). *El microrrelato en la literatura española. Orígenes históricos: modernismo y vanguardia*. Tenerife: Servicio de Publicaciones Universidad de La Laguna.
- Lagmanovich, David (2006). *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto.
- Lagmanovich, David (2008). "Minificción: corpus y canon", in *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, ed. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. Palencia: Menoscuarto, 25-46.
- Lorenzo, Víctor (2017). "Prólogo", in *Zoom. Ciento y pico novelas a escala*. Madrid: Talentura, 13-16.

- Mora, Gabriela (1994). "Notas teóricas en torno a las colecciones de cuentos cíclicos o integrados", in *El puente de las palabras. Homenaje a David Lagmanovich*, ed. Inés Azar. Washington: Organization of American States, 317-326.
- Pollastri, Laura (2006). "Desordenar la biblioteca: microrrelato y ciclo cuentístico", in *El ojo en el caleidoscopio*, ed. Pablo Brescia y Evelia Romano. México D.F.: UNAM, 79-113.
- Pozuelo Yvancos, José M^a (2010). *100 narradores españoles de hoy*. Palencia: Menoscuarto.
- Pujante, Basilio (2015). "El canon en el microrrelato del siglo xxi", in *MicroBerlín. De minificciones y microrrelatos*, ed. Ottmar Ette, Dieter Ingenschay, Friedhelm Schmidt-Welle y Fernando Valls. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 95-107.
- Rivas, Antonio (2018). "Dibujar el cuento: relaciones entre texto e imagen en el microrrelato en red", in *Elogio de lo mínimo. Estudios sobre microrrelato y minificción en el siglo xxi*, ed. Ana Calvo Revilla. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 221-241. <https://doi.org/10.31819/9783954876112-010>
- Rodari, Gianni (1985). *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias*. Barcelona: Hogar del Libro y Ed. Fontanella.
- Ródenas de Moya, Domingo (2008). "Contar callando y otras leyes del microrrelato", *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 741: 6-9.
- Ródenas de Moya, Domingo (2009). "La microtextualidad en la vanguardia histórica", in *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*, ed. Salvador Montesa. Málaga: AEDILE, 67-90.
- Sánchez, Remedios (ed.) (2018). *Nuevas poéticas y redes sociales. Joven poesía española en la era digital*. Madrid: Siglo XXI.
- Sullà, Enric (1998). *El canon literario*. Madrid: Arco Libros.
- Valls, Fernando (2008). *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Zavala, Lauro (2006). *La minificción bajo el microscopio*. México D. F.: UNAM.

ESCRIBIR DESPUÉS DEL CAUTIVERIO: *CUENTOS DEL EXILIO*, DE ANTONIO DI BENEDETTO

WRITING AFTER CAPTIVITY:
CUENTOS DEL EXILIO, BY ANTONIO DI BENEDETTO

SOFÍA CRIACH
Universidad Nacional de Cuyo - CONICET
sofiacriach@gmail.com

Recibido: 22.06.2021
Aceptado: 17.09.2022

RESUMEN: En 1983, durante su destierro en Madrid, el escritor argentino Antonio Di Benedetto publica *Cuentos del exilio*, un volumen de relatos breves. Este trabajo se propone analizar esta obra, poco abordada por la crítica, a partir de una serie de recurrencias –el indeseado, el sujeto desintegrado, la mirada censora, el desencuentro con el otro, la extranjería, la libertad y el encierro, la acechanza del mal– que aparecen como variantes o versiones de un “relato mayor” indecible para el escritor. La alegoría, el símbolo, la brevedad, la diferencia de estilos entre los cuentos, configuran vías alternativas para dar rodeos al núcleo elidido y, sin embargo, presente: la experiencia de la cárcel y del exilio. El trauma que supone este acontecimiento en la vida de Di Benedetto provoca un quiebre en su escritura, que adopta entonces, más que nunca, la estrategia de la elipsis.

PALABRAS CLAVE: Literatura argentina, narrativa breve, exilio, silenciamiento, Di Benedetto

ABSTRACT: In 1983, during his exile in Madrid, the Argentine author Antonio Di Benedetto published *Cuentos del exilio*, a volume of short stories. This article pretends to analyze these fictions, barely approached by critics, from certain recurrences – the unwanted, the disintegrated person, censoring regard, disagreement with others, the outsider, freedom and confinement, stalking evil – that appear as variants or versions of a “bigger story” unspeakable to him. Allegories, symbols, brevity, differences in styles between tales, configure alternative ways to approximate the nucleus elided and, nevertheless, present: the experience

of prison and exile. The trauma that this event supposes in Di Benedetto's life causes a break in his writing, which then adopts, more than ever, the strategy of ellipsis.

KEYWORDS: Argentine Literature, Short Stories, Exile, Silencing, Di Benedetto



Las veces que bajaba al patio, era la tristeza acompañando las sombras de un hombre. No nutría las filas abigarradas de los caminantes, que giraban vueltas alrededor de un catafalco, orinal y sumidero, creador de vagarosas oleadas que subían al cielo cuadrangular de la jaula –no precisamente dorada–. Apenas dos vueltas sucesivas, solo o en pareja, donde uno no más hablaba. Distinto a otros era su paso cansino y pesaroso, como de buey que arrastra en el arado su cargante culpa.

Ángel Bustelo. *El silenciero cautivo*.

1. LAS (SIN)RAZONES DE UN ENCARCELAMIENTO

Se dice que la literatura argentina fue fundada por exiliados (de Diego 2000: 431). Cuando Ricardo Rojas escribió su *Historia de la literatura argentina*, tituló “Los proscritos” al conjunto de escritores que inician las letras en esas tierras después de la independencia. La experiencia de los fundacionales continúa repitiéndose a lo largo de la historia del país, pero nunca con tanta intensidad y crudeza como en la década de los setenta del siglo pasado. El número de escritores que abandonaron la Argentina para instalarse –o errar– en distintos puntos del mundo, bajo circunstancias diversas y con ideas distintas acerca de lo que implicaba ser intelectual en el exilio, vuelve el corpus de textos que produjeron un conjunto tan voluminoso como heterogéneo.

El 24 de marzo de 1976, día en que una Junta Militar comandada por Jorge Rafael Videla derroca mediante un golpe de Estado a la presidenta María Estela Martínez de Perón, el escritor Antonio Di Benedetto es detenido ilegalmente en su oficina de *Los Andes*, importante diario de Mendoza, del cual era subdirector. Unas horas antes, el ejército ha atacado con bazukas al Sindicato de Prensa de esa misma provincia. Luego de seis meses encarcelado, primero en el Liceo Militar General Espejo y luego en la penitenciaría local, el escritor es trasladado vía aérea a la Unidad 9 de La Plata, en Buenos Aires. Durante todo su encierro sufre golpes, torturas y simulacros de fusilamiento que menoscaban terriblemente su salud y su espíritu, como bien lo muestra el abogado, escritor y militante co-

munista mendocino Ángel Bustelo en su novela *El silenciero cautivo* (DG, 1988). Quienes comparten la estadía carcelaria con Di Benedetto coinciden en señalar que los militares lo maltratan con singular saña, como si su oficio de intelectual lo convirtiera en ideólogo de los grupos que la dictadura busca ferozmente aniquilar.

Aunque nunca pudo saber a ciencia cierta las razones exactas de su cautiverio, el escritor, en una entrevista de Jorge Lafforgue (1986), las vincula con su trabajo en *Los Andes*: “En el diario, siempre me negué a ocultar información; por eso creo que mi detención tuvo que ver con mi labor de periodista. Estoy convencido de ello, porque no le encuentro otro fundamento. Nunca he hecho política de ninguna especie” (Di Benedetto 2016: 541). Se reconoce antiperonista —en un sentido borgiano, dice él, inofensivo— y también admite una simpatía de juventud por el socialismo.¹ Niega rotundamente, en cambio, cualquier vínculo con grupos de izquierda. Natalia Gelós (2011), quien estudia su trayectoria periodística, recupera el tipo de información que el escritor, en virtud de su cargo directivo, había permitido que se publicara en *Los Andes* y también en un pequeño vespertino, *El Andino*, durante los años previos al Golpe Militar: notas sobre la represión policial y los atentados de grupos paramilitares, fotos de presos políticos, información sobre procedimientos irregulares. A partir de ello, la investigadora concluye que fue este ejercicio periodístico ético y anticensura lo que hizo de él un blanco de los militares.

Tras diecisiete meses de cautiverio y luego de una intensa presión por parte de reconocidos escritores e intelectuales, como Ernesto Sábato y el Nobel de Literatura alemán Heinrich Böll, Di Benedetto es liberado el 3 de septiembre de 1977. Permanece unas semanas en Buenos Aires, intentando infructuosamente averiguar las razones de su detención. Sin embargo, sin justicia ni ley y con la amenazante “invitación” a abandonar el país por parte del gobierno de facto, se marcha a Europa en la nochebuena de 1977. Para ello se sirve de un pasaje de avión obtenido en 1975 gracias al Primer Certamen Latinoamericano de Cuentos policiales de la revista *Siete Días*, cuyo jurado, formado por Jorge Luis Borges, Marco Denevi y Augusto Roa Bastos, había premiado su cuento “Los reyunos”. Acompañado por su hermana, y merced a invitaciones académicas y de amigos escritores, recorre algunos puntos de Alemania, Francia, España, Inglaterra e Italia.

En 1978, la editorial Pomaire publica en Barcelona su volumen de cuentos *Absurdos*, que contiene el reconocido texto “Aballay”. Lejos de su familia y sin recursos económicos, Di Benedetto se instala en Madrid, donde comienza a trabajar en el semanario de temas científicos *Consulta*, mientras sigue escribiendo regularmente sobre temas literarios para algunos diarios de Buenos Aires.

En 1983 publica *Cuentos del exilio*, dedicado a Böll y a Sábato. Aunque reside formalmente en la capital española desde 1978, una serie de premios, becas

¹ “En política, la única participación que tuve fue una muy breve en el Partido Socialista de Alfredo Palacios y pensé que tantos milenios de trampas y miserias cambiarían si se daba una fuerte conciencia moral. También lo propugné como profesor” (Entrevista de Jorge Halperín en 1985, en Di Benedetto 2016: 570).

e invitaciones a congresos y conferencias le permiten viajar con bastante asiduidad durante sus años de destierro. Recorre Inglaterra, Alemania Occidental, Francia, Italia y distintas ciudades de España; también las Islas Canarias, Venezuela y Guatemala. En 1981, gracias a una Beca de la Fundación MacDowell –con la cual escribe gran parte de su última novela, *Sombras, nada más...* (1985)– reside en Nueva Inglaterra y conoce las universidades de New York, New Hampshire, Chicago e Illinois. Recuperamos estos viajes por cuanto varios de los relatos de la colección especifican su geografía de escritura: Quezaltenango, Guatemala; Rennes, Bretagne; Keene, New Hampshire; Peterborough–Chicago, Estados Unidos; Plasencia, El Escorial, Calle Hermosilla de Madrid, Monte Esquinza, o simplemente, Madrid. Así, mientras el título del volumen hace referencia directa a la situación de exilio en que fueron gestados los cuentos, estas precisiones geográficas ponen de manifiesto el nomadismo del autor durante esos años.²

2. CUENTOS DEL EXILIO:³ BREVEDAD, VARIEDAD, RECURRENCIAS

Di Benedetto presenta al lector, a modo de prólogo o introducción, dos textos. En el primero, "Ilustración para el lector", afirma lo siguiente:

El título de este libro, posiblemente aprovechable en una ficha bio-bibliográfica, se debe a que los textos fueron escritos durante los años de exilio. Que, bien considerado, vino a ser doble: cuando fui arrancado de mi hogar, mi familia, mi trabajo, los amigos y, luego, al pasar a tierras lejanas y ajenas.

No se crea que, por más que haya sufrido, estas páginas tienen que constituir necesariamente una crónica, ni contener una denuncia, ni presentar rasgos políticos. Como me lo ha enseñado Lou, el silencio, a veces, equivale a una protesta muy aguda.

Acaso lo que dejen trascender, especialmente algunos cuentos, es que no pueden haber sido escritos sino por un exiliado. Pero nada más.

Ya que son, sencilla y puramente, ficciones. (Di Benedetto 1983: 11)

Reflexionaremos sobre esta introducción más adelante. En el segundo texto, "Otra información", explica que la novedad de los relatos reside en su aparición por vez primera en libro, ya que algunos han figurado anteriormente en periódicos, suplementos literarios y revistas.⁴ Efectivamente, las fechas de composición

² La crítica suele considerar *Cuentos del exilio* y *Sombras, nada más...* como la producción menos lograda de Di Benedetto, lo que coincide con la mirada del autor, que en numerosas ocasiones expresa la dificultad para escribir después del encarcelamiento y la imposibilidad de recuperar su estilo. Para sus *Páginas escogidas* solo elige de este volumen "Hombre en un agujero", cuyo título reemplaza por "Soñar en un agujero". No obstante, admite que le tiene mucha fe a "Ortópteros", el cuento que cierra el volumen, el cual fue "amasado" con recuerdos y escrito con sencillez" (entrevista de Lafforgue en 1984, en Di Benedetto 2016: 544).

³ En adelante *CdE*.

⁴ Como repasa Espejo Cala (1991: 574-575), "Orden de matar" había sido publicado como "Asignación sucesiva de un sueño" en 1958 en la revista *Versión* de la Biblioteca San Martín (n.1, 75-77); "Ferozes en una tarde hermosa", en *El urogallo* (n. 17, 1972, 41-45); "Relojismos", como participante en el "Concurso de cuentos cortos, cortos", en *La Nueva Estafeta* (julio de 1979, 120); "El hombre atrapado en un pozo", que en el libro se titula "Hombre en un agujero", en los *Cua-*

de muchos cuentos nos retrotraen varios años (por ejemplo, 1958, 1967, 1972). Di Benedetto evita confesar que muchos de esos textos fueron presentados a concursos literarios en un momento en que sus recompensas pecuniarias le eran útiles para subsanar algo de su humilde existencia,⁵ como es el caso de "Extremadura" y "En busca de la mirada perdida". En consecuencia, aglutinados sin haber sido gestados originariamente como volumen unitario, los treinta y cuatro textos de *CdE* se caracterizan por la variedad de estilo, de temáticas y de tono. También, es necesario decirlo, por su calidad, pues aunque hay algunos muy buenos, otros no están a la altura que ha sabido alcanzar su escritura.

Una diferencia fundamental con respecto a gran parte de su producción anterior reside en la marcada presencia de figuras y temas de la tradición judeocristiana, anticipada ya en *Absurdos* con los relatos "Aballay" y "Onagros y hombre con renos". Además de la evidente lectura de la Biblia (Néspolo 2004),⁶ es posible que el influjo de esta tradición le llegara indirectamente a través de otras escrituras literarias, como la de Borges, por ejemplo, y la de Pär Lagerkvist, este último señalado por Di Benedetto como uno de los autores que con más fuerza gravitaron en él.⁷ El uso de figuras y motivos de las Sagradas Escrituras, la problemática del bien y del mal, la expresión de la brutalidad del mundo y de los seres humanos, la oscilación entre la moralidad religiosa y el más intenso escepticismo, son elementos que el argentino comparte con el premio Nobel de literatura sueco. Las traducciones al español de la obra de Lagerkvist fueron publicadas por Emecé a lo largo de la década de los sesenta, y en 1961 su novela más reconocida, *Barrabás*, fue llevada al cine con el rol protagónico de Anthony Quinn, célebre actor de aquellos años.⁸

dernos Hispanoamericanos (n. 402, diciembre de 1983, 45-46) (antes había sido publicado como "Soñar en un agujero" en *Clarín*, el 1 de abril de 1982); "Intensa mirada filial", luego titulado "En busca de la mirada perdida", apareció en el volumen *Encuentro en Praga*, el cual recogía los relatos ganadores del II Premio Alhambra (1983). Además debemos señalar que otros cuatro relatos ("Visión", "Sueño con arca y pavo", "La presa fácil", "Hombre-pan dulce") aparecían narrados como sueños de los personajes en "Reunión en Nochebuena de gente que sueña", un cuento publicado en la revista *Femiramá* en 1967; Di Benedetto los reelabora y los incluye en *CdE* como textos independientes. También tenemos "Cajas o Abel", aparecido en *La Prensa* el 2 de abril de 1978, que en *CdE* se titula "Dos hermanos".

⁵ En "Sensini", cuento de *Llamadas telefónicas* (1997), el escritor chileno Roberto Bolaño ficcionaliza a Di Benedetto en la figura de Luis Antonio Sensini, un escritor argentino exiliado en Madrid que participa compulsivamente en concursos literarios a fin de obtener algo de dinero para su subsistencia.

⁶ "Una sorpresa asalta al lector desprevenido: el gran, o quizá, el único intertexto de estas ficciones es la *Biblia* judeocristiana" (Néspolo 2004: 304).

⁷ "hay una serie de autores europeos que han gravitado mucho en mí, de ellos en primer lugar Dostoievsky, Kafka, Joyce, Rilke, Luigi Pirandello, Albert Camus y Pär Lagerkvist, a ellos se suma el norteamericano William Faulkner. Entre los novelistas estrictamente contemporáneos distingo a Günter Grass" (Lorenz 1972: 130). Antes, en una entrevista de Antonio Porchia, había señalado a Dostoievski, Pirandello, Camus y Lagerkvist, agregando también a Grass (Porchia 1971: 1).

⁸ Confesa es la admiración de Di Benedetto por otro sueco, el cineasta Ingmar Bergman, en cuyos filmes, al igual que en Lagerkvist, se proyectan problemáticas religiosas con un tono profundamente pesimista. Por ejemplo, en *El séptimo sello* (1956) o en *Los comulgantes* (1962).

En *CdE* aparece, por ejemplo, el tema del sacrificio de Jesús, representado de modo directo en “De cómo nacen los hombres libres II” y de manera simbólica en “Bueno como el pan” y “Hombre-pan dulce”. San Francisco y su doctrina de la pobreza están presentes en “Extremadura”, la caridad en “Lazarillo de Hermsilla”, y la vida ascética y errante, en “Asmodeo anacoreta”. La figura del diablo, en “El lugar del malo” y “La búsqueda del diablo”. La historia de Noé es recreada en “Sueño con arca y pavo”; el *Génesis*, en “La verdadera historia del pecado original”, mientras que “Dos hermanos” tiene como intertexto la historia de Caín y Abel. La referencia a las plagas de Egipto aparece en el cuento más largo del volumen, “Ortópteros”. Finalmente, la pérdida de la fe ante la inminencia de la muerte es el tema de “Ferozes”.

La mayoría de estos motivos religiosos son recreados con el tono entre borgeano y kafkiano que caracteriza a Di Benedetto; es decir, con una postura existencial trágico-escéptica en la cual la ironía y el humor no están ausentes. El escritor combina el bagaje religioso propio de los ambientes en que más residió –Mendoza, una ciudad de provincias, y Madrid– con el acervo cultural cosmopolita adquirido como periodista, lector y viajero. De tal manera, la solemnidad del discurso devocional se mezcla con la ironía, el humor y el absurdo del pensamiento ateo-existencialista de muchos de sus contemporáneos. Compartimos con Graciela Maturo la idea de que, en estos cuentos, Di Benedetto manifiesta un cambio de actitud ante el mal, la cultura, los valores, y que, en tal sentido, las Escrituras le sirven para interpelar su propia vida en un momento muy crítico (2004: 540). Sin embargo, disintimos de la conclusión a la que arriba sin demasiado sustento: la postulación de un periplo de autoconocimiento que lleva al escritor a una transformación ético-religiosa de la conciencia, la cual le provee el acceso a la serenidad y la sabiduría (538). Tal lectura soslaya tanto el tono trágico-pesimista de algunos textos como el sarcasmo, el humor y la ironía mordaz exhibida en otros.

En cuanto a la lengua de escritura, un rasgo sobresaliente de estos cuentos –sobre todo para el lector argentino– es el uso de vocablos propios del español peninsular, como *patatas*, *cortinillas*, *morros*, *montar*, *tiesto*, *amolar*, *aparcamiento*, etc., lo cual nos da la pauta de que Di Benedetto acoge al público ibérico entre los lectores implícitos de su obra, pero también de que el destierro ha calado en su lengua.⁹ Otro aspecto destacable es la recurrencia de nombres masculinos que comienzan con la letra “A”, con lo cual se recubren de autoficción las vicisitudes y cavilaciones de algunos personajes como Alberto, Andrés, Albatros, Asmodeo, Abel.

Lo heterogéneo de los *CdE* se observa también en las elecciones espaciales. Algunos textos se sitúan en geografías visitadas por el escritor en su des-

⁹ “Por un lado, el hecho de haber elegido el español estándar podría significar la posibilidad de abordar un público europeo más amplio, consiguiendo con el empleo de un código más “universal” el acceso a estrategias editoriales más eficaces; mientras que, por otro lado, el hecho de haber elegido el español estándar enfatiza también el sentido de lejanía del lugar nativo y ajenidad que percibía Di Benedetto en España, aunque se tratara de su misma lengua. La elección del idioma pues comunica el estado de desarraigo en que se encontraba el autor que sufría también por la pérdida de la propia lengua, aquel castellano de América que tanto amaba” (Favaro 2018: 225).

tierro: "Extremadura" transcurre en Plasencia, ciudad de la región del título que en el texto aparece descripta con exactitud cartográfica;¹⁰ "Hombre de escasa vida" confiesa su escritura en El Escorial; "Trópico" nos lleva a Guatemala, a un lugar caluroso y próximo a la costa; "Relojismos" fue compuesto en Bretagne; "Lazarillo de Hermsilla" se desarrolla en la calle Hermsilla, de Madrid, en el puente peatonal que hay por debajo de la calle Doctor Esquerdo y sus alrededores. "Bueno como el pan" es menos preciso: el personaje habita "un país de exilio". Otras historias, en cambio, se desenvuelven en Argentina. Es el caso de "Ferozes", que narra un accidente automovilístico en una ruta de Mendoza.¹¹ "Orden de matar", en la calle Salta de la misma ciudad. En "Ortópteros" toma protagonismo el antiguo tren que unía la capital del país con Santiago de Chile, conocido como BAP –Buenos Aires al Pacífico–. Se habla de San Luis y de Mendoza, y el episodio principal transcurre en una comarca ubicada en algún punto del trayecto de ese tren. "El lugar del malo", por su parte, se abre con una típica postal de la vida rural mendocina: "Sobremesa familiar, al resguardo del parral que cierra el paso a las furias del sol de verano sin privar a un aire suave de filtrar ráfagas de alivio, a expensas del aleo de las hojas de vid que forman ese techo de donde empiezan a descollarse los primeros racimos de uvas" (1983: 57).

Algunos relatos transcurren en lugares indeterminados, como las calles de una ciudad ("Encuentro", "Dos hermanos"), un aeropuerto ("Gracias a Dios"), una oficina ("Rincones"), un campo deshabitado ("Hombre en un agujero"). Huellas del destierro, se trata de espacios de pasaje, de tránsito. La única casa que aparece (en el texto "Así de grande") constituye lo opuesto al hogar, a la casa-refugio, pues se convierte en tumba de una madre y una hija asesinadas por el padre de familia. Finalmente, una serie de cuentos de cariz alegórico se desarrollan en espacios míticos o altamente simbólicos: el desierto en "Asmodeo anacoreta"; dos aldeas imaginarias separadas por un río en "El barquero"; la kafkiana cárcel de "La imposibilidad de dormir"; los reinos gobernados por tiranos en "De cómo nacen los hombres libres" I y II y "De cómo evolucionan los oficios del hombre"; el jardín del Edén en "La verdadera historia del pecado original"; una granja durante el Diluvio en "Sueño con arca y pavo". En consonancia con el espacio, estos relatos suelen presentar personajes arquetípicos como el anacoreta, el Anciano, el barquero, el verdugo, la hija del verdugo, el Coronado y el Hombre de la Maza para llamar a los tiranos, etc.¹²

¹⁰ "Empieza en el confín de la Plaza Mayor, donde nace la Calle de los Quesos, 'dedicada a Hernán Cortés', que tiene contiguas la Calle de las Vidrieras y una que asciende como escalera encurvada y seguramente debe su nombre –Resbaladero de las Monjas– no a cuando monta sino a cuando por ella se descende.

Pasa la Calle de la Tea, la Calle de los Toros, la de El Pollo y en la Rúa de la Zapatería la divisa de una freiduría pone un cartel agregando la especialidad de la casa, que son los morros..." (Di Benedetto 1983: 17-18).

¹¹ "Don Pedro hace el trayecto de Mendoza a San Rafael con pausas recuperativas: a las once tomó la comida en Tunuyán; más adelante se detuvo en Campo Los Andes a beber un té digestivo bien caliente con la familia de un oficial amigo" (Di Benedetto 1983: 65).

¹² Graciela Maturo afirma que "La estructura arquetípica hace que la historia personal, y la de todos los hombres, se muestre en su plenitud, al ser atravesada por una historia ejemplar que trasciende lo individual (2004: 540).

3. LA MIRADA DEL OTRO: SER NADIE, SER NADA

A pesar de la heterogeneidad textual mostrada hasta aquí, en *CdE* se configuran dos motivos recurrentes: la desintegración del sujeto y la figura del indeseado. Ambos remiten a una concepción de la existencia humana en la que el sujeto construye una problemática relación consigo mismo (desintegración) y con los otros (rechazo) que lo *nihiliza*, lo disuelve, lo torna *nada* o *nadie*.

En el relato que abre el volumen –“Extremadura”– un hombre manifiesta su gratitud por haber conseguido un trabajo que lo resguarda del hambre. En una pausa de su faena se dispone a caminar, entra en una pequeña iglesia y se acerca al confesionario. El sacerdote acepta su presencia “sin excesiva benevolencia” e indaga la identidad del hombre. Al igual que el personaje de Aballay, responde que es “un pobre” y da el nombre de Francisco. Inmediatamente después, el cuento llega a su fin con la siguiente frase: “El religioso calla, pero le echa una mirada como de llamas, que traspasa la tenue celosía del ventanuco” (Di Benedetto 1983: 21).¹³ El hostil recibimiento por parte del cura es desconcertante para el lector. Relato iniciado *in media res*, el narrador nos escamotea el itinerario vital del hombre: evita todo *flashback* de su pasado, de los acontecimientos que explicarían la menguada situación actual del personaje y el rechazo que despierta. Esto se repite e intensifica en “Recepción”, esta vez con un narrador en primera persona que relata la frialdad con que se lo recibe en una reunión social, en la cual los dueños de casa, los amigos y hasta los parientes lo acogen con reserva. Nuevamente se silencian las razones, aunque se insinúan misteriosos hechos que explicarían la desconsiderada recepción: “¿Qué ocurrió entonces, qué me ocurrió? ¿Fue por esa época que no logro establecer cuando comenzaron los días que he olvidado?” (50-51).

La omisión es significativa; algo no se dice, pero su ausencia o silenciamiento gravita en la existencia del sujeto y determina sus relaciones interpersonales. Esto –lo indecible– puede vincularse con un *trauma*, es decir, con un golpe emocional que produce un daño duradero y que, como estrategia defensiva, la consciencia intenta olvidar. Hay muchas definiciones de trauma, quizás tantas como intelectuales que se han dedicado a estudiarlo y que colaboraron con ese enorme corpus que hoy conforma los *trauma studies*. Para Freud, por ejemplo, se trata de un “acontecimiento de la vida del sujeto caracterizado por su intensidad, la incapacidad del sujeto de responder a él adecuadamente y el trastorno y los efectos patógenos duraderos que provoca en la organización psíquica” (Laplanche y Pontalis 2008: 447). A partir de esta definición estándar del psicoanálisis, la esfera de significación del concepto ha ido agrandándose y complejizándose en virtud de su presencia necesaria a la hora de pensar acontecimientos históricos como dictaduras y genocidios, especialmente la *Shoa*. Desde Adorno a Agamben, el trauma ya no se reduce a un acontecimiento de la historia individual del sujeto, sino que abarca las innumerables consecuencias que los sucesos –violén-

¹³ Ninguno de los críticos que escribió sobre los *CdE* parece notar la significativa carga negativa que tiene esta frase final. Destacan el misticismo, la pobreza y la figura del penitente del protagonista, pero no reparan, quizás por lo sutil, en la acerba respuesta del sacerdote.

tos— de la Historia, en mayúsculas, infunden a sus víctimas.¹⁴ Dominick LaCapra, por ejemplo, define el trauma como una “experiencia perturbadora que irrumpe en —o incluso amenaza destruir— la experiencia, en el sentido de una vida integrada o al menos articulada de una manera viable” (2006: 161).

Más allá de las diferencias en sus planteos, quienes teorizan sobre los acontecimientos traumáticos coinciden en señalar la dificultad de representación: incluso aunque el sobreviviente sienta el *imperativo de contar*, muchas veces se encuentra ante la *imposibilidad* de hacerlo (Felman y Laub 1992). Volvemos entonces a Di Benedetto, quien, para representar, desvía la perspectiva desde la cual se aborda generalmente una experiencia traumática. En lugar de centrarse en la interioridad del sujeto —qué piensa y siente el ser humano cuya desventura lo ha llevado a una desfavorable condición—, pone el foco en la reacción de los otros frente al sujeto que ha sufrido el trauma. Aun cuando el segundo esté narrado en primera persona, en los relatos recién mencionados opera este corrimiento de la mirada; no importa tanto lo que el sujeto ve como lo que nota que los otros ven en él: una figura *indeseada*.

El narrador de “Recepción” intenta convencerse de que está bien, de que no tiene nada de qué avergonzarse (52). ¿No es justamente la vergüenza el sentimiento al que recurre Sartre para mostrar que *siempre somos ante alguien*? El prójimo es el mediador indispensable entre yo y yo mismo, dice el filósofo; soy como el prójimo me ve, necesito del prójimo para captar por completo todas las estructuras de mi ser (1993: 251). En estos relatos, lo que el otro ve en el sujeto protagonista es algo indeterminado o silenciado —para el lector— que causa animadversión. La figura del indeseado se construye a partir de la mirada del otro que comunica su aborrecimiento, o al menos, su prevención. Como le sucede a Martina, la mujer del breve cuento “Martina espera”, que aguarda cual Penélope durante doce años el regreso del marido; pero este, así como regresa, vuelve a partir, esta vez para siempre. Rastreado la causa del abandono, la mujer recurre al espejo para observar lo que el otro, el esposo, ha visto de *indeseable* en ella. Esta misma indagación por la mirada que reprueba y desdeña se repite en “Asmodeo, anacoreta”, en la cual un asceta errante llega a una aldea y pide un espejo que, después de mirar unos segundos, aparta bruscamente de sí. El hombre que le ha dado el objeto le pregunta si tiene miedo de sí mismo, a lo que Asmodeo responde con reflexión: “Sí, porque me he visto a través de la mirada de los otros hombres” (114).

Aproximadamente en la mitad de *CdE* hay una serie de microficciones titulada “Espejismos”, las cuales abordan precisamente los juegos de desdoblamiento que concede el espejo. Muchos de los textos están escritos desde la perspectiva del espejo como personaje, como sujeto que *nos ve* cuando *nos vemos*. El espejo es, así, el otro —el que mira y es mirado—, como en la microficción “Pesadilla”: “El espejo es un ojo: no lo miramos, nos miramos y él nos ve, nos está mirando” (95). Es también el que posa su mirada valorativa sobre el cuerpo y su

¹⁴ No por ello se abandona la perspectiva freudiana del sujeto y del trauma. Dominick LaCapra es uno de los ejemplos más claros de la operatividad de los conceptos del psicoanálisis para elaborar una teoría propia.

imagen: "El espejo ebrio a la fea: 'Nos odiamos'" ("Ligados", 96). El otro como *otro mí mismo* toma forma en "Reproche ético": "Cree haberse encontrado con su doble, que no es otra persona, sino él mismo, afuera" (99). En tal sentido, la idea de Néspolo sobre el espejo como forma de multiplicación y disgregación del sujeto que lo enfrenta a sus zonas más oscuras (2004: 78) no se ajustaría a los textos de esta colección, pues el horror que despierta este objeto viene dado no tanto por la revelación de lo oculto en el interior de la subjetividad, como por el descubrimiento de la mirada del otro, que amenaza la integridad del sujeto en tanto la identidad se construye *especularmente*.

La cuestión de la mirada que, como prolongando los ojos mortificadores del gurí en "Aballay", tanto peso adquiere en este volumen, no siempre cumple la función de degradar al sujeto. Por el contrario, en algunos momentos puede ser expresión afectiva de amor filial o de amor erótico. El primer caso está presente en "En busca de la mirada perdida", relato de ciencia ficción en el que una familia abandona su vida en una utópica ciudad aérea para vivir en la superficie terrestre, donde predomina la contaminación y la miseria. Motiva su decisión el deseo paternal de permanecer cerca del hijo moribundo, pues en la ciudad los estrictos controles sanitarios impiden el contacto con los enfermos; los cadáveres, por su parte, son volatilizados.¹⁵ En la tierra –que llaman las Comarcas–, la familia puede acompañar al hijo hasta su fin y luego enterrar su cuerpo, único vestigio material de la vida que se acaba. Cuando llega el momento de la muerte del hijo, el padre observa en sus ojos la mirada que parte. Percibe entonces que, aunque nadie le arrebatará ese cuerpo amado, la mirada se pierde para siempre. La irrecuperabilidad de lo amado desespera al padre hasta tal punto que ve, alucinado por el dolor, la mirada del hijo en el fondo de agua de un aljibe. En "Hombre de escasa vida", una joven observa desde su ventana el cotidiano pasaje de un hombre por la vereda. Un día se decide a bajar a la calle para cruzarse con él de frente y así verle los ojos, que desde la ventana permanecen ocultos, y se encuentra con una mirada de deseo: "él clava la mirada en ella, como algo duro y caliente, como si quisiera cogerla en el aire" (43). Pero poco después, el hombre es atropellado y en su cadáver la joven nota que "la tiene a ella en los ojos, como impresa o fotografiada. Ella en la mirada" (45). En ambos cuentos, la mirada amorosa, esa que hace que un ser humano se reconozca sujeto, se pierde trágicamente, y falto de ese reconocimiento, se vuelve *nadie* en su angustia.

"Lazarillo de Hermosilla" da otra vuelta de tuerca a la figura del indeseado. En este relato, un hombre observa habitualmente, de camino a la oficina por un paso peatonal de Madrid, al perro que acompaña a un mendigo. Un día el pordiosero desaparece y el oficinista, compadecido por el animal, le da de comer, por lo que el perro lo sigue hasta su casa. Poco después pierde el trabajo y, entonces, opta por salir a mendigar con el can, tal como hacía el amo anterior del perro, pero una transeúnte le recrimina servirse de un pobre animal para inspirar compasión. Dolido por estas palabras, el hombre apela a una solución

¹⁵ ¿Metáfora de los desaparecidos durante la última dictadura militar argentina que tanto afectó la vida de Di Benedetto? Es una posibilidad.

absurda: hace permanecer al animal de pie mientras él toma su lugar y se arroja al suelo a ladrar. Con esta animalización voluntaria, canaliza la humillación a la vez que la radicaliza, convirtiéndose en “el perro del perro”. Desempleado, rechazado como mendigo y privado hasta de la compasión que el canino sí despierta en los otros, él, es nadie. La resolución irracional de devenir animal apunta a volver a ser sujeto, aun uno no humano –una *no persona*– frente a las miradas censoras que lo niegan.

En “Recepción”, “Extremadura”, “Martina espera” y este último relato, el desprecio por la presencia de los sujetos deviene en una impugnación de su misma existencia; el sujeto se vuelve nadie. Para ellos, el mundo es como el parque donde transcurre la reunión social del primer cuento, “donde más son los espejos que las plantas, y se podría suponer que los invitados se hallan más pendientes de su propia imagen, que ven reflejada en los cristales azogados, que de sus contertulios” (51). De nuevo los espejos, esta vez para mirarse a sí mismos y no al otro. Sin una mirada que se pose sobre sí, sin que los otros lo hagan objeto de sus conciencias siquiera para despreciarlo, el sujeto es condenado al aniquilamiento, al no-ser. No lo abraza ni aun quien se erige como representante de Dios en la tierra, como sucede en “Extremadura”. Lo banal de las anécdotas, sobre todo en “Recepción”, y el tono aparentemente neutro con que se narran, poco mitigan la intolerabilidad de la condición humana que estos textos plantean.

En otros cuentos se alcanza el correlato más extremo de la figura del indeseado: la desintegración del sujeto, que pasa de *nadie* a *nada*. En el cuento fantástico-alegórico de claro corte autobiográfico “Bueno como el pan”, un exiliado sufre terriblemente, no solo por las penurias que lo atraviesan, sino sobre todo por la desdicha que padece su familia, a la que ha debido abandonar en el país de origen. Mientras mira por el balcón la multitud de palomas que acude todos los días a un estacionamiento en busca de restos de comida, redacta en su mente la carta que le escribiría a su hija para explicarle su situación. Pero sucede que:

De tanto contemplar los monótonos desplazamientos de las aves, ese día y otros días, la búsqueda acuciosa del pico de las palomas entre los desperdicios que las señoras de los pisos altos arrojan al patio y a la terraza, el hombre se va adormeciendo, como pan en el horno, como pan que duerme al abrigo del fuego.

El padre se está panificando. Se vuelve pan, se dora y se seca, se resquebraja. Luego sopla un poco de viento y como el pan se deshace, el aire carga con él y generosamente distribuye las migas a las palomas que entretienen el hambre rondando sobre el techo del aparcamiento de coches. (Di Benedetto 1983: 87)

Con ambientación navideña, “Hombre-pan dulce” repite la imagen:

Me proyecto a un opuesto perfecto de la amargura, la violencia y el mal, y me veo a mí mismo convertido en pan dulce, el “panettone” italiano de harina, pasas y frutas escarchadas. Convertido en pan dulce, espolvoreado de azúcar impalpable, estoy en el escaparate de una pastelería, entre blancas tartas de bodas y cajas de bombones listadas de papel celofán de colores.

Una señora elige y compra ese pan dulce, es por la Navidad. En su lugar un filoso cuchillo me corta, una mano me distribuye y muchos dientes me destrazan. (Di Benedetto 1983: 158)

En ambos relatos el sujeto se desintegra y es devorado, en uno por las aves (motivo ya presente en “Es superable”, de su primer volumen de cuentos *Mundo animal*) y en otro, por otros seres humanos. Como se señaló al comienzo en una nota al pie de página, “Hombre-pan dulce” formaba parte de un cuento mayor, “Reunión en Nochebuena de gente que sueña”, publicado en 1967 en una revista. Entre esta primera versión y el cuento independiente de *CdE* hay algunas diferencias de estilo, menores, y una diferencia sustancial en el final. El primer texto termina con la imagen de la mujer que compra el pan dulce, lo lleva a su casa, lo corta y muchos dientes lo destrazan, pero luego el narrador expresa: “Supe que, después de todo, era feliz, porque servía para endulzar la boca de personas dispuestas en su corazón al bien y al amor ya que tal es el fondo profundo de las familias unidas en la celebración de la Navidad” (Di Benedetto 2006: 643). La versión del exilio elimina por completo este párrafo final, cerrándose el relato con la expresión “me destrazan”. Desconocido y solitario en un país que no es el propio, Di Benedetto cambia el final de moralina navideña por una confesión del espanto ante la aniquilación. Años antes, en 1975, el escritor había afirmado en una entrevista de Zelarrayán que el pan era la valoración de sí mismo y había que conquistarlo todos los días (Di Benedetto 2016: 504). El hombre-pan que se desintegra es, entonces, el hombre vencido, que nada vale ni para sí mismo ni para los demás.

Los dos relatos ejemplifican motivos cristianos –el pan de la Navidad, la Eucaristía, el Corpus Christi– que son transustanciados por el existencialismo dibenedettiano, vinculado, como indica Favaro, con el sentido de culpa y la voluntad tanto de expiación como de penitencia (2018: 226). Se ha abandonado la optimista metempsicosis de “Es superable”, en la que el hombre que se convertía en pan pensaba que las aves que recogerían sus migas habrían de elevarlo hacia “otra muerte, alada” (Di Benedetto 1953: 57). La figura del mártir, del que se sacrificaba ante los demás, pero obtenía con ello cierto encumbramiento interior, ahora no es más que un sujeto magmático que pierde solidez, que se des-hace, que deja de ser. La somatización de la violencia, que en relatos como los de *Mundo animal* resultaba en cuerpos enfermos, invadidos, mutilados o cambiantes, deviene en *CdE* una desintegración material completa.

Podemos entablar aquí un diálogo con las reflexiones de Jaume Peris Blanes (2005), que relacionan la elaboración del acontecimiento traumático con el trabajo del duelo. Partiendo de Dori Laub, uno de los grandes pensadores sobre el testimonio y el trauma en relación con la Shoá, y también de los argentinos Perl Sneh y Juan Carlos Cosaka, Peris Blanes reflexiona sobre el objetivo del nazismo de hacer pasar a los individuos por un proceso de nadificación, aniquilador de su dimensión subjetiva: cuando quien ha pasado por ese trauma intenta *narrar* el acontecimiento, construye un lugar imposible (108). Cuando Di Benedetto escribe los relatos anteriormente referidos, configura discursivamen-

te, de la manera en que pudo hacerlo, su condición de sujeto nadificado por el secuestro y las torturas del cautiverio.

4. TEXTUALIZACIÓN Y SILENCIAMIENTO DE LA EXPERIENCIA DEL EXILIO

Llama la atención que un libro titulado *Cuentos del exilio* comience con un prólogo en el que, por un lado, se afirma que ha sido escrito en el exilio y, por el otro, se aclare que no por ello las páginas constituyen una crónica o una denuncia, o presentan rasgos políticos. Tan desconcertantes son estas palabras como la aclaración de que "Acaso lo que dejen trascender, especialmente algunos cuentos, es que no pueden haber sido escritos sino por un exiliado. Pero nada más" (1983: 11). ¿Por qué buscó el autor minimizar la propia experiencia del exilio? Es claro que, para Di Benedetto, fue difícil reconocerse a sí mismo como un desterrado. Cuando, por ejemplo, asiste al programa cultural televisivo *A fondo* en 1978, en el que conversa largamente con su entrevistador Joaquín Soler Serrano, no hace ninguna referencia a su encierro ni a su actual y muy reciente condición de destierro. Tampoco lo expresa en 1979, en un reportaje que brinda a Celia Zaragoza. En la entrevista correspondiente a Di Benedetto de la *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*, aparecida en 1982, manifiesta vagamente su experiencia, sin hablar de cárcel, dictadura o exilio: "Desde los sucesos que trastornaron mi vida normal, dejándome sin familia ni un reparo material, y a lo largo del trayecto de mi adversidad, me consideré muerto y he vivido como tal" (Zanetti 1982: 411).

Cuando en 1984, ya en democracia, regresa a la Argentina, parece finalmente poder hablar de dictadura militar, de cautiverio, de exilio, como bien muestra el video de su arribo al país, en el que se lo ve quebrar en llanto.¹⁶ A partir de allí, el encierro, los militares y el exilio aparecen en las entrevistas que le realizan Lafforgue (mayo de 1984), Briante (junio de 1984), Gabrielli (noviembre de 1984), Halperín (julio de 1985) y Urien Berri (octubre de 1986). En síntesis, solo cuando deja de ser un exiliado es capaz de reconocer que lo ha sido. Esto explicaría las incongruencias de sentido que surgen de los distintos componentes del libro: título, ilustración para el lector, relatos. El inconveniente al que se enfrenta el lector, quien puede considerar paradójico el pacto de lectura al cual lo invita un libro que lleva la palabra exilio en su título, proviene de los conflictos del autor mismo para encontrar su lugar en la coyuntura histórico-social que le tocó vivir.

No obstante, el cautiverio y el destierro están presentes en el libro, incluso –o sobre todo– a través de las ausencias y el silencio. El ya referido "Bueno como el pan" comienza con un cuadro explícito de la situación de destierro del protagonista: "El padre habita un país de exilio, convencido de estar sufriendo todas las penurias posibles. Sin embargo, llega, desde la tierra de origen, una carta que habla de una desdicha más penosa aún, que la padecen los suyos, los

¹⁶ Son muy pocos los documentos audiovisuales en los que se puede ver al escritor. Uno es la entrevista en el programa español *A fondo*. El otro es el brevísimo video al que hacemos referencia, disponible en el capítulo 20 del programa mendocino *Ayer y hoy*. En línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=iE8wPC43sPw>> (1 de enero de 2020)

que quedaron allá” (Di Benedetto 1983: 83). Este padre carga el peso de la culpa por sus bríos, arrogancias y actos irreflexivos, pensamiento que denota rastros de un modelo cultural judeocristiano donde el exilio es, moralmente, la prueba comprendida ante la falta y la redención. Admite, como si se tratara del purgatorio, que los años de destierro han moderado su carácter. Por su naturaleza autoficcional, este relato dialoga con el texto inédito “Epístola paternal a Fabia”, el cual, como anticipa el título, consiste en la carta de un padre (exiliado) a su hija, cuando han transcurrido, según dice el narrador, siete años desde que salió de la cárcel. En ese relato epistolar, el padre recupera los dos últimos encuentros con la hija: el primero, antes de que se lo llevaran preso, y el segundo, antes de partir al exilio. Dos cuestiones de esa fallida relación filial lo atraviesan con dolor. Una es no haber estado presente como padre para educar, orientar, escuchar; la otra es no haber podido cumplir con su rol de sostén económico.¹⁷ Cárcel y exilio aparecen explícitamente como vivencias del narrador; es decir, se las cuenta, se las nombra.

“Trópico”, muy breve, es más sutil en la expresión de la condición de exilio. Lo hace a través de un hombre que habita un país tropical y recibe la inesperada visita de un amigo, ante el cual se muestra reacio a escuchar música que le recuerda “al país” y a repasar los “nombres de allá” (1983: 73-74).

Sin hacer tampoco referencias directas, otros relatos establecen lazos con los acontecimientos traumáticos por medio de temas como el mal, la libertad, la tortura, el encierro, el desencuentro con los seres amados, la situación de extranjería. Breves relatos con visos de parábola, “De cómo nacen los hombres libres” I y II esbozan una figura autoritaria –el Coronado y el Hombre de la Maza, respectivamente– ante la cual los súbditos se rebelan, en el primero con la ayuda de un Sabio, en el segundo, de un Hombre Libre crucificado, clara resonancia de la figura de Jesús. “Los hombres libres nacen por generación espontánea” (166), dice un personaje del primero, exponiendo que, más allá de toda opresión, el ser humano es esencialmente libre. Narración inseparable de la experiencia de la cárcel, “La imposibilidad de dormir” relata la kafkiana condición de un hombre prisionero al cual se le niega sistemáticamente el imprescindible reposo del sueño. La tortura llega a ser tal que, en los momentos en que consigue dormirse, sueña que el guardián lo despierta. En la misma línea encontramos “Hombre en un agujero”, en el cual el personaje cae en un hoyo oscuro del que no puede salir, en medio de un campo solitario. El correr de las horas, el hambre, la fatiga y la desesperación se fusionan con sueños que profundizan la situación de encierro: sueña que está en un ataúd o en el vientre materno y, como en el relato anterior, repite la estructura espiralada que socava al sujeto al extender el castigo desde lo real de la vigilia hacia la irrealidad del sueño. Así, el hombre que ha caído en un pozo sueña que es un hombre que cae en un pozo. En vinculación con las experiencias del encierro y la soledad del exilio, la oquedad del hoyo connota tanto el confinamiento como el vacío del sujeto.

¹⁷ Hay evidentemente en el título de este relato una alusión a la *Epístola moral a Fabio*, obra del siglo XVII atribuida a Andrés Fernández Andrada, común en las antologías de poesía española, que Di Benedetto conoció quizás en su exilio.

El desencuentro con los demás seres humanos es otro de los efectos del destierro. Como señalan Snajder y Roniger, el exilio no solo implica un desarraigo espacial, sino asimismo un distanciamiento afectivo o moral que provoca una sensación de alienación. Supone una ruptura con el territorio y paisaje de origen, pero también con un bagaje e imaginario social y cultural. El marco temporal se ve afectado, ya que se comienza a vivir en dos tiempos, el del país de pertenencia y el del país receptor, el del pasado y el del presente, marcos que se reinterpretan constantemente uno a la luz del otro (2013: 34-44). La vida transitoria del exilio se convierte en una vida entre paréntesis, un existir entre “el lado de acá” y el lado de allá”, si tomamos prestados los términos cortazarianos de *Rayuela*. Desplazándose con mucha dificultad por esa *zona intermedia* temporal y espacial, el sujeto se vuelve incapaz de alcanzar una conexión plena con el otro. Es el caso de “Volver”, “Encuentro” y “Rincones”, breves relatos en los que se repite, con diversos matices, la historia de un desencuentro. En estos, un hombre y una mujer, si bien se reconocen conectados por un amor pasado, no logran recuperar esa comunión. La lección de los tres textos se halla explícita en la primera narración: “no se puede volver a lo que se quiso” (Di Benedetto 1983: 78).

El mal es otro de los temas recurrentes. Mientras “El lugar del Malo” aborda el asunto con humor a partir de un niño curioso por saber si el diablo se esconde, como dicen, bajo las escaleras, “Así de grande” y “El barquero” narran el horror de los hombres que atentan contra su propia familia. “La búsqueda del diablo”, por su parte, combina lo *unheimlich*¹⁸ con lo absurdo: un alquimista y sabio que ha buscado toda su vida al diablo para destruirlo, descubre en su lecho de muerte que el mal reside en lo más cercano y familiar, pues el demonio es su propia esposa. En “De cómo evolucionan los oficios del hombre”, la hija del verdugo elabora una cuerda más suave y resistente para mitigar el dolor de una mujer condenada a muerte. El relato, de carácter alegórico desde su título, parece decirnos que todo progreso humano tiene su germen en la compasión por el otro, pero también en un inevitable fundamento de violencia. Entre los relatos escritos por Di Benedetto en el exilio que no fueron publicados en ningún volumen, encontramos “El pretendiente”, en el cual un desterrado busca en los sueños la manera de recuperar el hogar perdido, concretamente a través de la figura materna.

“Manos en la noche”, otro relato nunca incluido en libro –apareció en el diario *Clarín* en diciembre de 1984, con el autor ya en Argentina¹⁹–, resulta rele-

¹⁸ *Das unheimliche* (traducido como “lo siniestro” o “lo ominoso”) es descrito por Sigmund Freud en un artículo de 1919. Lo ominoso se emplaza dentro del orden de lo terrorífico, de lo que despierta angustia y horror, pero que es difícil de definir tajantemente. Se trata de un sentimiento contradictorio en el cual lo conocido se muestra extraño, lo espantoso afecta repentinamente a las cosas familiares: “lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (Freud 1990: 220). El padre del psicoanálisis recurre al cuento “El hombre de la arena” (“Der Sandmann”) de E.T.A Hoffman para reflexionar sobre esta emoción que vincula, dentro de su teoría, con el miedo infantil a la castración.

¹⁹ Se titulaba “El llamador de bronce” y apareció en el suplemento “Cultura y Nación” del diario *Clarín* el 27 de diciembre de 1984, en la página 2. En la edición de los *Cuentos completos* se lo titula “Manos en la noche” y la referencia bibliográfica es imprecisa: *Construyendo*, Buenos Aires, 1985, 15-16. El cambio de título es significativo, ya que mientras el primero hace referencia a

vante por el abordaje del retorno y las contrariedades afectivas que este implica, aquello que el escritor uruguayo Mario Benedetti llamaba el *des-exilio*. El título-pregunta del último capítulo de la obra de Snajder y Rodiger, “¿Pone el retorno fin al exilio?”, abre el debate sobre las perspectivas que tiene el desterrado para reintegrarse plenamente al país natal. La esperanza de regresar se halla enclavada en la experiencia del exilio desde el momento mismo del destierro y, si el exilio es una experiencia traumática, no lo es menos la decisión de volver cuando las circunstancias permiten hacerlo. La posibilidad del regreso exige no solo colaboración material, sino también la consideración de los aspectos psicosociales del retorno: por un lado, la capacidad de superar la profunda ruptura interna que sufre el sujeto cuya vida se desvió gravemente de su curso normal; por el otro, volver a instalarse en un escenario conocido solo de manera parcial, ya que con el pasar del tiempo, la sociedad cambia y esto puede provocar extrañamiento y alienación en el exiliado.²⁰ Así, el retorno de puede transformar en un nuevo exilio fundado en el sentimiento de orfandad, de haber perdido para siempre el lugar en el mundo (Snajder y Roniger 2013: 370-374).²¹

Sin dar nombre al protagonista ni a la ciudad, “Manos en la noche” ficcionaliza el regreso del escritor a Argentina, específicamente a Buenos Aires:

El hombre ha llegado de regreso a la ciudad grande y misteriosa. Fue su patria, pero al cabo del tiempo de ausencia se siente como un forastero. De día se lía en el dédalo de calles y la multiplicidad de medios de transporte, confundido sin acierto en los intentos de llegar a alguna parte. De noche se debate con sus insomnios en el cuarto que tiene de prestado, carente de medios para el pago de uno propio o arrendado. (Di Benedetto 2016: 667)

Este comienzo sintetiza lo que el regreso a Argentina significó para Di Benedetto: el sentimiento de extranjería, el extravío en una enorme metrópolis que siempre buscó evitar,²² la precaria e incómoda situación económica. El protagonista del relato camina por las calles durante una noche, movido por el presenti-

la aldaba de un mausoleo, que simbólicamente pone énfasis en el llamado ante las puertas de la muerte, el segundo pone el foco en las manos, que en el cuento representan lo contrario: la bienvenida, la vida.

²⁰ Es pertinente aquí hacer una aclaración sobre la entrevista de Jorge Halperín. El título de la misma en las bibliografías de los libros de Néspolo (2004) y Gelós (2011) es “Lentamente estoy volviendo del exilio”; ese mismo título recoge la reproducción de la entrevista en los *Escritos periodísticos* (2016) recopilados por Liliana Reales. Sin embargo, la entrevista original se titula “Lentamente estoy volviendo al exilio”, lo cual significa completamente lo contrario, y se debe a la respuesta que Di Benedetto da a Halperín cuando este le pregunta sobre su vida en Buenos Aires: “Siento una gran frustración. Lentamente, estoy volviendo al exilio porque no me han ido bien las cosas. No puedo seguir poniéndole el hombro a una situación absurda. Fui llamado para venir aquí y ahora han dejado sin renovarme el contrato con el área de cultura oficial” (1985: 19). Esto pone en evidencia el difícil proceso de retorno del exiliado.

²¹ Debido a la lectura que hace Di Benedetto del exilio como experiencia íntima o personal, y no como experiencia colectiva, no llama la atención que en los textos del destierro se halle ausente todo atisbo de la polémica político-social sobre los que se quedaron y los que partieron.

²² Antes de tener que exiliarse, el escritor residía en su provincia natal, Mendoza, y rechazaba fehacientemente toda posibilidad de instalarse en la capital.

miento de que, en alguna parte de la ciudad, una mano lo aguarda para tenderse hacia él como una "fraterna bienvenida" (2006: 668). Escucha un perro que aúlla agoraramente y siente que lo asedia desde hace muchas noches, "carnicero".²³ Llega a un muro cuya extensión oculta la oscuridad y piensa que detrás de este puede no haber nada que temer, aunque esa nada también lo estremece porque se daría con "la cáscara del Universo" o bien con "una superficie inerte y desamparada" como la de la luna (668). Cuando encuentra un ingreso para atravesarlo, descubre que el muro protege un conjunto de monumentos; sin nombrarlo, la larga pared, los mausoleos y una explícita referencia a las calles Junín y Las Heras permiten precisar el espacio: se trata del Cementerio de la Recoleta, famosa necrópolis de Buenos Aires. El hombre se acerca a la puerta de un monumento que posee un llamador y se siente tentado de tocarlo. El temor a una venganza lo detiene un instante, pero luego reflexiona que se sabe inocente, y llama. Con el golpe, la oscuridad y el murallón desaparecen y se encuentra en la calle Junín, desde donde puede caminar unos pasos para tomarse el colectivo y regresar a casa.

El carácter autoficcional del relato nos remite al proceso de des-exilio sobrellevado por el escritor. Al extravío y el sentimiento de extranjería del principio se suma la necesidad de una recibida fraterna (manos que se tiendan hacia él), la perduración del sentimiento de amenaza a la vida (el perro carnicero que lo asedia), el espanto de la nada (la cáscara del universo), la atracción de la muerte (el cementerio, los mausoleos) y la afirmación de la inocencia ante las injusticias padecidas, pues aunque el personaje llame a las puertas de la muerte, el mundo lo devuelve a la calle, a la luz, al movimiento.

La angustia ante la nada que el personaje experimenta ante el extenso muro del cementerio es más intensa en "Ferozes", e implica directamente el desmoronamiento de todo pensamiento religioso cuando se está cara a cara con la muerte. Con intenso y crudo realismo, el relato narra los últimos instantes de vida de un hombre, don Pedro, tras sufrir un accidente automovilístico. Algunos conductores que pasan casualmente por la ruta se acercan e intentan apaciguar el horror del moribundo, asegurándole que tendrá otra vida de eterno sosiego. Don Pedro niega tajantemente que haya otra vida y un cielo, por lo cual los hombres lo acusan de blasfemo y se retiran. Uno de ellos, queriendo olvidar ese diálogo final, se dirá a sí mismo que nada se ha dicho ni nada ha oído allí. Otro se quedará observando el contraste entre la destrucción de cuerpos y máquinas, y la belleza de la plenitud de la tarde²⁴. Aunque publicado originalmente en 1972, la exaltación de la angustia ante la nada que acecha al hombre hace que "Ferozes" se acople bien al tono de aciago existencialismo de otros textos del volumen; quizás por ello Di Benedetto decidió incluirlo en *CdE*.

Aunque estos cuentos no formen parte estricta de la llamada literatura postdictatorial, podemos acercarlos también a Idelber Avelar y su planteo del

²³ Es recurrente en Di Benedetto la consideración negativa del perro, que casi siempre aparece como la antítesis del Argos de Ulises: feroz, traicionero.

²⁴ El título original del cuento, "Ferozes en una tarde hermosa", resaltaba este contraste.

devenir-cripta: no se trata, simplemente, de textos en los que el contenido se recubre de alegoría para poder ser dicho, sino de “la manifestación residual de la persistencia fantásmica de un duelo irresuelto” (2000: 20). Partiendo del planteo de Avelar, el mismo Peris Blanes reflexiona que, si el duelo se halla irresuelto –en todo evento traumático hay duelo porque hay pérdida: de seres amados, de un hogar, de una cotidianidad–, el trauma permanece *excluido* de la biografía del sujeto, y sin embargo:

... desde esa cripta en que permanecen los residuos fantasmales de ese duelo en suspenso emergerán, por los propios desajustes pulsionales del sujeto, representaciones espectrales que apuntan al núcleo traumático, lo rodean y tratan a veces de cifrarlo, pero dando un resultado siempre críptico y distorsionado. (Peris 2005: 237)

Efectivamente, en los relatos de *CdE*, la silueta de un núcleo traumático se dibuja a partir del hilo invisible que entrelaza los relatos; pero el trauma nunca se torna consistente, sino que permanece críptico, deformado, opaco. ¿Cómo se torna inteligible al lector, entonces? Precisamente, creemos, a partir de las recurrencias señaladas a lo largo de este trabajo y que, aunque variadas, pueden englobarse en torno a la desintegración del sujeto y la figura del indeseado. Bien señalaba LaCapra (2008: 188) que el trauma retorna compulsivamente, pues constituye un pasado que emerge una y otra vez después de un período de latencia durante el cual se lo ha reprimido.

CONCLUSIONES

A propósito de los escritores argentinos que sufrieron el exilio y que intentaron escribir la experiencia, señala Cristina Piña:

Los hechos resultaban tan terribles que no alcanzaban para comprenderlos o representarlos los sistemas éticos y estéticos tradicionales, por lo cual, quienes quisieron articularlos literariamente se vieron en la necesidad de recurrir a estrategias de descentramiento apoyadas en la alusión, el eufemismo, la alegoría, el desplazamiento, la representación paródica; la metaforización en general. (Piña 1993: 125)²⁵

Teniendo en cuenta la recurrencia de ciertos tópicos –el indeseado, el sujeto desintegrado, la mirada censora, el desencuentro con el otro, la extranjería, el encierro, la presencia del mal–, y en virtud del título y los textos preliminares, puede decirse que los relatos que conforman *CdE* pueden ser leídos como variantes o versiones de un “relato mayor”, indecible para el escritor. La alegoría, el símbolo, la brevedad, la diferencia de estilos, constituyen las vías alternativas

²⁵ Sería interesante poner en relación los *Cuentos del exilio* con la obra de otros autores argentinos, exiliados o no, que ficcionalizaron, con recursos similares, la última dictadura argentina. Sin embargo, pocos parecen haber elegido un camino tan apegado a la elisión y el silenciamiento completo de la vivencia del cautiverio como Di Benedetto. Quizás, un contrapunto significativo podría constituirse con la novela *El vuelo del tigre*, de otro escritor argentino de provincias, Daniel Moyano. Lamentablemente, excede ampliamente el objetivo de este trabajo.

para dar rodeos al núcleo elidido y sin embargo presente: la experiencia de la cárcel y del exilio. El trauma que supone este acontecimiento en la vida de Di Benedetto provoca un quiebre sustancial en su escritura literaria, que adopta entonces, más que nunca, la estrategia de la elipsis. El pudor al que se refería Alberto Cousté (1975: 9) se vuelve impudor de lo que no se sabe nombrar directamente pero que está allí, a la vista desde el título, como testimonio involuntario de la experiencia indecible.

Además de la dificultad para representar el acontecimiento traumático, consideramos que el silenciamiento se fundamenta, también, en la propia internalización e interpretación que el escritor hizo de sus circunstancias vitales. Di Benedetto vivió el exilio más como un castigo por culpas individuales que como consecuencia del pavoroso contexto político argentino. El hecho de que lo haya tomado siempre como una cuestión personal se observa en la obsesiva pregunta acerca de por qué lo habían encarcelado, buscando razones concretas y singulares, sin pensar que la cárcel y el destierro son respuestas distintivas de un gobierno dictatorial contra toda forma de libertad de sus ciudadanos –incluida, pues es fundamental, la libertad de prensa que Di Benedetto ejercía en su profesión periodística. El cariz existencialista de su obra literaria, un aspecto frecuentemente señalado por los estudiosos del autor, guarda relación con la complejidad sufriente y acosada por las culpas de la mayoría de los personajes dibenedettianos, y en tal sentido, los de *Cuentos del exilio* no son excepción. Pero también, su vinculación con el existencialismo tiene que ver con la autoimagen del escritor, aquella construcción de sí mismo que exhibe en su creación literaria y en las entrevistas. Como señala María Teresa Gramuglio, las figuras de escritor pueden ser concebidas como ideologemas, esto es, como unidades discursivas complejas que construyen soluciones simbólicas a conflictos históricos concretos (Gramuglio, 1988: 4). Di Benedetto parece ser seducido por la figura del escritor existencialista, atravesado por la angustia ontológica de *ser humano*, y no por los conflictos políticos y sociales que determinan, en gran medida, la vida de todos los habitantes de este mundo. Sus entrevistas están llenas de referencias a la maldad intrínseca del hombre, a las ideas de muerte, a la aspiración inalcanzable del contacto con el prójimo, al sufrimiento por la escritura. Con este movimiento hacia lo íntimo y lo humano, se sustrae de lo público y lo social, alejándose en lo posible de la imagen del escritor exiliado que, desde 1977, habría de corresponderle, o bien de aquella de víctima o testigo del horror.

Como fue referido, esta actitud se revierte parcialmente con su retorno a la Argentina; el contacto con su país y con sus coterráneos lo impele hacia el reconocimiento de su condición de víctima y de exiliado, formas de nombrarse que había cubierto con varias capas de olvido para sobrevivir. Pero, más allá de la imagen de escritor que quiso construir, Di Benedetto no debió de ignorar las huellas del trauma en su escritura, con la que seguramente intentó, a su manera, conjurar lo inefable del horror del cautiverio. Afirmación del exilio en el título, parcial negación del mismo en los textos preliminares, y luego, en los relatos, ocultamiento o borramiento de un trauma, no obstante, entrevistado en sus líneas: en esta oscilación se proyecta un sujeto que escribe completamente pertur-

bado por un acontecimiento vital que, parte de una coyuntura política y social mucho mayor, no consiguió –o no buscó– nombrar directamente. Como fue su costumbre, el autor se situó en un lugar incómodo, y a ese mismo territorio de desconcierto conduce, con sus textos, a sus lectores.

OBRAS CITADAS

- Avelar, Idelber (2000). *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio.
- Bustelo, Ángel (1988). *El silenciero cautivo*. Mendoza: Editorial DG.
- Coústé, Alberto (1975). "Prólogo", in *El juicio de Dios*, Antonio Di Benedetto. Buenos Aires: Orión, 7-10.
- De Diego, José Luis (2000). *Campo intelectual y campo literario en la Argentina [1970-1986]*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Di Benedetto, Antonio (2006). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Di Benedetto, Antonio (1983). *Cuentos del exilio*. Buenos Aires: Bruguera.
- Di Benedetto, Antonio (2016). *Escritos periodísticos 1943-1986*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Di Benedetto, Antonio (1953). *Mundo animal*. Mendoza: D'Accurzio.
- Espejo Cala, Carmen (1991). *Las víctimas de la espera. La narrativa de Antonio Di Benedetto: claves narrativas*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Favaro, Alice (2018). "Narrar el trauma: la narrativa 'exiliada' en Antonio Di Benedetto", *Orillas. Revista d'Ispanística*, 7: 219-230.
- Felman, Shoshana y Laub, Dori (1992). *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Nueva York: Routledge.
- Freud, Sigmund (1990). "Lo ominoso", in *Obras completas, XVII*. Buenos Aires: Amorrortu, 215-251.
- Gelós, Natalia (2011). *Antonio Di Benedetto periodista: una historia que pone en tela de juicio el rol de la profesión*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Gramuglio, María Teresa (1988). "La construcción de la imagen", *Revista de lengua y literatura*, 2.4: 3-16.
- Halperín, Jorge (1985). "Conversaciones con el escritor Antonio Di Benedetto: Lentamente estoy volviendo al exilio", *Clarín*, 14 de julio: 8-19.
- LaCapra, Dominick (2006). *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- LaCapra, Dominick (2008). *Representar el Holocausto. Historia, teoría y trauma*. Buenos Aires: Prometeo.
- Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis (2009). *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lorenz, Günter (1972). *Diálogo con América Latina: panorama de una literatura del futuro*. Valparaíso: Ediciones de la Universidad de Valparaíso-Pomaire.
- Maturo, Graciela (2004). "Memoria e identidad en la formación de la persona moral: los cuentos del exilio de Antonio Di Benedetto", *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 69(275-276) 533-541.

- Néspolo, Jimena (2004). *Ejercicios de pudor*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Peris Blanes, Jaume (2005). *La imposible voz. Memoria y representación de los campos de concentración en Chile: la posición del testigo*. Santiago: Cuarto Propio.
- Piña, Cristina (1993). "La narrativa argentina en los años setenta y ochenta", *Cuadernos hispanoamericanos*, 517-519: 121-138.
- Porchia, Ernesto (1971). "Entrevista a Di Benedetto", *La Nación*: s.p.
- Sánchez, Sergio (dir.) (2012). *Ayer y hoy*, capítulo 20: "Di Benedetto". *Zafiro Contenidos: Argentina*. <<https://www.youtube.com/watch?v=iE8wPC43sPw>> (12 de enero de 2021).
- Sartre, Jean-Paul (1993). *El ser y la nada*. Barcelona: Altaya.
- Snajder, Mario y Luis Roniger (2013). *La política del destierro y el exilio en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Zanetti, Susana (dir.) (1982). *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

FORMAS Y SENTIDOS DE LA MONSTRUOSIDAD FANTÁSTICA EN LA OBRA DE LAS CREADORAS GRÁFICAS ESPAÑOLAS ACTUALES*

FORMS AND MEANINGS OF FANTASTIC MONSTROSITY IN THE WORK
OF SPANISH WOMEN GRAPHIC CREATORS OF THE 21ST CENTURY

DAVID ROAS

Universitat Autònoma de Barcelona

david.roas@uab.cat

Recibido: 18.03.2022

Aceptado: 20.04.2022

RESUMEN: El monstruo sigue siendo una figura esencial en la ficción fantástica, adaptándose a los nuevos miedos y deseos que se desarrollan en el seno de la cultura posmoderna. Entre las diversas formas de explorar la monstruosidad fantástica femenina en la obra de las creadoras gráficas españolas del siglo XXI, he escogido tres de las más recurrentes y renovadoras, pues también tienen una especial presencia en otras manifestaciones ficcionales (narrativa, cine, TV): la monstra adolescente, las maternidades monstruosas y la mujer como monstra empoderada. Tres encarnaciones que demuestran no solo la pervivencia y funcionalidad del monstruo en la ficción fantástica actual de autoría femenina, sino su reactualización con el objetivo de denunciar los condicionantes culturales, sociales y políticos impuestos sobre la mujer, específicamente en lo referido a la experiencia de la maternidad y las estructuras familiares.

PALABRAS CLAVE: Monstruosidad femenina, cómic fantástico, creadoras españolas, feminismo.

* Este trabajo es resultado de la investigación realizada gracias a la concesión del Premio ICREA Acadèmia.

ABSTRACT: The monster remains an essential figure in fantastic fiction, adapting to the new fears and desires that develop within Postmodern culture. Among the different ways of exploring the fantastic female monstrosity in the work of Spanish women graphic creators of the 21st century, I have chosen three of the most recurrent and innovative, and that also have a special presence in other fictional manifestations (narrative, cinema, TV): the adolescent monster, the monstrous maternity, and the woman as an empowered monster. Three incarnations that demonstrate not only the survival and functionality of the monster in current fantastic fiction of female authorship, but its updating with the aim of denouncing the cultural, social, and political conditioning factors imposed on women, specifically in relation to the experience of the motherhood and the family structures.

KEYWORDS: Female Monstrosity, Fantastic Comic, Spanish Women Creators, Feminism



BREVE INTRODUCCIÓN SOBRE EL MONSTRUO FANTÁSTICO

Para empezar, debo advertir que considero lo fantástico una categoría estética, por lo que la definición que a continuación expongo es válida para la literatura, el cine, la TV, el cómic, los videojuegos, la pintura y cualquier otra forma artística que plantee el conflicto entre lo posible y lo imposible, que distingue e identifica dicha categoría. Evidentemente, eso implica al mismo tiempo respetar las propias especificidades representativas de cada una de esas expresiones artísticas, atender a los rasgos distintivos de cada medio a la hora de representar dicho conflicto.

Lo fantástico nos sitúa dentro de los límites del mundo que conocemos para quebrantarlo con un fenómeno que por su dimensión imposible altera la manera natural y habitual en que ocurren los hechos en ese espacio cotidiano. Porque el objetivo de lo fantástico, como expongo en Roas (2011), es desestabilizar los códigos que hemos trazado para comprender y representar lo real (para elaborar un modelo de mundo y habitar en él), en otras palabras, transgredir las convicciones sobre lo real del receptor, proyectadas en la ficción del texto, y, con ello, provocar su inquietud.

El monstruo encarna en sí mismo esa dimensión transgresora: su existencia subvierte los límites que determinan lo que resulta aceptable desde un punto de vista físico, biológico e incluso moral. Y por ello supone siempre una amenaza, porque –además de representar (y provocar) nuestros miedos– problematiza nuestros códigos cognitivos y hermenéuticos:

... los monstruos son antinaturales en relación con un esquema conceptual cultural de la naturaleza. No encajan en el esquema; lo violan. Así, los monstruos no solo son físicamente amenazadores; también lo son cognitivamente. Amenazan el conocimiento común. (Carroll 2005: 86)

De ahí, como decía, su inevitable relación con el miedo: el monstruo metaforiza nuestros atávicos miedos a la muerte (y a los seres que transgreden el tabú de la muerte, como ocurre con el vampiro, el fantasma, el zombi y otros *revenants*) pero también el miedo a lo desconocido, al depredador, a lo materialmente espantoso... Y al mismo tiempo, el monstruo nos pone en contacto con el lado oscuro del ser humano al reflejar nuestros deseos más ocultos, revela el Hyde que todos llevamos dentro y que se alimenta tanto de nuestros miedos como de nuestro (casi) irrefrenable deseo de transgresión:

En la medida en que el monstruo es espejo cóncavo de la condición humana, su utilidad para el desciframiento de quiénes y cómo somos es incuestionable. El monstruo *muestra y demuestra* [...]. El monstruo es por excelencia la objetivación de la angustia, quizá el más elocuente miedo derivado de ese abismo originario en el cual palpitan, indistinguibles, el horror y el deseo, el vértigo de la libertad y hasta el miedo que en nosotros provoca descubrir cuánto deseamos lo espantoso. (Padilla 2013: 82)

Todo ello implica, además, que el monstruo evolucione, que sea plural y pro-teico: a la vez que se mantienen ciertas constantes transhistóricas esenciales, el monstruo cambia, se adapta al momento histórico y al contexto cultural, a los miedos y ansiedades de la sociedad que lo produce.¹ Y ello también exige –como ocurre con la ficción fantástica en general– emplear nuevos recursos, técnicas diferentes, para representarlo y comunicar tales miedos, para despertarlos o reactivarlos, y, con ello, causar la inquietud del receptor.

Uno de estos nuevos recursos, recurrentes en la ficción fantástica posmoderna, es convertir al monstruo en el narrador de su historia (Campra 1991; Roas 2011 y 2019). De ese modo, nos hace partícipes de sus experiencias y temores ante su identidad monstruosa –contra la que, además, en muchas ocasiones se rebela– y su conflictiva relación con los humanos. El monstruo se humaniza y, en cierto modo, atenúa su otredad sin perder –eso es lo esencial– su dimensión imposible, fantástica.

Otro aspecto a destacar es el hecho de que la ficción posmoderna acude en muchas ocasiones a la combinación de lo fantástico y el humor para dar nueva vida a recursos, temas y tópicos sobreexplotados en la ficción fantástica (Roas 2014; Boccuti 2018). En el caso específico del monstruo, su tratamiento irónico y/o paródico implica una reactualización de sus formas y funciones clásicas sin

¹ A este respecto, Cohen afirma que los monstruos deben “be examined within the intricate matrix of relations (social, cultural, and literal-historical) that generate them” (1996: 5). Idea que, entre otros, corrobora Hock-Soon: “Monsters are always, in different degrees, the product of cultural, social and historical anxieties” (2004: 5).

que ello implique la pérdida de su dimensión inquietante: siguen siendo –como después veremos en los ejemplos que voy a comentar– seres imposibles, que, por ello, suponen una transgresión de nuestras convicciones sobre lo real.

1. NUEVOS CAMINOS EN EL TRATAMIENTO DEL MONSTRUO: FEMINISMO Y REACTUALIZACIÓN DE LO FANTÁSTICO

Lo fantástico –no me refiero solo al panorama español (y sigo hablando en un sentido general, válido para la literatura, el cine, la TV o el cómic)– ofrece también nuevas maneras de pensar (y representar) las identidades femeninas, que implican, a su vez, la reactualización de tópicos centrales en dicha categoría, entre ellos el monstruo.

Así, entre las creadoras actuales cada vez es más visible un *uso* feminista de lo fantástico caracterizado por la recurrencia de tres aspectos esenciales (Roas 2020): 1) una cosmología de temas específicamente vinculados a la experiencia femenina; 2) las voces narradoras femeninas, para exponer en primera persona la experiencia de lo fantástico (cuando, como es habitual en el cine o el cómic, dicha voz no aparece, ello se manifiesta a través de la focalización, de la perspectiva a partir de la cual se narran/representan los hechos); y 3) la presencia de mujeres como agentes de la acción: sus historias traducen un constante movimiento de reconstrucción identitaria frente a la identidad estereotipada construida por el discurso hegemónico patriarcal, lo que, a la vez, implica la inversión de los roles atribuidos a la mujer (con la consiguiente deconstrucción de esos estereotipos) y la destacada presencia de la monstruosidad como forma de denuncia y transgresión de los modelos tradicionales, tanto en lo referente a la representación del cuerpo como a los límites de la monstruosidad y, sobre todo, a la violencia y el horror como reflejo de la opresión sobre la mujer.

Tiene razón Cortés cuando afirma que “la existencia de *monstruos femeninos* dice más de los miedos masculinos (entre otras cosas porque han sido los hombres quienes los han creado) que sobre los deseos de la mujer o la subjetividad femenina” (1997: 41). Ello ha determinado que muchos trabajos esenciales sobre la monstruosidad femenina, como los de Dijkstra (1986), Bornay (1990), Creed (1993), Dottin-Orsini (1993) y Pedraza (1991, 1998, 2004 y 2014), se hayan centrado en la obra de autores masculinos para evidenciar la dimensión misógina de las diversas representaciones de las mujeres monstruo, tanto naturales como fantásticas. Así, por ejemplo, Creed (1993) advierte que tales representaciones no son otra cosa que la expresión del miedo de los hombres hacia la mujer, sobre todo en épocas en las que esta empieza a liberarse de los roles diseñados por el poder patriarcal. De ese modo, la monstruosidad femenina también va a emplearse como manifestación de la rebelión contra dicho poder (como después veremos).

Entre las diversas formas de explorar la monstruosidad fantástica femenina en la obra de las creadoras gráficas españolas del siglo XXI, he escogido tres de las que me parecen más recurrentes y renovadoras, y que también tienen una

especial presencia en otras manifestaciones ficcionales (narrativa,² cine, TV): la monstrea adolescente, las maternidades monstruosas y la mujer como monstrea empoderada.³

1.1. La monstrea adolescente

Como advierte Marina Colasanti, “[e]l adolescente es una criatura de dos cabezas, oficialmente autorizado a ser adulto y niño al mismo tiempo” (2008: 164). Es decir, es un monstruo. El paso de la niñez al mundo adulto, ese momento de transición que es la adolescencia, va a manifestarse en muchas ficciones fantásticas a través del motivo de la metamorfosis o de la animalización: un recurso para expresar simbólicamente lo que implican los cambios físicos y, sobre todo, psicológicos que se producen en la adolescencia, en ese momento traumático de transición a la edad adulta.

Así, como señala Alessandra Massoni, en el relato de terror la pubertad es representada como el periodo de mayor vulnerabilidad que experimenta necesariamente y por naturaleza todo cuerpo humano, cambios que, como decía, desembocan en la creación de una figura monstruosa, a través de dos vías esenciales:

... a partir de la intrusión de un factor exógeno al cuerpo, como es el caso de la posesión, o también puede hacerlo con la manifestación de factores endógenos, lo que significa que son propios de su condición –inicialmente permanecen ocultos, aunque latentes, y en su enunciación se vuelven irremediablemente materializados– y que finalmente quedarán expuestos al entorno visible a través del cuerpo. (Massoni 2020: 164).

La propia Massoni cita varios ejemplos cinematográficos, algunos tan célebres como los clásicos *The Exorcist* (William Friedkin, 1973) y *Carrie* (Brian de Palma, 1976), así como películas más recientes: *The Reaping* (Stephen Hopkins, 2007), *Case 39* (Christian Alvart, 2009), *Eskalofrío* (Isidro Ortiz, 2008) y *Verónica* (Paco Plaza, 2009). En esta lista cabría incluir también, entre otras, tres películas de cla-

² A este respecto véase Roas (2022), centrado en el estudio de la monstruosidad femenina en la obra de las narradoras fantásticas españolas actuales.

³ A las analizadas a lo largo de este trabajo pueden añadirse otras diversas encarnaciones de la monstruosidad femenina, como las que aparecen en *El corazón de Arlene* (2007), de Victoria Francés, *Porcelain* (2012), de María Llovet, *El cristal imposible* (2015), de Anabel Colazo, *Don't Go Without Me* (2019), de Rosemary Valero-O'Connell, así como en algunas de las historias recogidas en los volúmenes *Separar por colores* (2009), de Sonia Pulido, y *Navegante en tierra* (2018), de Raquel Alzate.

ra dimensión feminista como son *Ginger Snaps* (John Fawcett, 2000),⁴ *Jennifer's Body* (2009, Karyn Kusuma) y *The Book of Birdie* (2017, Elizabeth E. Schuch).⁵

En el mundo del cómic internacional, basta pensar en tres ejemplos bien conocidos: *Anya's Ghost* (2011), de Vera Brosgol (en este caso la protagonista no se monstrosifica, sino que va acompañada del fantasma de una adolescente como ella, que le sirve como espejo en su transición a la edad adulta), *Black Hole* (2012), de Charles Burns, y *My Favorite Thing Is Monsters* (2017), de Emil Ferris.

Para ejemplificar la variante gráfica de la monstrosidad adolescente, me voy a centrar en el comentario de dos obras: la antología *Teen Wolf* (2016) y la novela gráfica de Anabel Colazo *No mires atrás* (2019).

Teen Wolf se propone como revisión del mito del hombre-lobo adolescente, figura convertida en icono popular gracias a la película homónima dirigida en 1985 por Rob Daniel y protagonizada por Michael J. Fox (en España recibió el revelador y varonil título de *De pelo en pecho*). Una película en la que se explora la licantropía de un modo naturalizado/domesticado y,⁶ sobre todo, se muestra el mundo de la adolescencia desde una perspectiva ortodoxamente masculina y heterosexual.

Conviene aquí recordar que si bien Teen Wolf apostó por la comedia, otras películas fantásticas también emplean la figura del licántropo como símbolo de las mutaciones físicas, de las tensiones y el caos hormonal y afectivo propios de la adolescencia, desde la temprana I Was a Teenage Werewolf (1957, Gene Fowler), a la que han seguido, entre otras, *The Company of Wolves* (1984, Neil Jordan), *Silver Bullet* (1985, Dan Attias), *An American Werewolf in Paris* (1997, Anthony Waller), *Ginger Snaps* (2000, John Fawcett), *Wild Country* (2005, Craig Strachan), *Blood and Chocolate* (2007, Katja von Garnier), *Red Riding Hood* (2011, Catherine Hardwick), *Love Bite* (2012, Andy De Emmony) o *Wolves* (2014, David Hayter).⁷

⁴ Con guion de Karen Walton, *Ginger Snap* establece una conexión lúdica (hay mucho humor negro en ella) entre la monstrosidad del licántropo y la experiencia de la adolescencia femenina. Los propios realizadores la definieron como una revisión feminista del género de terror.

⁵ Entre las numerosas ficciones literarias que podrían citarse aquí, basta mencionar, en el ámbito de la narrativa en español, textos fantásticos tan impactantes como el volumen de microrrelatos *Casa de muñecas* (2012), de Patricia Esteban Erlés, y los cuentos "Pájaros en la boca" (2009), de Samanta Schweblin, "La casa de Adela" (2016), de Mariana Enriquez, y "Matadora" (2018), de Solange Rodríguez Pappe.

⁶ Utilizo los conceptos desarrollados en mi artículo "El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación" (2019), en el que analizo cómo un amplio número de ficciones posmodernas (la serie de novelas y películas *Twilight* serían un ejemplo paradigmático) naturalizan y/o domestican al monstruo, esto es, lo despojan de su excepcionalidad, provocando un curioso fenómeno tras el que se oculta una visión inevitablemente conservadora del mundo: dotarlo de esa normalidad supone convertirlo en un posible más y, con ello extirparle su original naturaleza imposible, situarlo dentro de la norma. Despojarlo, por tanto, de su monstrosidad y, con ello, anular su fantasmaticidad.

⁷ En su análisis de la serie televisiva *Teen Wolf* (MTV, 2011), Fradegradi plantea una reflexión aplicable a todo este conjunto de obras. Así, advierte que adolescencia y licantropía "sono tematiche strettamente correlate, per lo più innervate dagli stessi temi e dagli stessi motivi, coesionate dagli stessi isotopi semantici. Tematiche come la mutazione del corpo, la gestione dell'aggressività, il controllo del potere, i drammi dell'amicizia e dell'amore, le droghe, lo sport, la rabbia, la mancanza di autostima, il *male bonding*, l'invidia verso il miglior amico, il sacrificio del miglior amico, l'esplosione ormonale e l'improvvisa maturazione sessuale riscontrabili in *Teen Wolf*, corrispondono tra

Como se afirma en el prólogo de la antología, las veinte autoras que participan en ella⁸

... se han encargado cada una libremente y a su personal manera de desmontar el mito que encarna el personaje principal de esta película, su argumento principal y su contexto, y reconstruirlos sobre una premisa nueva: el adolescente-lobo a partir de ahora será una adolescente-loba; de este modo, las historias que conforman esta antología girarán todas en torno a nuestra heroína. En ellas podrás encontrar episodios y peripecias con mejores amigas, selfies, transmutaciones en la cancha, superpedos, misiones secretas, hombres malos, drama adolescente, linchamientos, zorros, sexo teenager, coreografías... Y mucho más. Que encuentres el resultado sencilla y locamente divertido o que de él extraigas una lectura intencionadamente marcada por el feminismo postmoderno y la muerte del relato falocéntrico-ochentero como soporte conceptual del baile de primavera en el instituto, eso es ya asunto tuyo, querida lectora. (VV.AA. 2016: 3)

Entre esas veinte historias que conforman la antología Teen Wolf, hay dos que merecen destacarse con relación al tema que estoy analizando: "Teen Wolf", de Mireia Pérez, y "Un año en Estados Unidos", de Carmen Segovia.

La primera está protagonizada por una adolescente a la que solo una cosa hace feliz, como advierte irónicamente la voz narradora:

Y estamos de suerte, no son los chicos. Ni la ropa nueva. Ni los programas de televisión. Ni las gominolas, ni los polvos pica-pica, los caramelos o los jamones. [...] La única cosa que la hace feliz es su perra. Sueña que ella también es una perra y hacen carreras por el campo. Y nunca se cansan. (VV.AA. 2016: 73-74)

Un día, la protagonista se despierta con la piel cubierta de vello negro ("Es una clarísima y violenta transformación"). Al regresar a casa, tras sus clases en el instituto, su perra la recibe de un modo nada amistoso. Una vez finalizada su metamorfosis en loba, "[d]a la vuelta y huye lejos. Pasará un tiempo haciendo suya la ciudad, aprendiendo a sobrevivir. Hasta que un día ya no necesite recordar que una vez tuvo motivos para volver" (76). Aunque lo que vemos dibujado es una loba (Figura 1), puede deducirse que –simbólicamente– la chica se ha convertido en una mujer adulta, que se aleja del hogar familiar para vivir su propia vida.

Figura 1. Mireia Pérez, "Teen Wolf".

loro il racconto adolescenziale e quello licantrópico" (2016: 98).

⁸ Las autoras que componen este volumen son María Herrerros, Inma Lorente, María Ramos, Laura Castelló, Inés Casarejos, Powerpaola, Mirena Ossorno, Tana Oshima, Los Bravú, Miriam Persand, Roberta Vázquez, Mireia Pérez, Anabel Colazo, Klari Moreno, Ada Díez, Ana Galvañ, Alixe Lobato, Lilines Tximinika, Óscar Chíviri y Carmen Segovia.



Por su parte, la historia creada por Carmen Segovia se centra en una escena cotidiana y recurrente: la discusión entre una madre y una hija. Mientras la madre habla de los preparativos del viaje de estudios de la hija a Estados Unidos, ésta –tras mirarse sus peludas manos y esconderlas rápidamente– se queja: “¡Que así no puedo ir a Estados Unidos a estudiar COU, mamá! Me están saliendo pelos por todos lados, de repente me crecen las orejas, los colmillos... Los animales del monte me llaman... ¡Me encuentro muy mal, mamá!” (107). La madre ni se inmuta ante lo inverosímil de la historia que su hija le está contando, y, tras responder con un arquetípico “¡Yo sí que me encuentro mal!” (107; Figura 2), le deja muy claro a la hija que esta hará dicho viaje. Junto a la adolescente loba, la historia contiene, como vemos, otro monstruo recurrente en la ficción actual: la madre como entidad amenazante y represora para sus hijos (Kristeva 1988; Creed 1993), aunque en esta obra no tenga, evidentemente, una dimensión fantástica.

Figura 2. Carmen Segovia, “Un año en Estados Unidos”.



En *No mires atrás* (2019), Anabel Colazo explora el tema de la adolescencia como experiencia monstruosa de un modo diferente. En este caso, Blanca, la protagonista, no sufre mutación física alguna, sino que –como ocurre en la antes mencionada *Anya's Ghost*– es acosada por un ser monstruoso (sin género) que puede leerse como una proyección de los miedos y obsesiones que le acompañan desde niña, intensificados estos por una doble experiencia traumática: la muerte de sus padres (suceso que ha trastornado radicalmente su vida) y el paso –simbólico y físico– a la edad adulta.

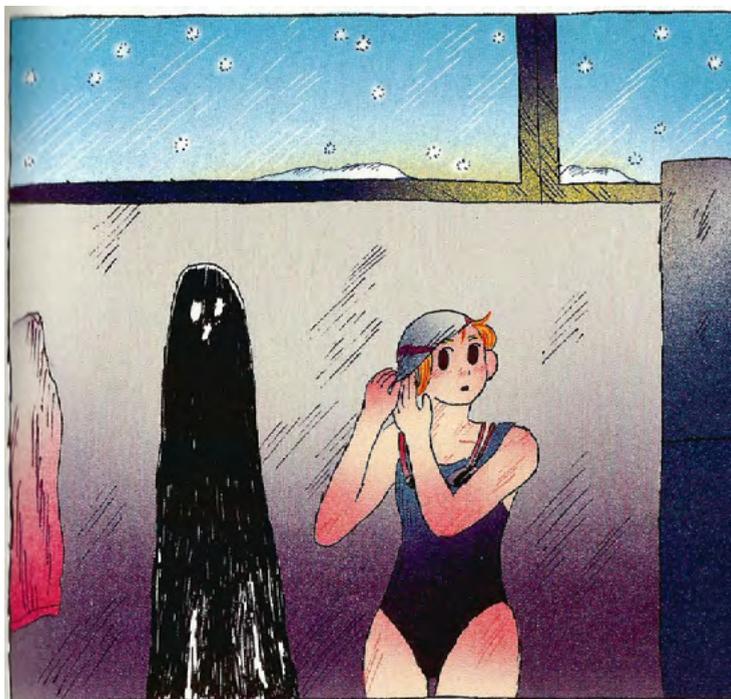
Blanca vive en un pueblo de la costa y los fines de semana trabaja de camarera en el bar de un amigo de la familia. Allí dedica su tiempo libre a la natación, la única actividad que le permite poner su mente en blanco, dejar de pensar en la tragedia familiar.

Como medio de defensa, Blanca se ha construido un pequeño mundo junto a un también reducido grupo de amigos, entre los que está la youtuber Cookiefire, fan de los mangas cursis, que conoce muy bien el mundo de internet y los videojuegos. Uno de esos juegos se titula *Don't look back*, que consiste en recorrer un bosque virtual mientras se intenta escapar de un monstruo, hasta que, inevitablemente, el jugador es atrapado por este y muere.

En un inquietante juego metaficcional (que genera un inevitable efecto fantástico), ese monstruo del videojuego es idéntico al extraño ser que persigue a Blanca desde niña, situación que se hace aún más inquietante por el hecho de que ésta no sabía nada de ese videojuego ni de los *creepypasta* vinculados a él.

La presencia y simbolismo de ese monstruo le permite a Colazo reflexionar sobre diversos asuntos centrales. En primer lugar, la superación de las pérdidas personales y la forma de afrontar el futuro durante el tránsito a la edad adulta (algo ya implícito en el título, que se refiere tanto al extraño ser que parece perseguir a Blanca como a la necesidad de liberarse del pasado para poder continuar viviendo). Aunque resulta muy revelador que al final, cuando Blanca se está preparando para nadar en la piscina (cuando ha tomado las riendas de su vida), el monstruo siga a su lado, lo que le lleva a concluir: “Supongo que siempre estará ahí. Acechando desde los márgenes de mi visión... para luego desaparecer sin más. Sigo sin saber qué es lo que quiere y cómo evitarlo. Pero creo que podré vivir con ello” (Colazo 2019: 122; Figura 3).

Figura 3. Anabel Colazo, No mires atrás.



El segundo asunto analizado en este cómic está directamente ligado a lo que acabo de exponer: el origen y sentidos de nuestros miedos reales y fantásticos, así como las formas de representarlos. Y, por último, Colazo plantea también una reflexión sobre el poder de internet, esencializado en el fenómeno *creepypasta* y su influencia en la vida real: ello se manifiesta a través de una de las líneas de acción que se mezclan en el relato, y que gira en torno al asesinato de una adolescente por parte de otras dos chicas fans del juego *Don't look back*, como sacrificio en honor al monstruo (claramente inspirado en el célebre Slenderman).⁹

1.2. Maternidades monstruosas

La maternidad se ha convertido en un tema central de la ficción contemporánea, sobre todo a través de la crítica del control que se ejerce sobre dicha experiencia por parte del poder heteropatriarcal:

La maternidad no es un "hecho natural", sino una construcción cultural multideterminada, definida y organizada por normas que se desprenden de las

⁹ Respecto a dicha figura véanse, entre otros, Boyer (2013), Chess y Newsom (2015), Cooley y Milligan (2018) y Jota-Pérez (2019).

necesidades de un grupo social específico y de una época definida de su historia. Se trata de un fenómeno compuesto por discursos y prácticas sociales que conforman un imaginario complejo y poderoso que es, a la vez, fuente y efecto del género. Este imaginario tiene actualmente, como piezas centrales, dos elementos que lo sostienen y a los que parecen atribuírsele, generalmente, un valor de esencia: el instinto materno y el amor maternal (Badinter, 1980 y Knibiehler, 2000). [...] cualquier fenómeno que parezca contradecir la existencia de los elementos mencionados, es silenciado o calificado como ‘anormal’, ‘desviado’ o ‘enfermo’ Palomar 2005: 36.¹⁰

Ello lleva a las autoras a mostrar cómo se vive la maternidad en primera persona y en cuerpo propio frente a las presiones del imaginario patriarcal (y los roles impuestos por este), a través de una figura cada vez más recurrente en la ficción tanto realista como fantástica: la “mala madre” (Palomar 2004; Arnold 2013), es decir, la mujer que subvierte la idea normativa de maternidad, basada en el instinto materno, el sacrificio y la entrega gozosa al cuidado de los hijos.¹¹ Un evidente conflicto entre biología y cultura que implica el desajuste entre las creencias y valores heteronormativos (y su efecto normalizador, represor) y la experiencia de la maternidad, que no tiene por qué responder a tales valores, lo que implica, a su vez, un cuestionamiento del estamento familiar: “The Bad Mother can point to dissatisfaction and disillusionment with the psychosocial structures of the family” (Arnold 2013: 69).

Basta pensar, y me limito al estricto ámbito del cine fantástico actual, en obras como *The Babadook* (Jennifer Kent, 2014), *Ich seh, ich seh* (Veronika Franz y Severin Fiala, 2014), *Under the Shadow* (Babak Anvari, 2015) o *Hereditary* (2018, Ari Aster), sin olvidar el precedente de la ya mencionada *Carrie* (Brian de Palma, 1976, a partir de la novela homónima de Stephen King).

Las autoras fantásticas españolas actuales exploran la figura de la “mala madre” por dos vías mutuamente interrelacionadas:¹² por un lado, la maternidad como experiencia monstruosa, y, por otro, la madre como monstruo fantástico, lo que la convierte en una amenaza para sus hijos, y, de ese modo, en la forma más extrema de la “mala madre”. A través de la ficción fantástica, las protagonistas exploran una visión de la maternidad en conflicto con los roles sociales atribuidos (impuestos) a dicha experiencia, lo que las convierte, como decía antes, en “malas madres” y, por eso mismo, en monstruas, normalmente de carácter

¹⁰ Sobre dicho asunto, véanse también, entre otros, Donath (2017) y Recalcati (2018).

¹¹ Esa visión idealizada de la maternidad ha llevado incluso a reivindicarla como elemento definidor de la mujer, de su realización personal (Ávila 2004). Eso implicaría que la “mala madre” es sinónimo de la desnaturalización, del incumplimiento de ese (supuesto) contrato determinado por los estereotipos patriarcales (Palomar 2007). La encarnación más extrema sería la madre que mata a sus hijos, acto que no solo implica dicho asesinato sino, como advierte Palomar (2007), su propia anulación como madre, pasando, de ese modo, a adquirir una dimensión monstruosa.

¹² Acerca de la maternidad monstruosa en la ficción fantástica y terrorífica, véanse Ussher (2006), Arnold (2013) y Renner (2015).

metafórico, pero también a veces de forma literal, a ojos de los demás e incluso para ellas mismas.

“El aire”, una de las cuatro historias que componen el volumen *Los cuentos de la niebla* (2019), de Laura Suárez, ofrece una interesante formulación de este tema.

Conviene advertir que esas cuatro historias están inspiradas en los cuentos que la abuela de la autora le contaba cuando era niña, historias de miedo basadas en mitos y leyendas gallegas; en todas ellas se genera un efecto fantástico mediante la intersección de lo real y lo sobrenatural, a veces de forma literal, a veces a través de una irresoluble ambigüedad, en un ámbito rural, sin determinación cronológica clara.

En “El aire” lo legendario-fantástico se combina con el motivo de la “mala madre”. La protagonista es una mujer atormentada, que no puede dormir. Algo que no entiende, pues, como ella misma afirma, es una buena persona, que trabaja muy duro. Pero “Estoy tan harta. Harta de esforzarme. Harta de que me miren así. Y, sobre todo, harta de oír ese llanto de niño toda la noche, que no me deja dormir. [...] No me deja descansar y me devuelve mis más terribles recuerdos. Mis más oscuras pesadillas” (Suárez 2019: 41-42).

Tras referir eso, las siguientes viñetas resumen la relación sexual que mantuvo con un hombre, que después la abandonó. De ahí saltamos al momento en que su madre, preocupada, le insiste en que tienen que poner fin a su situación. A lo que ella responde: “Pero madre... ¿quién puede ayudar a alguien que ya se ha rendido?” (43).

La madre, entonces, la lleva a ver a la meiga, y ahí entramos en la dimensión legendario-fantástica del cuento: como le advierte ésta, “[l]a pena de un difunto salió de su cuerpo muerto para meterse dentro de ti [...]. No estás loca ni enferma, lo que tienes se llama el aire” (46-47). Y le recomienda que vaya a dormir a un cementerio, pues así el difunto abandonará su cuerpo y se reunirá con los otros muertos.

La protagonista lo hace. Cuando se queda dormida, vuelve a escuchar el llanto de un niño. La construcción visual de la escena es excelente, pues mediante viñetas intercaladas vemos a la mujer durmiendo, a un bebé con su cordón umbilical, a una mujer embarazada... viñetas que concluyen con un revelador texto: “El pequeño al que su madre no amaba” (50). Lo que nos conduce al centro de la historia: “No sé si lo que hice fue lo correcto. Lo que sí sé es que ahora está despierto. ¿Buscas consuelo, mi pobre niño muerto?” (51-54; Figura 4). Mientras la protagonista piensa eso, las viñetas finales nos la muestran excavando en el suelo y extrayendo los huesos de un bebé.

Figura 4. Laura Suárez, “Aire”, *Los cuentos de la niebla*.



La imagen de la "mala madre" se hace evidente. La mujer nos da su propia visión de sí misma como monstruo. Como decía antes, lo fantástico se manifiesta en su vertiente más ambigua, sin que por ello pierda efectividad: ¿hay una influencia sobrenatural del niño muerto sobre la madre? ¿El rito indicado por la meiga funciona de verdad? ¿Es todo producto de la neurosis (algo recurrente en el tratamiento ficcional de los personajes femeninos) provocada por el irreprimible sentimiento de culpabilidad que atormenta a la protagonista?

Laura Pérez también explora, desde una perspectiva mucho más cotidiana, la temática de la maternidad como experiencia monstruosa en "Juega", uno de los relatos que componen su libro *Ocultos* (2019), un conjunto de historias breves, aparentemente independientes, pero con un claro nexo común: lo inexplicable, lo irracional, lo imposible y el miedo (como producto de todo lo anterior) invadiendo la vida cotidiana de los personajes.

"Juega" se inicia con el diálogo entre la protagonista (que está embarazada) y una amiga, a quien explica que lleva tiempo sintiendo una extraña presencia invisible junto a ella. Así, le cuenta que un día, mientras fregaba los platos, se sintió observada y notó como algo invisible le movía el pelo; a lo que añade que también percibe alteraciones en su hogar: "Siempre hay pequeños cambios. Como objetos que se caen. Es como que se me escapa algo. Y no sé qué es. [...]"

Por la noche es peor. Oigo ruidos cerca de mí. Pero por más que mire nunca veo nada” (33-34). Y termina su narración contándole que a veces también oye voces: “hace poco escuché mi nombre justo detrás de mí” (35), pero cuando se gira no hay nadie.

Entonces se produce una elipsis de cinco meses. El niño ya ha nacido y la amiga vuelve a visitarla y le trae un vestidito para él. Mientras se ponen al día, la amiga le pregunta cómo está y si continúa con sus “paranoias”: “Me dejaste preocupada”. A lo que la protagonista responde: “Nada. Tenías razón al decirme que seguramente era todo estrés” (Pérez, 2019: 36).

En ese momento, dejamos a las dos mujeres y seguimos al gato hasta la habitación del niño, mientras continuamos oyendo la voz de la protagonista, que le dice a la amiga: “más tranquila desde que nació Jaime. Es muy bueno. Casi no llora nada” (37). En la habitación a oscuras, vemos que el niño tiene un peluche en las manos y cómo se lo entrega –con una sonrisa– a alguien oculto en la oscuridad, alguien de manos tan pequeñas como las suyas (Figura 5).

Figura 5. Laura Pérez, “Juega”, Ocultos.



A lo largo del relato no se hace referencia a una pareja, por lo que el embarazo parece haber sido una experiencia vivida a solas por la protagonista. Con relación a ello, resulta muy revelador que la presencia invisible empiece a manifestarse con el embarazo (no hay referencia alguna a un periodo anterior) y que tenga que ver con algo que está siempre cerca, provocándole cierta perturbación, pero sin ser peligroso. También el hecho de que la amiga –y ella misma– lo vincule todo a problemas psicológicos (paranoia, estrés) incide en esa tradicional visión negativa de las experiencias femeninas, específicamente con relación a la figura de la “mala madre”: la protagonista no está disfrutando “como debería”

del periodo del embarazo y los inevitables miedos e inseguridades (y la consiguiente culpabilidad por sentirlos) son silenciados (racionalizados) bajo la máscara de la neurosis, la paranoia, la depresión... La presencia invisible, de algún modo, podría leerse –no racionalizarse– como una metáfora de esos miedos e inseguridades. Lo inquietante es que estos desembocan en la puramente fantástico cuando se nos muestra que el niño puede ver a ese ser que perturbaba la vida de la madre durante el embarazo. Así, lo que hubiera podido quedar en el terreno de la neurosis, de lo simbólico, se vuelve una presencia efectiva e igualmente inexplicable, fantástica.

Cabría preguntarse entonces si eso le añade una dimensión también fantástica y/o monstruosa al niño, lo que nos llevaría a otro ámbito muy frecuentado por las autoras actuales (narrativa, cine, cómic), pero en el que no voy a detener: la monstruosidad infantil.¹³

1.3. La mujer como monstra empoderada

La última encarnación de la monstruosidad que voy a analizar tiene un signo muy diferente: la monstra como manifestación de la rebelión contra el poder patriarcal.

Los precedentes son muchos y obvios: basta pensar, por ejemplo, en la bruja y la vampira (o, fuera del estricto campo de lo fantástico, en la loca, la mujer salvaje o la *femme fatale*), figuras evaluadas tradicionalmente como seres abyectos (Kristeva 1988) y, por ello, amenazantes para el hombre, que se han ido convirtiendo progresivamente en representaciones de la mujer que cuestiona el orden establecido. Algo que se manifiesta de un modo mucho más notorio –y recurrente– en la ficción fantástica y terrorífica creada por mujeres.¹⁴

Ello aparece explicitado, por ejemplo, en el prólogo de la antología *Monstruosas* (2019), en la que se recoge una colección de cuentos de escritoras españolas del siglo XXI que buscan ofrecer nuevas perspectivas de monstras provenientes de diversas tradiciones culturales. Así, tal y como afirma Sangre Fucsia en el prólogo, “las monstras se reivindicán como las portadoras de ese otro discurso que nos permite construirnos a partir de lo abyecto y la rebelión” (2019: 12) y se advierte que el objetivo de la antología es el cuestionamiento del poder y el orden establecido y la voluntad de liberar esos arquetipos femeninos (las monstras) de sus obvias metáforas patriarcales (2019: 12). Una intención que coincide, por citar un ejemplo literario más, con la de otra antología de relatos: *Vuelo de brujas* (2018), editada por Gemma Solsona Asensio, en la que participan autoras españolas e hispanoamericanas actuales. En el prólogo, firmado por La

¹³ Con relación a la presencia de los niños en la ficción fantástica y terrorífica (sobre todo en cine), véanse Büssing (1987), Lury (2010), Arnold (2013), Lennard (2015), Renner (2016), Kord (2016), Balanzategui (2018) y Roas (2022: 117-120), así como los diversos trabajos recogidos en Renner (2013) y Bohlman y Moreland (2015).

¹⁴ Véanse al respecto, entre otros, Santos (2016) y la tesis doctoral de Andrea Abalia (2013), dedicada al análisis de lo siniestro femenino en la creación plástica contemporánea, así como la bibliografía específica que cito en los diversos apartados de este artículo.

Nave Invisible, se reflexiona sobre la concepción tradicional de la bruja y sobre cómo ha llegado a nuestros días “mantenida por una visión eminentemente masculina y patriarcal, de modo que el término bruja se sigue utilizando con connotaciones peyorativas tanto para calificar a mujeres que actúan con dudosa moral como para definir a aquellas que buscan su libertad y la descosificación de sus cuerpos” (2018: 12). A ello se añade, para evidenciar el objetivo de la antología, que el feminismo “reivindica la bruja como la imagen de la mujer emancipada, con la intención de reapropiarse el término y desproveerlo de los siglos de misoginia que lleva a sus espaldas” (2018: 12-13).¹⁵

Entre los ejemplos que he localizado en la obra de las autoras españolas actuales que cultivan el cómic fantástico, voy a detenerme solo en uno, aunque aquí podrían citarse también algunas de las historias recogidas en la antología *Teen Wolf*, antes comentada, cuyo prólogo, como ya vimos, hace evidente esa voluntad subversiva de la monstruosidad, en este caso, a través de la figura de la adolescente-loba.

El texto al que me refiero es “Superpoderes”, de Mamen Moreu, recogido en la antología *Enjambre* (2014), cuyo objetivo es semejante al de las antologías literarias antes mencionadas: visibilizar y denunciar las situaciones de desigualdad que viven las mujeres, sobre todo con relación a la maternidad, el trabajo, la identidad de género, las relaciones amorosas o la sexualidad.

En “Superpoderes”, Moreu apuesta por mezclar lo fantástico y el humor, una combinación que, como dije al principio, es uno de los elementos esenciales de la poética de lo fantástico actual. Esa conjunción (con el añadido del terror) aparece también en el volumen *Institutos*, publicado ese mismo año 2014 por el colectivo Caniculadas, del que forma parte la propia Moreu.

La combinación de lo fantástico y el humor le sirve a Moreu en esta historia para ironizar y parodiar el estereotipo del superhéroe masculino, convertido aquí, además, en superheroína, con un claro posicionamiento feminista ante el sexo y las relaciones de pareja. La misma voluntad crítica y paródica contra el superhéroe masculino que también articula, por ejemplo, el provocador volumen *Coñodramas* (2020), de Moderna de Pueblo, aunque en este caso la autora lo hace por caminos no fantásticos; un libro cuyos objetivos quedan perfectamente claros en la dedicatoria: “A las que no se conforman con ser las secundarias”.

El cómic de Moreu está protagonizado y narrado por una mujer joven con unos curiosos superpoderes (el tono de la narración revela el evidente posicionamiento irónico del personaje):

Me llamo Marina y tengo superpoderes, pero no son los típicos. No vuelo, no soy superveloz, no puedo salvar el universo... No llevo un traje de licra con las bragas por encima, es más ahora mismo no recuerdo donde están mis bragas.

¹⁵ Como resume el personaje de Thérèse Clerc en la película *Sorcières, mes soeurs* (2010, Camille Ducellier), “[ê]tre sorcière c’est être subversive à la loi. C’est inventer l’autre loi”. A este respecto véanse, entre otros, el lúcido análisis de la figura histórica de la bruja que propone Federici (2010), así como el trabajo ya clásico de Ehrenreich y English (1972).

Mi superpoder es absorber todos los conocimientos de las personas con las que me acuesto. (Moreu 2014: 95-96; Figura 6)



Figura 6. Maren Moreu, "Superpoderes".

Esta es la primera vez que Marina lo cuenta, y lo hace para defenderse de la imagen que todo el mundo tiene de ella como mujer promiscua: "tengo un problema, siempre me emborracho cuando voy a tirarme a alguien. Así que, al día siguiente, al despertar, mis nuevos conocimientos son sorpresa" (96). Eso justifica que sus planes casi nunca salgan bien. Buen ejemplo de ello es cuando se acuesta con un tipo creyendo que es informático (pues así ella podrá después arreglar su ordenador por sí misma), pero lo único que obtiene es saberse la alineación del Real Madrid y el nombre de unas cuantas actrices porno (esos son todos los conocimientos que puede absorber de la cabeza de semejante men-drugo). La conclusión es evidente: "soy un puto desastre" (98). Una afirmación que incide en el autorretrato irónico que otras muchas autoras exploran tanto

por vías autoficcionales o autobiográficas, como por los diferentes caminos de la expresión no mimética.

La última escena nos narra otro nuevo error de Marina. Le ha pedido a una amiga el nombre de un informático, a quien telefona y pide que vaya a su casa. Cuando llaman a la puerta, Marina abre en ropa interior, dejando muy claras sus intenciones. Pero tras acostarse con ese tipo, se da cuenta de que no es el informático que esperaba, sino el nuevo vecino que venía a pedirle sal ("O eso creo"). Mientras discuten, Marina se da cuenta de que el problema del ordenador es que el ladrón estaba desenchufado de la pared. Entonces descubre que su vecino sabe muchas cosas útiles y de que conoce un montón de recetas riquísimas y de que cocina estupendamente: "Bueno, al menos antes de que me acostase con él" (100). Para hacer las paces, Marina le invita a comer, advirtiéndole (ironía que solo perciben los lectores) que "[h]ago unas croquetas como las de tu madre, te lo prometo" (100).

El cierre de la historia nos sitúa de nuevo en el humor más irónico, pues Moreu nos lleva fuera del apartamento de Marina para mostrarnos a tres tipos vestidos con la camiseta del Real Madrid sentados en un sofá ante la tele, uno de los cuales –significativamente– se pregunta con cara de pasmo: "Tíos, ¿quién jugaba hoy de portero en el Madrid?" (100).

Como decía antes, Moreu, a través de la combinación de lo fantástico con la ironía y la parodia, no solo se burla del arquetipo del superhéroe masculino, sino, sobre todo, de las reglas sociosexuales hegemónicas (patriarcales), a las que opone una sexualidad sin ataduras morales y sociales. Marina escoge con quien se acuesta, y no sólo usa los cuerpos de sus amantes, sino que –ahí está la dimensión fantástica–, absorbe sus conocimientos... y, además, lo hace en su propio beneficio. Sin dependencias ni falsas moralinas.



Termino aquí este breve recorrido por algunas de las formas de la monstruosidad femenina más recurrentes en la obra de las creadoras españolas de cómic fantástico, cuya presencia es cada vez más destacada en el panorama actual, al igual que está ocurriendo en narrativa, cine y TV. Y no solo es importante por su número, sino también por el hecho de que estas voces están proponiendo nuevos caminos, desarrollando temas y formas ausentes o poco explorados en las obras de los creadores masculinos.

Aun así, y si bien es cierto que el cómic español de autoría femenina tiene cada vez mayor presencia en las investigaciones académicas (aunque todavía queda mucho por hacer), los trabajos circunscritos a sus manifestaciones fantásticas son prácticamente inexistentes, tanto en lo que se refiere a su historia como a las autoras que desarrollan su obra en el siglo XXI. Ello afecta negativamente al conocimiento tanto del estricto panorama de lo fantástico como de la

producción cultural femenina. De ahí la necesidad de reivindicar y, sobre todo, visibilizar a estas autoras y sus obras, de reclamar su lugar en un ámbito de la creación que (para algunos) todavía parece pertenecer a los hombres.¹⁶

Así, lo que he expuesto en el presente artículo es una primera aproximación que se completará con el estudio que estoy realizando de la creación fantástica de autoría femenina en narrativa, cine y TV. Una primera aproximación que hace evidente no solo la pervivencia y funcionalidad del monstruo en el cómic fantástico actual, sino, sobre todo, su reactualización y su empleo tanto como vía de subversión de lo real como de denuncia de los condicionantes culturales y políticos impuestos sobre la mujer.

OBRAS CITADAS

Novelas gráficas

- Alzate, Raquel (2018). *Navegante en tierra*. Bilbao: Astiberri.
- Brosgol, Vera (2019). *El fantasma de Anya* [2011]. Barcelona: Norma Editorial.
- Burns, Charles (2013). *Agujero negro* [2012]. Barcelona: Ediciones La Cúpula.
- Caniculadas (2014). *Institutos*. Bilbao: Astiberri.
- Colazo, Anabel (2015). *El cristal imposible*. Barcelona: Dehavilland Ediciones.
- Colazo, Anabel (2019). *No mires atrás*. Barcelona: La Cúpula.
- Ferris, Emil (2018). *Lo que más me gustan son los monstruos* [2017]. Barcelona: Reservoir Books.
- Francés, Victoria (2007). *El corazón de Arlene*. Barcelona: Planeta DeAgostini.
- Krause, Fran (2017). *Nuestros miedos ocultos* [2015]. Barcelona: Roca.
- Llovet, María (2012). *Porcelain*. Barcelona: Norma Editorial.
- Moderna de Pueblo (2020). *Coñodramas*. Barcelona: Zenith.
- Moreu, Mamen (2014). "Superpoderes", in *Enjambre. Una antología de cómics y relatos breves*, coord. Susana Martín (coord.). Barcelona: Norma, 93-100.
- Pérez, Laura (2019). *Ocultos*. Bilbao: Astiberri.
- Pulido, Sonia (2009). *Separar por colores*. Sevilla: Diputación de Sevilla y Sinsentido.
- Suárez, Laura (2019). *Los cuentos de la niebla*. Madrid: Dibbuku.
- Valero-O'Connell, Rosemary (2019). *Don't Go Without Me*, Short Box; trad. esp. *No te vayas sin mí*. Bilbao: Astiberri, 2020.
- VV.AA. (2016). *Teen Wolf. Madrid*: Fosfatina y Tik Tok.

¹⁶ Pese a esa carencia de estudios académicos, en los últimos años se han desarrollado diversas actividades con esa voluntad de visibilizar el trabajo de las creadoras, buena parte de ellas auspiciadas por el Colectivo de Autoras de Cómic (AC), entre las que destaca la exposición *Presentes: autoras de tebeo de ayer y de hoy* (2016), cuyas comisarias fueron Elisa McCausland y Carla Berrocal. En lo que se refiere específicamente al cómic fantástico merece destacarse, también dentro de las actividades organizadas por el mencionado colectivo, la mesa redonda "Viñetas de otros mundos: Autoras de cómic en la ciencia ficción, el terror y el fantástico", celebrada en el marco del *AnsibleFest* (Bilbao, 21 y 22 de septiembre de 2018), el primer encuentro de ciencia ficción y fantástico feminista del Estado español. En dicha mesa –de nuevo bajo moderadas por Elisa McCausland– participaron las autoras Carla Berrocal, Miriam Persand, Mayte Alvarado y Xulia Pisón.

Obras literarias

- Enríquez, Mariana (2016). "La casa de Adela", in *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama, 65-80.
- Esteban Erlés, Patricia (2012). *Casa de muñecas*. Madrid: Páginas de Espuma.
- González-Pola Covadonga, y Cristina del Toro (coord.) (2019). *Monstruosas*. Madrid: Tinta Púrpura.
- Rodríguez Pappé, Solange (2018). "Matadora", in *La primera vez que vi un fantasma*. Avinyonet del Penedès: Candaya.
- Schweblin, Samanta (2017). "Pájaros en la boca" [2009], in *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Barcelona: Random House, 29-38
- Solsona Asensio, Gemma (ed.) (2018). *Vuelo de brujas*. Madrid: Apache Libros.

Películas

- Alvart, Christian (dir.) (2009). *Case 39*. Universal Pictures: EEUU.
- Anvari, Babak (dir.) (2015). *Under the Shadow*. Wigwam Films: Irán.
- Aster, Ari (dir.) (2018). *Hereditary*, PalmStar Entertainment. Windy Hill Pictures: EEUU.
- Attias, Dan (dir.) (1985). *Silver Bullet*. Paramount Pictures: EEUU.
- Daniel, Rob (1985). *Teen Wolf*. Atlantic Entertainment Group: EEUU.
- De Emmony, Andy (dir.) (2012). *Love Bite*. WestEnd Films, Ecosse Films, Notting Hill Films: Reino Unido.
- De Palma, Brian (dir.) (1976). *Carrie*. United Artists: EEUU.
- Ducellier, Camille (2010). *Sorcières, mes soeurs*. Le Fresnoy Studio National des Arts Contemporains: Francia.
- Fawcett, John (dir.) (2000). *Ginger Snaps*. Copperheart Entertainment: Canadá.
- Fowler, Gene (dir.) (1957). *I Was a Teenage Werewolf*. Sunset Productions: EEUU.
- Franz, Veronika y Severin Fiala (dir.) (2014). *Ich seh, ich she*. Ulrich Seidl Film Produktion GmbH: Austria.
- Friedkin, William (dir.) (1973). *The Exorcist*. Warner Bros.: EEUU.
- Hardwick, Catherine (dir.) (2011). *Red Riding Hood*. Appian Way, Warner Bros., Random Films: EEUU.
- Hayter, David (dir.) (2014). *Wolves*. Copperheart Entertainment, EFO Films: Canadá.
- Hopkins, Stephen (dir.) (2007). *The Reaping*. Warner Bros.: EEUU.
- Jordan, Neil (dir.) (1984). *The Company of Wolves*, Palace, Incorporated Television Company, Reino Unido.
- Kent, Jennifer (dir.) (2014). *The Babadook*. Entertainment One, Causeway Films, Smoking Gun Productions: Australia.
- Kusuma, Karyn (dir.) (2009). *Jennifer's Body*. 20th Century Fox: EEUU.
- Ortiz, Isidro (dir.) (2008). *Eskalofrío*. Fausto Producciones, Telecinco Cinema: España.
- Plaza, Paco (dir.) (2009). *Verónica*, Apaches Entertainment. TVE: España.
- Schuch, Elizabeth E. (dir.) (2017). *The Book of Birdie*. Melancholy Star, Fantaspoa Produções: Suecia.
- Strachan, Craig (dir.) (2005). *Wild Country*. Gabriel Films: Reino Unido.

- Von Garnier, Katja (dir.) (2007). *Blood and Chocolate*. Berrick Filmproduktion, Blood & Chocolate Productions Ltd, Metro-Goldwyn-Mayer: Reino Unido.
- Waller, Anthony (dir.) (1997). *An American Werewolf in Paris*. J&M Entertainment, Cometstone Pictures: EEUU.

Estudios

- Arnold, Sarah (2013). *Maternal Horror Film: Melodrama and Motherhood*. Londres: Palgrave MacMillan. <https://doi.org/10.1057/9781137014122>
- Ávila, Yanina (2004). "Las mujeres frente a los espejos de la maternidad", *Revista de Estudios de Género. La ventana*, 20: 55-100.
- Badinter, Elizabeth (1980). *¿Existe el amor maternal? Historia del amor maternal. Siglos XVIII al XX*. Barcelona: Paidós.
- Balanzategui, Jessica (2018). *The Uncanny Child in Transnational Cinema: Ghosts of Futurity at the Turn of the Twenty-First Century*. Ámsterdam: Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.1515/9789048537792>
- Boccuti, Anna (2018). "Introducción", in *El humor y lo fantástico*, coord. Anna Boccuti, Brumal. *Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 6(1) 9-18. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.542>
- Bohlman, Markus y Sean Moreland (eds.) (2015). *Monstrous Children and Childish Monsters: Essays on Cinema's Holy Terrors*. Jefferson: McFarland.
- Bornay, Erika (1990). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- Boyer, Tina Marie (2013). "The Anatomy of a Monster: The Case of Slender Man", *Preternature*, 2(2) 240-261. <https://doi.org/10.5325/preternature.2.2.0240>
- Büssing, Sabine (1987). *Aliens in the Home: The Child in Horror Fiction*. Westport: Greenwood Press.
- Campra, Rosalba (1991). "Los silencios del texto en la literatura fantástica", in *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, ed. Enriqueta Morillas Ventura. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario-Editorial Siruela, 49-73.
- Carroll, Noël (2005). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Chess, Shira y Eric Newsom (2015). *Folklore, Horror Stories, and the Slender Man*. Londres: Palgrave MacMillan. <https://doi.org/10.1057/9781137491138>
- Cohen, Jeffrey Jerome (1996). "Monster Culture (Seven Theses)", in *Monster Theory: Reading Culture*, ed. Jeffrey Jerome Cohen. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1-25. <https://doi.org/10.5749/j.ctttsq4d>
- Colasanti, Marina (2008). *Fragatas para tierras lejanas*. México: Norma.
- Cooley, Kevin y Caleb Andrew Milligan (2018). "Haunted Objects, Networked Subjects: The Nightmarish Nostalgia of Creepypasta", *Horror Studies*, 9 (2) 193-211. https://doi.org/10.1386/host.9.2.193_1
- Cortés, José Miguel G. (1997). *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama.
- Creed, Barbara (1993). *The Monstrous Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. Londres: Routledge.

- Dijkstra, Bram (1986). *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Nueva York: Oxford University Press.
- Dottin-Orsini, Mireille (1993). *Cette Femme qu'ils disent fatale. Misogynie fin de siècle, 1870-1914*. Paris: Éditions Grasset.
- Donath, Orna (2017). *Madres arrepentidas. Una mirada radical a la maternidad y sus falacias sociales*. Barcelona: Reservoir Books.
- Ehrenreich, Barbara y Deirdre English (2010). *Witches, Midwives, and Nurses: A History of Women Healers [2010]*. Nueva York: Feminist Press at CUNY.
- Federici, Silvia (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Fradegradi, Mauro (2016). "Teen Wolf. Licantropia e adolescenza. Temi e figure", *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 6(1) 79-106. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.288>
- González Dinamarca, Rodrigo Ignacio (2015). "Los niños monstruosos en El Orfanato de Juan Antonio Bayona y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin", *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 3(2) 89-106. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.249>
- Hock-Soon Ng, Andrew (2004). *Dimensions of Monstrosity in Contemporary Narratives. Theory, Psychoanalysis, Postmodernism*. Nueva York: Palgrave MacMillan.
- Jota-Pérez, Francisco (2019). *Homo Tenius. Málaga: El Transbordador*.
- Knibiehler, Yvonne (2000). *Histoire des mères et de la maternité en Occident*. Paris: PUF.
- Kord, T.S. (2016). *Little Horrors: How Cinema's Evil Children Play on Our Guilt*. Jefferson: McFarland.
- Kristeva, Julia (1988). *Los poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- La Nave Invisible (2018). "Prólogo", in *Vuelo de brujas*, ed. Gemma Solsona Asensio. Madrid: Apache Libros, 11-13.
- Lennard, Dominic (2015). *Bad Seeds and Holy Terrors: The Child Villains of Horror Film*. Albany: State University of New York Press.
- Lury, Karen (2010). *The Child in Film. Tears, Fears and Fairy Tales*. Londres: Tauris. <https://doi.org/10.5040/9780755697502>
- Massoni Campillo, Alessandra (2020). "La posibilidad de una matriz. Posthumanismo en Evolution de Lucile Hadžihalilović", in *Las creadoras ante lo fantástico. Visiones desde la narrativa, el cine y el cómic*, eds. David Roas y Alessandra Massoni. Madrid: Visor, 159-176.
- Padilla, Ignacio (2013). *El legado de los monstruos. Tratado sobre el miedo y lo terrible*. Madrid: Taurus.
- Palomar Vereá, Cristina (2004). "Malas Madres: la construcción social de la maternidad", *Debate Feminista*, 30: 12-34. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2004.30.1046>
- Palomar Vereá, Cristina (2005). "Maternidad: historia y cultura", *La Ventana*, 22: 35-67.
- Palomar Vereá, Cristina (2007). "Los entretelones de la maternidad. A la luz de las mujeres filicidas", *Estudios Sociológicos*, 25(74): 309-340.
- Pedraza, Pilar (1991). *La bella, enigma y pesadilla*. Barcelona: Tusquets.
- Pedraza, Pilar (1998). *Máquinas de amar: Secretos del cuerpo artificial*. Madrid: Valdemar.
- Pedraza, Pilar (2004). *Espectra: Descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid: Valdemar.

- Pedraza, Pilar (2014). *Brujas, sapos y aquelarres*. Madrid: Valdemar.
- Recalcati, Massimo (2018). *Las manos de la madre. Deseo, fantasmas y herencia de lo materno*. Barcelona: Anagrama.
- Renner, Karen (ed.) (2013). *The "Evil Child" in Literature, Film and Popular Culture*. Nueva York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315868455>
- Renner, Karen (2015). "Monstrous Newborns and the Mothers Who Love Them: Intensive Mothering in Twenty-First-Century Horror Films", in *Monstrous Children and Childish Monsters: Essays on Cinema's Holy Terrors*, eds. Markus Bohlman y Sean Moreland. Jefferson: McFarland, 27-41.
- Renner, Karen (2016). *Evil Children in the Popular Imagination*. Nueva York: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/978-1-137-59963-6>
- Roas, David (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Roas, David (2014). "Mutaciones del cuento fantástico: la ironía y la parodia como subversión de lo real", in *Mutações do Conto nas Sociedades Contemporâneas*, coord. Eduarda Keating et al. Braga: Húmus, Universidade do Minho, 23-36.
- Roas, David (2019). "El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación", *Revista de Literatura*, LXXXI(161) 29-56. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2019.01.002>
- Roas, David (2020). "Fantástico femenino vs. Fantástico feminista. Género y transgresión de lo real", in *Las creadoras ante lo fantástico. Visiones desde la narrativa, el cine y el cómic*, eds. David Roas y Alessandra Massoni. Madrid: Visor, 15-29.
- Roas, David (2022). "La monstruosidad femenina en las narradoras fantásticas españolas del siglo XXI", in *Lo fantástico en las creadoras españolas en el siglo XXI*, ed. Natalia Álvarez Méndez, Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica, 31: 105-124. <https://doi.org/10.5944/signa.vol31.2022.32225>
- Sangre Fucsia (2019). "Nosotras somos las monstruas", in *Monstruosas*, coord. Covadonga González-Pola y Cristina del Toro. Madrid: Tinta Púrpura, 9-13.
- Ussher, Jane M. (2006). *Managing the Monstrous-Feminine: Regulating the Reproductive Body*. Londres: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203328422>

MIRADAS DE AUTOR

LOS NUEVOS OJOS DEL ESCRITOR DESAJUSTADO
GEOGRÁFICAMENTE

GEOGRAPHICALLY UNADJUSTED WRITER'S NEW EYES

VICENTE LUIS MORA
Universidad de Sevilla
vmora@us.esEl desajuste
And sigh'd my English breath in foreign clouds
Shakespeare, *Richard II*

El hecho de que Juan Rulfo trabajase en el Departamento de Migración mexicano entre 1936 y 46, poco tiempo antes de la gestación de *Pedro Páramo* (1955) no tiene por qué ser significativo, pero ¿podría leerse la obra maestra de Rulfo como una metáfora sobre la inmigración? ¿Es Juan Preciado el correlato del inmigrante que llega a un lugar y no entiende nada de lo que allí sucede -inquietud que Rulfo traslada magistralmente al lector, perdido durante buena parte de la novela-, y que se siente *desajustado*, desenraizado, en un mundo cuyas leyes *no son las de su mundo*? Cualquiera que sea la respuesta, lo importante es lo bien que Rulfo traslada en las páginas de *Pedro Páramo* esa sensación de incertidumbre desajustada. En las páginas que siguen no voy a formular una hipótesis comprobable o argumentada, sino que profundizaré en una intuición que, tras haber sido experimentada en primera persona, creo haber visto reflejada en las experiencias de otros autores y escritores –con algunas diferencias y diversos arcos de intensidad, algo natural tratándose de vivencias personales–. Y paso sin más a esbozar esa intuición: el escritor que, desplazado y *desajustado* temporalmente en una realidad cultural, lingüística y geográfica distinta a la suya, encuentra un estado de relajación y de abandono total a la *pura existencia* que le procura unos ojos nuevos para escribir.

Para situarnos, habría que puntualizar con rapidez que no se hace referencia a una experiencia turística; no se tendrá en cuenta la experiencia pasajera del escritor turista pequeñoburgués que pasa unos días en el extranjero. En este caso, la configuración actual del turismo como una fábrica de experiencias programadas (Bauman 2001: 114) elimina la posibilidad de sorpresa y, sobre todo,

entorpece una visión auténticamente limpia del lugar al que se llega. No cabe ahí la contemplación en calma del sujeto *desajustado*, que luego definiremos. “Las vacaciones”, anota el escritor argentino Esteban Castromán, “configuran cierto espacio de redención idealizada; un oasis donde lubricar la percepción ríspida de lo habitual. Días dedicados a pensar en nada. Como un vacío, como la manifestación de aquel momento soñado que justifica la importancia de lo trivial en las prioridades sensibles de las personas” (2014: 7). No se intenta decir que el turista esté alienado, pero probablemente esté “distráido”, y los nuevos ojos a los que aquí se hace mención apelan a una concentración absoluta, aunque se trate de una concentración en o acerca de la nada.

No es la del turista, pues, la experiencia que nos interesa, sino la del escritor sin ajuste, desplazado por un tiempo, o por cierto tiempo (semanas, meses, años; o quizá sin retorno, pero él aún no lo sabe); por un motivo profesional (un migrante, por tanto); por una causa política (un exiliado o desterrado) que lo convierte en “extraterritorial” (Steiner); o traspuesto acaso por una estancia, una residencia, una pasantía, una beca, o cualquier subterfugio económico que permita a una persona mantenerse durante un periodo más o menos extenso en un país extranjero. En todos los casos mencionados esa persona dedicada total o parcialmente a la creación sufre una gran incomodidad, pues no hablamos de un millonario que pueda desplazarse alegre y despreocupadamente por el globo, eligiendo sin trabas su residencia privilegiada, sino de una persona que necesita desplazarse geográfica y culturalmente como medio para lograr otro fin (supervivencia indefinida o temporal, trabajo, dinero, formación académica o laboral, una experiencia curricular, una investigación pre o postdoctoral, un enclave donde desarrollar un proyecto literario o artístico concreto, etcétera). Esa necesidad de injertarse en un territorio desconocido le procura una inquietud, que es, desde luego, infinitamente mayor en el caso del destierro o exilio político (del que puede llegar a depender la vida); la incomodidad será menor en los demás casos, pero causante de no pocos desasosiegos, sobre todo si el escritor no se conoce bien la lengua del país huésped, o incluso dominándola (o siendo la misma, como algún caso de hispanoamericano en España que luego comentaremos), a causa del desarraigo transitorio producido. Es una variante de las diversas posibilidades de sujeto *fragmentado* registradas en nuestros días (Shayegan 2016: 115-16; véase también Mora, 2016: 136 y 141ss.), donde la compartimentación de lenguas, culturas y hábitos dentro de una misma persona le lleva a una paralela escisión o atomización psíquica, acerca de la cual hemos abundado en *El sujeto boscoso* (2016).

En estos casos, y con diferente gravedad y calado, se produce una situación de *desajuste* que, como iremos viendo, es el terreno natural de cierta escritura en movimiento, donde lo que se halla en movimiento no es tanto el gesto de escribir como la *mirada* productora de escritura. Llega un momento, después de la sorpresa del recién venido y antes de la aclimatación, en que los zarandeos y carreras se detienen, y la persona que escribe se queda sola, parada, tranquila por un momento, en situación de tránsito pero detenida físicamente de forma coyuntural y pasajera. El nuevo movimiento de los ojos comienza entonces y

necesita de esa pausa, precisa esa detención estática y forzada de quien, acostumbrado a rodar, se ha detenido en un lugar sentido y percibido como ajeno. Su carencia de raíces y su ausencia de sujeción nos recuerda aquella hermosa expresión de Derrida, referida a los viajeros atrapados entre la catástrofe y la sorpresa: “voyageurs qui acceptent de faire l'épreuve d'un temps et d'un espace désajointés et de s'ouvrir ainsi à la ressource d'un tel désajustement: la double possibilité de la catastrophe et de la surprise” (1999: 100). El escritor *desajustado*, término con el que desde ahora resumiremos todas las situaciones anteriormente expresadas, acepta el hecho de que pueda sucederle lo mejor y lo peor, y también y con la misma convicción, asume que puede no pasarle nada.

De hecho, la particular afinación de los sentidos que aquí intentamos describir llega, precisamente, en momentos donde nada pasa, o en los que sucede la nada. Pausas entre hechos, intersticios entre acontecimientos, recorridos en escaleras mecánicas, paseos haciendo tiempo, insomnios producidos por el desajuste horario, esperas en oficinas administrativas donde se gestionan papeles, o permisos, o visados, o carnés, o números de cartilla sanitaria, etcétera. Momentos casuales, pausas forzosas en que no se está ni trabajando, ni leyendo, como por ejemplo durante los desplazamientos cortos (esos *Días perdidos en los transportes públicos*, según rezaba el título del poemario de Roger Wolfe), o en esos “vacíos” o “tiempos-huecos que uno no ha buscado por sí mismo” de los que hablaba Julio Cortázar, consecuencia de “que los horarios de la vida, digamos, te condenen de golpe a media hora de espera” (en Castro-Klaren 1980: 13). Mientras que los turistas se mueven, siempre conscientes de sus movimientos, por andenes, terminales y estaciones, amén de temerosos por culpa de las amenazas terroristas, el escritor desajustado está tranquilo porque ya llegó, ya está aquí/allí (escribo esto en un periodo en el que estoy desajustado en un país nórdico, por eso no sé bien qué adverbio emplear), no tiene prisa, no tiene nada que visitar o hacer en agenda, no le espera otra escala, ni otro hotel, en otra parte. Está, por un instante, como suspendido en el tiempo. Su atención hiberna y entra un estado de concentración diferente, no por borroso menos afinado. Y es así, es entonces cuando *sucede*, justo cuando no sucede nada. El escritor desajustado, tomando un bocadillo de pie en la calle; o a bordo de un autobús de línea, subido en un micro, desde un tranvía, sentado en un vagón de metro, estrujado de pie dentro de un tren de cercanías; o emplazado en un banco de la calle; o aguardando el turno en una oficina o consulta médica; o pasmado ante el tráfigo inacabable de una plaza, de pronto *comienza a mirar con nuevos ojos*. Su situación de absoluta despreocupación y de total abandono a la pura contingencia de las cosas, el asistir a cómo se desenvuelve el espesor en bruto de la vida en medio de un lugar desconocido, le ensanchan la mirada y le permiten detectar fenómenos, cosas, casos, detalles, aristas, brillos, en los que hasta entonces no se había fijado. En los que quizá *nunca* había reparado antes. Su mirada cambia, es otra, ya no está condicionada por el entorno y los códigos de lo conocido, lo familiar, lo regional o lo urbano doméstico. El desubicado entra en la exterioridad y siente la caída de un velo que tapaba sus ojos –la pérdida del famoso Velo de Maya que Schopenhauer aprendiese de los textos hindúes y de Shakespeare,

la caída de “El velo del alma” (1849), de Edgar Allan Poe—; una sensación que Wittgenstein, seguramente durante un instante desacoplado dentro de su existencia desajustada en Cambridge, contada en sus diarios, describió con esta precisión: “es como si se necesitase un tiempo colosal para que se disipe el muro de niebla y el objeto mismo se vuelva visible” (2000: 28). El resultado del desacople es un estado casi epifánico, proveedor de una inesperada lucidez, no solo sobre los hechos o cosas observados, sino también sobre el propio hecho de *mirar*. Mientras que en la tierra natal o en la residencia de costumbre el escritor reduce la percepción, aburrida de operar siempre sobre lo ya conocido hasta el hartazgo, volcada sobre el paisanaje, en un entorno cultural archisabido, la atención se diluye y se dispersa en lo cotidiano. Para el escritor desajustado lo cotidiano no existe, no hay normalidad, sino trastorno, perturbación, desajuste, lejanía, extrañeza, desorden, distancia, desapego, incomodidad, asombro, sensibilidad extrema, hiperestesia, en resumen: un estado ampliado de conciencia. El paisaje se vuelve *Paisajeno* (McKey 2011). Otro término utilizado es el de *desencaje*. Margarita Yakovenko, ucraniana y española a la vez, expresó en *Desencajada* (2020) su naturaleza homónima; Florencia del Campo, escritora argentina trasterrada a la sierra de Madrid, donde vive desde hace años, habla de re-encaje: “sí tengo una respuesta a por qué escribo: por habitar el lugar incómodo. Por hacer cuerpo la fuga y el tránsito. Por intentar rotular y en-cajar algo de lo que no me encaja: el lenguaje, por lo tanto, lo humano y su alma” (Campo 2022).

El primer síntoma del desencaje es que el escritor ve multiplicados los estímulos y las ganas de escribir; allí/aquí, en medio de ambientes, personas, lenguas y costumbres que no conoce, *se reconoce* como escritor, se reencuentra con su pulsión literaria. Desaferrado de todo, se aferra a su “naturaleza”, a lo que nunca le falla, al menos como pulsión. Necesita contar, contarse, todas las cosas que ve, que vuelve a ver, tras recuperar su mirada nutricia y afinada, pura, en la que no hay mediaciones. Mientras que la mirada del turista se desliza sobre “la superficie de las cosas” (Augé 2003: 42), la mirada del escritor migrante, residente, exiliado, en tránsito o desajustado es vertical y atisba la profundidad. Peter Handke comenta que una vez fue a Linares, en uno de sus viajes a España: “No se puede decir que sea un lugar turístico. Hace tiempo, unos 40 años, me puse a trabajar ahí en *Ensayo sobre el cansancio*. Y de repente todo se volvía significativo. Todo cuenta y *todo cuenta*”. Handke vive desde hace 32 años en Chaville, una ciudad anodina en las periferias exteriores de París. Allí anota en su cuaderno frases como: “¿Por qué estoy a un lado? Estoy contento de estar tan a un lado. ‘A un lado’ significa aquí fuera de lugar, desubicado” (en Bassets 2022). Desubicación, desarraigo, desencaje, desajuste.

1. ALGUNOS EJEMPLOS LITERARIOS DE DESAJUSTE GEOGRÁFICO

Solo esta vida larga arrastrada que tuve, llevando de aquí para allá mis ojos tristes ...

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*

Lo que hace en realidad el poeta es *mirar las cosas como si fuese la primera vez.*

Eduardo García, *Escribir un poema*

En algunos apuntes de escritores he leído testimonios con vivencias similares a las sentidas en mis numerosos periodos de desajuste. Por ejemplo, en algunos libros de Silvia Baron Supervielle, Hélène Cixous, Mahmud Darwix, Cristina Rivera Garza o Régine Robin, esta última cultivadora deliberada de los tiempos y espacios muertos, precisamente para que surja en ellos la chispa de lo literario (Robin 2004: 44-47). En su *Historia de una novela* (1936) cuenta Thomas Wolfe cómo empezó a escribir narrativa no en su país, sino en Londres, mientras se preguntaba “¿por qué estoy aquí ahora mismo? ¿Por qué he venido a este lugar?” (2021: 13). También me pareció ver un aire desajustado en los “Apuntes para una teoría del cuento” del argentino Rodrigo Fresán: “Los escritores viajan, los escritores son viajeros que de vez en cuando se sientan ...” (2005: 185). Y, acaso, puede percibirse con mayor nitidez en las notas de escritura de la poeta española Ada Salas: “viajar es una liberación porque nos descontextualiza y nos presenta como seres inocentes ante realidades, paisajes, gentes desconocidas” (2005: 136). En efecto, esa “inocencia” de la mirada es el único privilegio que obtiene el escritor desajustado de su situación. César Aira describe un fenómeno muy próximo en *La serpiente*:

Cuando uno viaja, su percepción se agudiza, librada de las ruinas del hábito. Los objetos, personas, hechos, hasta los matices más tenues de la realidad, se materializan y dejan huella en uno. Toman una dimensión lingüística instantánea, sin esperar nada, y uno se siente inundado de tiempo propio, de vida, de aventura, de belleza. Creo que hasta en el infierno sería así. Eso ayuda sobremanera al trabajo de escribir novelas. Viajando todo el tiempo, se lograría la novela infinita. (Aira 2001: 34)

El reencuentro con la creación es una de las pocas experiencias gratas dentro de la inquietud general; pero el escritor cae en la cuenta de que vivir es, en cierta manera, habitar en esa incertidumbre continua, en la incomodidad existencial del extranjero. Así se desprende del poema del escritor español Sergio Gaspar:

... hemos viajado por tantos sitios únicamente procurando habitar el mismo sitio inhabitable ¿o simplemente incómodo? ¿cómo llamar inhabitable a la vida si no hacemos otra cosa que vivir? donde tendremos que habitar, buscando permanecer cómodos en esta casa demasiado grande para dibujarla si no es con una metáfora, me aburro de enumerarlas. (Gaspar 2017: 32)

Son muy numerosos los libros en los que la experiencia desajustada se conforma como parte central del relato narrativo. Uno de ellos es la novela de la brasileña

Laura Erber, *Esquilos de Pavlov* (2015), en la que se nos retrata el mundo de la creación artística internacional de un modo crítico y autoconsciente. El protagonista, un joven rumano llamado Ciprian vaga por una interminable serie de residencias artísticas internacionales en las que se va reinventando, a la vez que reflexiona sobre la *estabilidad inestable* en la que vive:

Los artistas profesionales, egresados de institutos y escuelas de arte, pasan poco tiempo en el *atelier*, viven una vida nómada de aeropuerto en aeropuerto, recuperándose del *jet lag* causado por su infinito tránsito entre residencias artísticas, bienales, ferias de arte, presentaciones, charlas, *vernissages* y otros eventos sociales. (Erber 2016: 120)

Es en esa condición alienada del desajuste donde Ciprian puede, curiosa y paradójicamente, volver a la ominosa experiencia de la dictadura de Ceacescu en Rumanía y reconstruir el tejido narrativo de su familia. La distancia que encuentra frente a los países europeos por los que va encadenando las residencias le otorga una calma –o una *indiferencia*– que le permite mirar hacia dentro y explorar la historia familiar de su identidad. Otro ejemplo sería *Leaving the Atocha Station* (2011), de Ben Lerner, que cuenta la historia, seguramente basada de forma parcial en hechos reales, de un poeta estadounidense que, como hiciera el propio Lerner, viaja a España para disfrutar de una beca de estudios. Lerner narra el modo en que el protagonista adquiere una nueva mirada, y su distanciamiento hacia su lugar de origen es tal que de hecho siente desprecio al ver a turistas estadounidenses caminando por Madrid o Toledo (2013: 47-48). En varios momentos la novela, preñada de capacidad de observación y de sentido del humor, explica las dificultades del protagonista para construir su lenguaje en una situación de des(bar)ajuste lingüístico entre el inglés y el español.

Un libro muy diferente en muchos sentidos a los ya expuestos, pero que narra la experiencia inversa a la de Lerner –un poeta español desplazado a Estados Unidos– es la novela *Años felices* (2017), del escritor catalán Gonzalo Torné. Esta obra, junto a otros hilos y caracteres, aborda la historia de Alfred Montsalvatges, un vate que deja su Barcelona natal y a su acomodada familia por motivos ideológicos, al considerar que su clan está apoyando el régimen franquista. Aunque al llegar a Nueva York Alfred sigue aceptando el dinero que le envían, poco tiempo después encadena por decisión propia una serie de trabajos precarios y mal pagados que le impiden pensar siquiera en escribir poemas. Cuando más tarde obtiene una situación personal de absoluto desajuste, en la que no se siente ni catalán, ni español, ni estadounidense, advierte que los idiomas pelean entre sí en su interior (Torné 2017: 149), pero adquiere una calma distanciada que le permitirá escribir de nuevo, espoleado por su desubicación existencial. “Vivir en otra lengua, se ha dicho, es la experiencia de la novela moderna: Conrad, claro, o Jerzy Kosinski, pero también Nabokov, Beckett o Isak Dinesen”, decía Ricardo Piglia (2000: 74), y Torné, buen conocedor de esa tradición literaria, construye un personaje que continúa esa descendencia de escritores trasterrados. De este modo, Alfred adquiere nuevos ojos, con los que intenta redactar una escritura nueva.

“Es precisamente la inestable suspensión *entre patrias* de muchos escritores”, a juicio de Alberto Medina, “la tensa simultaneidad del residuo de lo local y la exigencia de lo global, lo que caracteriza tanto su éxito como la frecuente mala conciencia frente al precio que conlleva. Roberto Bolaño, autor, mito y producto editorial, resulta una referencia privilegiada dentro de ese panorama” (2011: 144). En efecto, la llegada a España de Bolaño le permitió dejar su vida atorronte y dedicarse “profesionalmente” a la escritura, aunque esta no fuese su vía principal de ingresos hasta sus últimos años. Su situación desajustada es visible, por ejemplo, en su correspondencia con el poeta español Carlos Edmundo de Ory, que comienza mediados los años 70 al arribar a la Península. En esas cartas, custodiadas por la Fundación Carlos Edmundo de Ory, queda patente que el escritor chileno dedica a escribir todo el tiempo no invertido en ganarse el sustento, enviando profusamente sus textos a revistas, premios literarios o editoriales que pudieran pagarle por ellos. El resultado es que Bolaño, con esa proximidad/distancia que sentía respecto a lo español, pudo encontrar unos ojos renovados con los que lanzarse a la escritura de un proyecto narrativo que iba a cambiar, muchos años después, el mundo de la literatura hispanoamericana, para insertarse en la *Weltliteratur*.

Una autora influida por Bolaño, la gallega Blanca Riestra, ha escrito sobre su propia experiencia a caballo entre cuatro lenguas, tres países y la peripecia de la escritura en el entorno de una lengua otra: “De qué manera esa lengua se ha convertida en la suya propia” (2013: 41), podemos leer en su autoficcional *Pregúntale al bosque*. Algo parecido le sucedió en la India a la escritora española de origen belga Chantal Maillard, escindida en sus tres roles de poeta, traductora y filósofa,¹ y le sucedía en París a la escritora peruana Patricia de Souza, quien reflexionó en varios libros sobre su identidad personal y literaria, reconociendo ese tránsito entre desubicación y crisis de lenguaje:

Yo quisiera que la escritura salga sola, que se mueva como yo, que transpire, que grite, pero no es así. Las palabras no me siguen y poseen su propio movimiento y sus propias reglas. Empiezo por la elección del idioma, por las resonancias en mi idioma materno que me hacen recordar quién soy o lo que represento. Y casi nunca me reconozco. Con el tiempo escribiré en otro idioma, lo sé, es casi una certeza. Escribiré en idioma de otros para ser Otra. (Souza 2010: 22)

En otro lugar (2011) he hablado de otros tres libros (*Norte*, de Edmundo Paz Soldán; *Lejos de ninguna parte*, de Nami Mun; y *Missing*, de Alberto Fuguet), que describen la experiencia de llegada de varios inmigrantes a los Estados Unidos. No voy a repetir lo allí dicho, pero hay muchos puntos de contacto con el des-

¹ Maillard ha sufrido igual tensión idiomática, en este caso entre el español y el sánscrito, y expresaba así su vivencia: “El problema fue, después, ese empeño en compaginar las dos formas distintas de escritura: la filosófica y la poética [...]. Un problema que se vio reforzado por otra dualidad, la de los idiomas, en la tensión entre dos idiomas siempre late una cierta renuncia y, como para acortar la distancia que abre la nostalgia, algo parecido a una voluntad de lucha y de acogida” (1998: 147).

ajuste aquí expuesto, aunque solo en el caso de Fuguet el protagonista del libro es escritor. Por su parte, la promoción más joven de escritores hace notar en sus libros la experiencia vital en países extranjeros, pero ya no para contar sus viajes, como hiciera Ana Merino en su primer libro, *Preparativos para un viaje* (1995), o para poetizar sus experiencias Erasmus por Europa, sino para construir mediante el verso su experiencia laboral en el extranjero, en pos de un trabajo difícil de encontrar en España, como hizo con posterioridad la propia Merino en *Juegos de niños* (2003). Otros ejemplos son Berta García Faet (*Fresa y herida*, 2011), Sara Herrera Peralta (*Hay una araña en mi clavícula*, 2012), Mercedes Cebrián (*Mercado común*, 2006), o los poemas "Vida dividida" y "Migraciones" de la nicaragüense Gioconda Belli, incluidos en *Fuego soy, apartado y espada puesta lejos* (2007). La mexicana Mayra Luna dice en un ensayo: "Me aprehendo en otro idioma. Me mudo al espacio que se construye en ese idioma. Desconozco el lugar. Solo del desconocimiento surge el renuevo" (2012: 44). La venezolana residente en España Inés Mendoza describe a un personaje que viaja a Nueva York sin saber por qué, y escribe: "ha descubierto que en cuanto toca las cosas con su mirada extranjera dejan de ser persianas, ventanas o cornisas para resucitar en formas puras" (2017: 26). Y la bielorrusa asentada en Argentina Natalia Litvinova concluye en un poema: "Necesito otros ojos que hablen mi idioma/ y que digan sí o no a lo que veo" (2014: 81).

CONCLUSIONES

... una excursión en la que, con la diversidad de los paisajes y los lugares, se le abren unos ojos completamente distintos.

Peter Handke, *Ensayos sobre el lugar silencioso*

Pasos de un peregrino son errante ...

Luis de Góngora, *Soledades*

Juan Larrea, en el "Prólogo del autor" que insertara al comienzo de *Versión celeste* (1961), dejaba estas palabras, que estimo de notable interés para entender hasta qué punto el desajuste geográfico ofrece al escritor unos ojos nuevos:

... en su gran mayoría estos poemas se redactaron –se vivieron– en francés, lengua que, no obstante residir en Francia, el poeta dominaba solo relativamente [...] tras un tercio de siglo cree ahora saber quien esto escribe que en lo subterráneo del fenómeno latía cierta razón determinante más honda y valde-dera. En su impulso incoercible hacia una universal e intrínseca allendidad, la conciencia poética del autor tenía que desprenderse de su mundo o matriz de origen así como de su cultura, uno y otra correspondientes a situaciones espacio-temporales del Lenguaje o Verbo. De aquí que se expatriara lógicamente, trasplantándose a la única lengua extraña en que podía expresarse fuera de la española, y cuya lírica no sólo conocía desde atrás, sino que había ya asimilado bastante bien. (Larrea 2003: 61-62)

El extrañamiento hacia todo lo propio, incluso hacia la lengua materna, puede considerarse por el escritor no solo positivo, sino también puntualmente necesario. El abandono de ciertas costumbres heredadas y del modo adocenado y archiconocido de mirar espolea una creación que se presenta súbitamente fresca, renovada, limpia de adherencias, refrescada por la situación de desajuste, por la pérdida o deterioro controlado del idioma y su parcial sustitución por una lengua extraña. Esa lengua *otra*, que fuerza o altera la expresión, se convierte en un fermento nutricio inesperado. "Goethe, en Roma, 'nace por segunda vez'; Schopenhauer se jacta de tener en su biblioteca más libros franceses que alemanes; Heine emigra a París y se pone a escribir en francés; Nietzsche hace ostentación de su origen polaco", recuerda Alberto Savinio en su *Nueva enciclopedia* (2010: 181). La lengua, el navegar o deambular entre lenguas, es uno de los factores que genera esa sensación desajustada que abre las puertas de la percepción, hasta entonces atrancada o llena de polvo y telarañas. Unas puertas que dejan entrar a la inspiración literaria hasta que llega lo que Lerner llama "the moment of familiarization" (2013: 163) con el país de acogida, lo que implicará el regreso de la rutina y del abotargamiento observador. Pero, hasta que ese momento llegue, creo evidente que la ajenidad, los cambios de costumbres, los nuevos idiomas o acentos y la peculiar densidad de los tiempos muertos pasados en lugares extraños favorecen la aparición de la epifanía de la escritura y la escritura de la epifanía.

Son tantos los casos de desplazamiento en los escritores hispanoamericanos y españoles que hacer un mapa exhaustivo del desajuste geográfico de la literatura hispánica sería tanto como hacerle una foto al territorio. Aquí me he limitado a hacer un pequeño resumen de casos que considero significativos, para poner en compañía mi propia sensación recurrente de desajuste geográfico, que es uno de los principales motores de mi escritura, tanto la creativa como la académica. Y la exposición intuitiva de estas experiencias comunes de desajuste es lo que he intentado columbrar en este texto, terminado de corregir durante una larga espera en el aeropuerto de Arlanda, Suecia.

OBRAS CITADAS

- Aira, César (2001). *La serpiente*. Santiago de Chile: LOM.
- Augé, Marc (2003). *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa.
- Bassets, Lluís (2022). "Peter Handke: 'La escritura para mí es un santuario, una capillita en La Mancha'", *El País*, 20 de marzo, <<https://elpais.com/cultura/2022-03-20/peter-handke-la-escritura-para-mi-es-un-santuario-una-capillita-en-la-mancha.html>> (22 de abril de 2022).
- Belli, Gioconda (2001). *Fuego soy, apartado y espada puesta lejos*. Madrid: Visor.
- Bauman, Zygmunt (2001). *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid: Akal.
- Campo, Florencia (2022). "El lugar incómodo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 859, <<https://cuadernoshispanoamericanos.com/el-lugar-incomodo/>> (22 de abril de 2022).

- Castromán, Esteban (2014). *El alud*. Buenos Aires: Mansalva.
- Castro-Klaren, Sara (1980). "Julio Cortázar, lector", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 364-366: 11-36.
- Cebrián, Mercedes (2006). *Mercado común*. Madrid: Caballo de Troya.
- Derrida, Jacques, y Catherine Malabou (1999). *Jacques Derrida: la contre-allée*. París: La Quinzaine littéraire / L. Vuitton.
- Erber, Laura (2016). *Ardillas de Pavlov*. Trad. Julia Tomasini. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Fresán, Rodrigo (2005). *La velocidad de las cosas*. Barcelona: Mondadori.
- Fuguet, Alberto (2011). *Missing (una investigación)*. Madrid: Alfaguara.
- García, Eduardo (2000). *Escribir un poema*. Madrid: Fuentetaja.
- García Faet, Berta (2011). *Fresa y herida*. León: Instituto Leonés de Cultura.
- Gaspar, Sergio (2017). "Enunciado (tres fragmentos)", *Nayagua. Revista de poesía*, 25: 31-35.
- Handke, Peter (2015). *Ensayo sobre el lugar silencioso*. Trad. Eustaquio Barjau. Madrid: Alianza.
- Herrera Peralta, Sara (2012). *Hay una araña en mi clavícula*. Santa Coloma de Gramenet: La Garúa.
- Larrea, Juan (2003). *Versión celeste*. Ed. Miguel Nieto. Madrid: Cátedra.
- Lerner, Ben (2013). *Leaving the Atocha Station*. Londres: Granta Books.
- Litvinova, Natalia (2014). *Grieta*. Madrid: Amargord.
- Luna, Mayra (2012). "Traducirme (y sus contraducciones)", in *Contraensayo. Antología de ensayo mexicano actual*, ed. Álvaro Uribe. México D.F.: UNAM, 43-47.
- Maillard, Chantal (1998). "Poética", in *Ellas tienen la palabra*, eds. Noni Benegas y Jesús Munárriz. Madrid: Hiperión, 146-47.
- McKey, Willy (2011). *Paisajeno*. Caracas: Ex Libris.
- Medina, Alberto (2011). "Entre patrias: Bolaño, escritura global y comercio de la ruina", in *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010)*, eds. Palmar Blanco y Toni Dorca. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 141-150.
- Mendoza, Inés (2017). *Objetos frágiles*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Merino, Ana (1995). *Preparativos para un viaje*. Madrid: Rialp.
- Merino, Ana (2003). *Juegos de niños*. Madrid: Visor.
- Mora, Vicente Luis (2011). "La identidad migrante y su reflejo literario en libros sobre inmigración en los Estados Unidos", *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 02: 48-62.
- Mora, Vicente Luis (2016). *El sujeto boscoso. Tipologías de la poesía española contemporánea entre el espejo y la notredad (1978-2015)*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Mun, Nami (2011). *Lejos de ninguna parte*. Trad. Bianca May Southwood. Barcelona: Libros del Silencio.
- Paz Soldán, Edmundo (2011). *Norte*. Barcelona: Mondadori.
- Piglia, Ricardo (2000). *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.
- Riestra, Blanca (2013). *Pregúntale al bosque*. Valencia: Pre-Textos.
- Robin, Régine (2004). *Cybermigrances. Traversées fugitives*. Montréal: VLB Éditeur.

- Rulfo, Juan (2017). Pedro Páramo, ed. José Carlos González Boixo. Madrid: Cátedra.
- Salas, Ada (2005). Alguien aquí. Notas sobre escritura poética. Madrid: Hiperión.
- Savinio, Alberto (2010). Nueva enciclopedia. Trad. Jesús Pardo. Barcelona: Acantilado.
- Shayegan, Daryush (2016). "El horizonte de las influencias combinadas", *Granta*, 18: 11-20.
- Souza, Patricia de (2010). Tristán. Lima: Altazor.
- Steiner, George (1972). Extraterritorial. Papers on Literature and the Language Revolution. Londres: Penguin Peregrine Books.
- Torné, Gonzalo (2017). Años felices. Barcelona: Anagrama.
- Wittgenstein, Ludwig (2000). Movimientos del pensar. Diarios 1930-1932 / 1936-1937. Valencia: Pre-Textos.
- Wolfe, Roger (1992). Días perdidos en los transportes públicos. Madrid: Anthropos.
- Wolfe, Thomas (2021). Historia de una novela. Trad. Juan Cárdenas. Cáceres: Periférica.

RESEÑAS

Sergio García García: *Mezclando memoria y deseo. La poesía de Manuel Vázquez Montalbán (1963-2003)*. Valencia: Pre-Textos / Fundación Gerardo Diego, 2020, 389 pp.

¿Para quienes escribimos hoy los filólogos? No es difícil constatar que los estudios literarios han tenido un público endogámico, compuesto por los propios estudiosos, especialistas o profesores. La filología, a diferencia de otras disciplinas humanísticas, como la historia, no ha sabido conectar, por lo general, con la alta difusión, con un público culto, pero no especializado. Se ha detenido y alimentado en su propia red de autorreferencias y en una estrecha concepción de la historia literaria. En tal sentido, *Mezclando memoria y deseo* es un libro necesario, ya que responde a la pregunta inicial con varias razones, que brevemente intento dilucidar.

El estudio de Sergio García es una lectura sistemática de toda la poesía de Manuel Vázquez Montalbán enormemente útil para trazar las bases de una futura edición crítica de su poesía completa, que no es solo *Memoria y deseo*, siendo esta una parte destacadísima, pero no su totalidad. Se han de tener en cuenta las variantes textuales y los poemas de la "otra poesía", quizá la labor más perentoria que queda pendiente tras las indicaciones y propuestas de este análisis crítico. Como se recalca en el libro, no se debe confundir el título *Memoria y deseo* con el de la poesía completa montalbaniana, aunque la presencia temática del binomio traspase la delimitación del ciclo poético así denominado y sea también una constante en los poemarios posteriores a 1990. Más allá de su ciclo "sentimental" (desde *Una educación sentimental* a *Pero el viajero que huye*), se hallan los poemarios *Ciudad*, *Construcción y deconstrucción de una Teoría de la Almendra de Proust complementaria de la construcción y deconstrucción de una Teoría de la Magdalena de Benet Rossell* (ambos de 1997) y *Rosebud* (su último libro, publicado póstumamente en 2008). "April is the cruellest month, breeding/ Lilacs out of the dead land, mixing/ Memory and desire, stirring/ Dull roots with spring rain". En estos cuatro versos iniciales de *The Waste Land*, de T. S. Eliot, se perfila la dialéctica en la que se sustenta no solo toda la poesía de Vázquez Montalbán, sino también toda su obra: "La Memoria –escribió el barcelonés– como reivindicación frente al demonio del olvido y el Deseo como eufemismo de la esperanza, de la Historia si se quiere: he aquí la tensión dialéctica fundamental de todo cuanto he escrito".

En segundo lugar, destaco en este libro el análisis de la particular poética del *collage* montalbaniano, como planteamiento conflictivo. Volvemos a *The Waste Land*: "Son of man,/ You cannot say, or guess, for you know only/ A heap

of broken images, where the sun beats". El uso constante del *collage* literario es visto por Sergio García, no solo desde la perspectiva intertextual, sino también como la mejor representación y ejemplificación en el texto literario del mestizaje cultural y sentimental del escritor. Igualmente es un indicio (como en otros textos coetáneos) de cómo el decir bien trabado y consecuencial falsea el sentir o no lo abarca suficientemente. El personaje poemático de Vázquez Montalbán ensalza la poética del fragmento y desacredita la teología del autor. Ante la obscenidad de "lo real", escribir exigía quebrar toda norma, *mezclando* intencionadamente géneros y registros, poesía y política, vanguardismo elitista y tonadilla de verbena. Y lo real era –en esto sí Vázquez Montalbán fue muy sesentayochista– un régimen político obsoleto y la capacidad de un sistema económico de engullir cualquier expresión de heterodoxia como otro artículo de consumo.

Sin duda, la propuesta más atractiva y fecunda de este libro es la consideración de la poesía de Vázquez Montalbán como clave de bóveda de toda su obra literaria. La poesía fue aquella parcela de su producción donde se construye su ideario literario. "Yo era, soy y seré poeta", declara Vázquez Montalbán en una entrevista que Manuel Rico le realizara para la revista *Ínsula*. Pero esta afirmación nos lleva a otra cuestión de más calado: los vasos comunicantes entre distintos géneros o la permeabilidad entre todas las modalidades literarias, que permite afirmar el mestizaje de géneros o el texto transgenérico. Considero, al hilo de la lectura de este libro, que la singladura literaria de Manuel Vázquez Montalbán demuestra que lo genuinamente poético no reside en la forma ni en el tema, ni siquiera en el uso del verso, sino en un tratamiento temporal de la experiencia humana, que hace caso omiso de una imagen del tiempo concebida como un *continuum* y "se concentra en determinados focos, cuya especial luz oscurece extensos territorios liberados al olvido", como nos propone Rafael Argullol en un libro memorable, *El cazador de instantes. Cuadernos de travesía* (1996). La poesía como la memoria consiste en ese tratamiento del tiempo que saca a flote los vértices decisivos de nuestra experiencia, porque hay otro tiempo que nos configura de una manera radicalmente distinta: un tiempo ajeno a toda linealidad, desbocado y caótico. Este otro tiempo, mediante el cual reconocemos el relato secreto de nuestra existencia y que no admite la imagen del orden postizo de la línea recta, sino que por el contrario se manifiesta en violentas discontinuidades es el que quiere revelarnos lo poético. Por ello en la dialéctica montalbaniana entre memoria y deseo triunfa la primera, y la literatura hace posible la reconciliación.

En cuarto lugar, considero que este es un libro necesario por el garbo que demuestra el autor en su relato crítico. No cabe duda de que cuando un escritor se dedica a la crítica literaria lo hace mucho mejor y con más amenidad que el que lo toma como un "deber" burocrático. La implicación emocional del autor en su investigación es desde mi punto de vista la seña de identidad de *Mezclando memoria y deseo*. Siempre hay una notoria diferencia cuando la implicación emocional se suma al rigor científico. De hecho, el binomio montalbaniano *Geometría y compasión* le ha servido a Sesi García (seudónimo poético del filólogo) para titular uno de sus últimos libros de poesía (Premio "Álvaro de Tarfe", 2020).

Sabemos que Manuel Vázquez Montalbán fue uno de los poetas, narradores, periodistas y ensayistas más lúcidos y polémicos del siglo pasado y representó de un modo ejemplar la creación y su pertinaz doble: la crítica. En tal sentido, Sergio o Sesi García se unen en esa labor de conjugar poesía y filología, como una misma disciplina que interroga al lenguaje y a la tradición literaria.

Finalmente, considero pertinente añadir que este libro fue galardonado con el prestigioso Premio Internacional "Gerardo Diego" de investigación literaria. Pese al ritmo azaroso de los títulos que son publicados (ritmo propio de un premio abierto a la búsqueda de un buen estudio o ensayo sobre la poesía española de los siglos xx-xxi), la colección Fundación Gerardo Diego/Pre-Textos está ofreciendo al futuro historiador de la poesía española contemporánea los instrumentos necesarios para narrar una historia de la poesía *bien contada*. Con ello me refiero a una historia que quiera atender no solo a la sucesión, sino también a las simultaneidades, superposiciones y continuidades de poetas de distintas generaciones, y por encima de exilio e interior. Los títulos publicados en esta colección permiten contemplar estas coexistencias. Y destaco particularmente una, que aún creo que falta por dilucidar en nuestra historiografía o en la que hay que seguir insistiendo: la de presentar la poesía escrita en el exilio como parte integral del mismo proceso que la poesía del interior, ya que ambas participan en la narración de una misma historia cultural y literaria, no son fracciones distintas. Otro buen ejemplo de estas superposiciones simultáneas, que se pueden captar en la veintena de títulos publicados en esta la colección, sería la fecunda horquilla cronológica que va desde 1962 (fecha de la publicación en México de *Desolación de la Quimera* de Luis Cernuda) a 1967 (año en el que se edita *Una educación sentimental* de Manuel Vázquez Montalbán). Un poeta del llamado veintisiete y otro sesentayochista conviven simultáneamente en un periodo, en el que también convergen títulos como *Moralidades* de Jaime Gil de Biedma, *La memoria y los signos* de José Ángel Valente, *Alianza y condena* de Claudio Rodríguez, *Palabras a la oscuridad* de Francisco Brines o *Arde el mar* de Pere Gimferrer, con el *Libro de las alucinaciones* de José Hierro, *Concierto en mí y en vosotros* de Vicente Gaos, o la edición completa de *Port-Royal* de Alfonso Canales, más *En un vasto dominio* y *Poemas de la consumación* de Vicente Aleixandre o la segunda edición de *Biografía incompleta* de Gerardo Diego (sin olvidar que Blas de Otero comenzaba en 1968, tras su vuelta de Cuba, *Hojas de Madrid con La galerna*, un libro que si se hubiera publicado a su tiempo, otro podría ser el relato histórico de la poesía española tras el emblemático año 68). Estas pertinentes continuidades ya no son lenguajes de posguerra, y más si enlazamos estos lenguajes poéticos con los narrativos y ensayísticos, ejemplos notorios serían *Señas de identidad* de Juan Goytisolo o en *La inspiración y el estilo* de Juan Benet (ambos de 1966). Un lapso de corta durabilidad (de 1962 a 1967-1968) puede llenarse de *tempo*, de *duración* en sentido proustiano, por encima de discontinuidades, de supuestas rupturas generacionales, de parcelaciones cronológicas y de manías clasificatorias. Y poetas de distintas edades, centros o periferias van a coincidir en un replanteamiento del intimismo y de la poesía entendida como desvelamiento de lo desconocido, y sobre todo van a revelar cómo la Transición cultural es anterior

a 1975 y lo que llamamos poesía española actual tiene como punto de referencia esa fructífera encrucijada de la década de 1960. En esa línea historiográfica sitúo *Mezclando memoria y deseo. La poesía de Manuel Vázquez Montalbán*: en la constatación de que la historia de la poesía española se ha parcelado en exceso y hay que ir en busca de la continuidad perdida.

JOSÉ TERUEL
Universidad Autónoma de Madrid
jose.teruel@uam.es

José María Pozuelo Yvancos (ed): *Literatura y memoria: narrativa de la Guerra Civil*. Murcia: Universidad de Murcia, 2022, 317 pp.

Este libro, editado por José María Pozuelo Yvancos –catedrático del área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Murcia– acoge en sus páginas investigaciones de once profesores pertenecientes a siete universidades (Luis Beltrán Almería, Antonio Candeloro, Celia Fernández Prieto, María José García-Rodríguez, Carmen María López López, Elide Pittarello, José María Pozuelo Yvancos, Carmen M^a Pujante Segura, Mariángeles Rodríguez Alonso, Francisco Vicente Gómez y Ulrich Winter). A pesar de la ingente y comprehensiva bibliografía que se ocupa de la narrativa de la Guerra Civil, este volumen ofrece una mirada distintiva, valiosa y prolífica, en la que literatura y memoria vienen a ocupar un mismo lugar de reflexión, el de ser ambas río en el que vivos y muertos se comunican. Precisamente de esas aguas emana la aportación de este compendio en el que literatura y memoria se tornan núcleo y espacio convergente de múltiples reflexiones teóricas, el tratamiento de la Guerra Civil toma la precisa distancia para repensarse como elemento artísticamente funcional y protagonista elocuente en debates críticos actuales como el del estatuto de la ficción, y en el que diversas voces literarias de obras contemporáneas, escritas en diferentes géneros narrativos (cuentos, cuentarios, novelas), se citan unidas a las de aquellas mujeres, guerrilleros, niños, ricos y pobres que habitan en el plano diegético de estas narraciones, permitiendo al lector no solo asistir a los relatos literarios en torno a un suceso histórico, sino también reflexionar sobre la forma de relación de la literatura con ese pasado. Análisis crítico y reflexión teórica se unen de manera que la teleología que se desprende de la escritura de este libro no es solo la de ser testimonio del ejercicio de aquellos autores que se valieron de la literatura para no dejar caer en el olvido sino la de ser promotor de nuevas miradas, de nuevos procesos hermenéuticos, que arrojen nuevos diálogos entre estas narrativas y las nuevas dimensiones temporales que los futuros lectores abran.

Para ello, creo que es fundamental tener en cuenta los dos ejes (el de la dialéctica memoria/olvido y el de la dicotomía historia/literatura) que cruzan cada uno de los trabajos que se integran en esta obra, así como el ángulo que conforman. Por ello, más que en resumir sucesivamente las distintas aportaciones de los investigadores, utilizaré esta reseña para observar cómo han sido planteados dichos ejes, que considero semilla desde la que emana la preciada contribución de esta obra tanto al panorama de los estudios sobre la narrativa contemporánea como a la reflexión sobre la teoría de la ficción. No obstan-

te, antes de ello mencionaré el corpus de obras objeto de la actividad crítica de estos investigadores y desde las que brotan dichos pensamientos teóricos. Sin duda, no puede ser más heterogéneo al ser sus autores protagonistas del conflicto bélico (Zúñiga, A. Méndez, L. Falcón, E. Tusquets, M. Rodoreda, Castilla del Pino), hijos que atesoran memorias familiares (A. M. Matute, J. Marsé, J. Llamazares, Vila-Matas) o miembros de una tercera generación que acomete la necesaria búsqueda de un proceso de restitución de la memoria amputada (I. Martínez de Pisón, L. Silva, I. Rosa, P. Weiss). Una de las reflexiones más vivas, y que comparten el conjunto de los trabajos de este libro, es la relativa a la dialéctica memoria/olvido. Planteada de diversas formas, subyacen reflexiones sobre las memorias autobiográficas de mujeres –como Lidia Falcón y Esther Tusquets– que comenzaron a cuestionar las versiones oficiales del conflicto, memorias familiares –como la de Javier Marías a través de Juan Deza– que intentaron restaurar la impunidad y olvido para el delito de la traición que en vida vivió su padre o rupturas de silencio –como la de Pisón en *Enterrar a los muertos*– para que héroes anónimos no cayeran en el olvido. De igual modo, en el trabajo de A. Candelero sobre *Los girasoles ciegos*, la translación del concepto filosófico freudiano de la “elaboración del duelo” a la teoría narratológica permite repensar la restitución de la memoria no siempre como acto de reconciliación entre los dos bandos del conflicto sino como evocación de los ausentes como ausentes y modo de patentizar la ausencia definitiva. La infancia no como tema sino como poética –en cuya reflexión contiene la construcción de la literatura como juego– es otro de los elementos cruciales que, por su relación con la memoria, aparece desarrollado en estas páginas. Vinculado a las obras de Rodoreda, Matute, Marsé o Castilla del Pino, García-Rodríguez plantea con habilidad diferentes lecturas de la infancia en su relación con la memoria y proyección hacia lo literario (la infancia como inefabilidad, como voz que conjura la palabra y el poder natural de los objetos, como acumulación de memorias transformadas o como referente de la subjetividad por su voz contradictoria). Asimismo, la fotografía como arte elegíaco por excelencia y que, en diálogo con la palabra, opera en el archivo de lo que fue cobra en estos trabajos un espacio de significación paralelo al que se desprende de la palabra escrita. La función especial que cumple la fotografía en la semántica de la muerte y en la dialéctica memoria/olvido conduce a Carmen María López a interpretar, en *Enterrar a los muertos*, las imágenes como estrategias de veracidad para una lectura en la que el grado cero de ficción se plantea como epicentro de su aproximación a la novela. Esta función reveladora de la imagen en una novela es, de igual modo, analizada por Pujante Segura, en esta ocasión, en la obra *Viaje vertical* de Vila-Matas, donde la fotografía se presenta como espacio para la creación de un mundo soñado. Por su parte, Pozuelo Yvancos propone el término de figuración literaria como concepto eficiente en la dialéctica memoria/olvido. A la luz de la obra de Javier Marías, este investigador presenta la figuración imaginaria de Juan Deza como núcleo de una poética de la invención contra el olvido.

Pero, en estos trabajos, la dialéctica memoria/olvido no solo es planteada como lucha de la primera por restituir los vacíos generados por el segundo. A través de *La trilogía de la Guerra Civil* de Zúñiga, Luis Beltrán sugiere la interpretación del autobiografismo no en clave realista sino en una dimensión simbólica

que le conduce a exponer el simbolismo de Zúñiga como elemento que guía a sus obras más allá del anti belicismo, hacia una voluntad didáctica. En esta misma línea de la memoria como algo más que un instrumento con que completar la historia oficial, se sitúa la recuperación en el estudio de Ulrich Winter del concepto de W. Benjamin de “imágenes dialécticas” –como una serie de iluminación mutua entre un determinado pasado y presente–, una memoria dialéctica que no busca restituir olvidos sino dejar abierto el sentido de la historia. Otra acertada coincidencia en estos estudios es la reflexión sobre los hilos que, dentro del tejido textual de las obras literarias citadas, unen a la memoria individual y colectiva. El hecho de que en el trabajo de Vicente Gómez se genere, a través de la obra de Ricoeur, un marco y pensamiento teórico para lo que en el resto de las contribuciones se presenta de manera práctica (a modo de ejemplo la reflexión en torno a la obra de Llamazares de Elide Pittarello sobre una memoria familiar en la aldea del Curueño que enlaza con la memoria colectiva, la atención de Rodríguez Alonso, a través de *Recordarán tu nombre* de Lorenzo Silva, a los vínculos que enlazan lo que sucedió a un hombre –el general Aranguren– con lo que le sucedió a un país o la del propio Vicente Gómez al advertir cómo el mundo narrado en *El vano ayer* de Isaac Rosa no es un mundo privado sino compartido e intersubjetivo) da buena cuenta de la homogeneidad que adquieren las ideas que se desprenden de este libro a pesar de la pluralidad de autores. Es aquí, desde este intersticio entre lo particular y lo general, donde se conforma el ángulo desde el que brota el otro eje que atraviesa el conjunto de los trabajos, el de la dicotomía entre historia y literatura.

La reflexión sobre la historia como región de lo concreto y la literatura como ascenso al territorio de lo universal abren estos estudios a un campo de análisis donde trasladar viejas y nuevas problemáticas del pensamiento teórico-crítico a los estudios sobre narrativa de la Guerra Civil. Los caminos por los que estos trabajos conducen a repensar esta dicotomía se muestran diversos. En la aproximación de Elide Pittarello a la obra de Llamazares, por medio de un audaz y minucioso análisis de *El río del olvido*, *Luna de lobos* o *Escenas de cine mudo* –en el que se dirimen los límites entre lo que proviene de la experiencia o de la imaginación– se plantea el valor del tipo de memoria (vivencias) que alberga la literatura, no accesible a ningún estudio histórico o sociológico. Hablar de la presencia de un acontecimiento como la Guerra Civil en la obra de un autor tan alejado de la novela histórica como Vila-Matas es otro de los desafíos que este libro plantea a través de una doble lectura (narrativa y visual) que divide a la novela *El viaje vertical* en dos partes (parodia y mestizaje de géneros e intertextualidad) que, a su vez, unen el destino de un hombre a la memoria colectiva de aquellas personas que por el conflicto bélico vieron truncada su vida cultural. Esta dicotomía historia/literatura también es presentada con destreza como un elemento fundamental en la macroestructura de la narrativa de la Guerra Civil y en su *elocutio*. Es el caso del juego estructural entre el fragmentarismo y la subjetividad (de naturaleza ficcional) y la revisión y rigor de fuentes (de naturaleza histórica) que Rodríguez Alonso propone como una de las claves para la interpretación de *Recordarán tu nombre*. Asimismo, este análisis de las fuentes que

nutren a los textos literarios conduce a los investigadores a reflexionar sobre los límites difusos del estatuto de la ficción en obras como *Enterrar a los muertos* (con el concepto de docuficción), *Pretérito imperfecto* (con su afán testimonial y documental) o *La trilogía de la Guerra Civil* (donde se unen la experiencia acumulada de Zúñiga como testigo del Madrid sitiado y referencias a grandes obras de la literatura universal). Dentro de la poética de la invención que Pozuelo Yvancos descubre tras la figuración de Juan Deza juega, de igual modo, un interesante papel el conflicto historia/literatura para la explicación que este investigador ofrece sobre la necesidad del cambio de nombre (Juan Deza en lugar de Julián Marías). Con la invención de este nombre, Javier Marías consigue otorgar a la figuración de su padre un pasaporte al mundo de la ficción donde lo dicho y contado, al contrario de lo que sucede con datos autobiográficos e históricos, no puede ser discutido ni impugnado.

Restitución de memorias, memorias autobiográficas, familiares, de héroes anónimos, elaboración de duelos, la infancia como poética, la función especial de la fotografía en la semántica de la muerte y en la dialéctica memoria/olvido, la poética de la invención contra el olvido que subyace tras una figuración literaria, la dimensión simbólica del autobiografismo en las novelas modernas, los conceptos de memoria e imagen dialécticas, la conciliación en la teoría de Ricoeur entre memoria individual y colectiva, la frontera entre experiencia e imaginación como fuentes literarias, los límites de la ficción o la dicotomía historia/literatura como macroestructura y *elocutio* de la narrativa de la guerra son algunos de los temas aguda y consistentemente tratados. A ellos habría que añadir la constante perseverancia de los investigadores por dilucidar la elección del punto de vista desde el que han sido narrados los relatos, lo que hace de este libro un singular calidoscopio de reflexiones sobre esta compleja categoría narrativa, sobre novelas que revelan su proceso de escritura en sagaz ejercicio de autofiguración, autores que niegan su condición como narradores y presentan un *collage* de testimonios históricos, narraciones que ofrecen un paradigma de indicios con el que encontrar la verdad, testimonios novelados, narradores externos en tercera persona, autobiografías, etc. Tomar como hilo de Ariadna para la escritura de estas líneas la dialéctica memoria/olvido y la dicotomía historia/literatura ha sido una necesidad, pues son muchos los recovecos que esconden los pensamientos de estos autores y muchas las reflexiones, preguntas, análisis, conclusiones o espacios de deliberación los que este libro plantea al presentar la Guerra Civil no solo como un pasado histórico con eco profundo en la cultura y sociedad española del siglo XXI sino también como una espléndida herramienta para el pensamiento y la reflexión teórica.

PATRICIA TERESA LÓPEZ RUIZ
Universidad de Murcia
patriciateresa.lopez@um.es

Álvaro López Fernández: *El esperpento durante la Guerra Civil: propaganda y revolución*. Madrid: Guillermo Escolar Editor, 2020, 174 pp.

La sombra de Ramón María del Valle-Inclán es alargada, sobre todo en lo concerniente a la literatura de principios del siglo xx. Obviar este hecho es todavía más complicado si tratamos de un asunto tan escabroso como la literatura escrita durante la Guerra Civil. Álvaro López Fernández ha llevado a buen término ambas dimensiones: el estudio de un clásico como Valle-Inclán y el esclarecimiento de nuevas dimensiones de la literatura en tiempos de guerra.

El esperpento durante la Guerra Civil: propaganda y revolución (2020) sigue los pasos necesarios para la explicación de determinados huecos que, incomprensiblemente, siguen existiendo en los estudios sobre la materia. Para ello, López Fernández articula este ensayo en torno a la obra de Valle-Inclán y de sus esperpentos con el fin de establecer nexos entre estos, que constituyen la cumbre de su creación artística, y las distintas formas literarias alumbradas tras la muerte del autor en 1936, pero con una finalidad principal que vertebra las distintas tesis que alberga el estudio: "Demostrar [...] que entre los esperpentos y el tremendismo de los años cuarenta no se tendió un puente entre autores de negras sensibilidades (Valle-Inclán y Cela), con la guerra como espacio de vacío. Todo lo contrario, durante la contienda tanto la figura como el estilo de Valle-Inclán se vieron sometidos a activas estrategias de apropiación y re-significación ideológica y cultural por parte de ambos bandos" (13). Este es uno de los puntos centrales del libro. El estudio del esperpento, como estética próxima al grotesco, esclarece no solo el mensaje, sino parte del proceso creativo y de la dimensión ideológica de las obras escritas durante la guerra civil.

La propia definición del concepto de 'esperpento', capital para poder articular un trabajo como este, no está exenta de dificultades, y el autor reconoce la falta de un consenso en torno a esta cuestión (15). Para salvar este obstáculo, parte López Fernández de dos grandes hitos en los estudios sobre la obra de Valle-Inclán y sus esperpentos: *Visión del esperpento: teoría y práctica de los esperpentos de Valle-Inclán*, de Anthony N. Zahareas y Rodolfo Cardona; y *Valle-Inclán, introducción a su obra*, de Manuel Bermejo Marcos. De la síntesis de estas dos obras, así como de otras tantas que mencionará a lo largo del ensayo, aduce cinco grandes rasgos o características esenciales en los esperpentos: "El uso de una narración escénica, que tiende al hibridismo genérico"; "el desarrollo de una lectura socio-política de la realidad hispánica o de su pasado histórico"; "la concepción de un lenguaje propio, nacido de una mezcla prodigiosa y retorcida

de registros"; "la significativa plasticidad de sus escenas"; y, por último, "la deformación de las imágenes, de la retórica y del espíritu románticos" (17).

La "rehumanización" que López Fernández extrae del estudio de José Díaz Fernández *El nuevo romanticismo. Tratado de arte, política y literatura* (1929) sirve para comprender mejor ese contexto propicio para la toma de partido a medida que nos acercamos a los años treinta y que explica a la perfección dos de las más altas cumbres de la obra de Valle-Inclán: *Tirano Banderas* (1926) y *Martes de Carnaval* (1930). Pero no acaba aquí. Acercándose a una de las obras cumbre de la narrativa valleinclaniana, *El ruedo ibérico*, López Fernández parte del título del primer capítulo incorporado a la edición de 1931 publicada en el diario *El Sol*, "Aires Nacionales", para explicar la obra a partir de algunos estudios capitales dedicados a ella –los de Iris M. Zavala– y para incidir en un hecho desatendido por la crítica: el término "nacionales" remite directamente a los *Episodios Nacionales* galdosianos, obra sin la cual resulta imposible comprender el texto del autor gallego. *El ruedo ibérico* es uno más de esos *episodios* en los que la historia nacional se transformó en materia ficcional, marcada, en este caso, por una suerte de "fiebre del estilo", como sostuvo Gaspar Gómez de la Serna.

La lectura de López Fernández nos muestra a un Valle-Inclán más próximo al compromiso. En esta línea, nos recuerda que *La hija del capitán* (1927) fue incautada durante la dictadura de Primo de Rivera por la Dirección General de Seguridad "casi de inmediato, lo que le dio al autor no pocos disgustos..., y publicidad. Se había convertido, *de facto*, en un escritor rabioso, rebelde y comprometido en su antirriverismo" (37). Por ello, aplicarán diversas técnicas de asimilación y, en ocasiones, apropiación los diversos plumas de la República con el advenimiento de la Guerra Civil: así lo hicieron Rafael Dieste, César Muñoz Arconada, Pedro Luis de Gálvez, José Herrera Petere o Ramón J. Sender. Este último llega a introducir al gallego como personaje en *Contraataque* (1938), algo nada sorprendente dada "la relación literaria que media, no en vano, entre Sender y Valle-Inclán se asemeja a la de un animoso discípulo y un sombrío maestro, deudos ambos de diferentes romanticismos" (62). De hecho, enfatiza López Fernández esta relación a través de *La noche de las cien cabezas*, de Sender: según el autor del libro objeto de la presente reseña, "la lógica elemental de *La noche de las cien cabezas* [...] es la misma que sigue el *Infierno* de Dante. De hecho, no sería impropio hablar de *La noche de las cien cabezas* como una suerte de relectura vanguardista y política, es decir, una lectura "de avanzada", de la *Commedia*" (65), un hecho que sirve para estrechar las relaciones entre Sender y Valle-Inclán, dado que este último "tenía al florentino por una de sus lecturas de cabecera" (65).

Las tres piezas que componen *Martes de Carnaval* revelan el tino con el que Valle-Inclán daba título a sus obras (29), y es esa, curiosamente, una de las marcas de estilo de las que hace gala el autor de este ensayo, visible en los distintos epígrafes que lo componen y que bien podrían haber sido firmados por el escritor gallego. En el fondo, se advierte una asimilación reveladora de la proximidad con el objeto de este estudio: no solo en el estilo, sino en la misma estructura, que, como reconoce su autor, "a modo de capricho o de homenaje,

el número, las simetrías y la distribución de los siguientes capítulos, en forma de retablo, se adaptan a muchos de los preceptos que el propio Valle-Inclán seguía con celo en la arquitectura de sus textos" (14). Y es que ya dijo Walter Benjamin que el crítico, en el fondo, comparte el lenguaje del artista.

La huella de Valle-Inclán no solo se vuelve rastreable en la literatura republicana; también en las publicaciones de los escritores partidarios del bando sublevado. Ya se puede observar esto en obras como *Checas de Madrid* (1940), de Tomás Borrás –editada por Álvaro López Fernández y Emilio Peral Vega para la colección Literatura y Guerra Civil en la editorial Guillermo Escolar–. Sin embargo, el ejemplo más claro lo representa *Madrid, de Corte a cheka* (1938), de Agustín de Foxá: será el propio gallego el que abra la novela como un aguerrido literato carlista afanoso por preservar las viejas instituciones aristocráticas del Madrid republicano, asoladas por la incursión de la ciudad en los tiempos de la modernidad y los embates del socialismo y del comunismo, vistos por Foxá como destructores de la memoria. Es precisamente esa defensa del carlismo, cabría apuntar, la que llevó a Foxá a escoger al gallego como guía ficcionalizado de la novela, debido al afán con el que muchos autores falangistas o cercanos a José Antonio Primo de Rivera se lanzaron a la escritura como medio más eficaz para elaborar un retrato de grupo del bando sublevado durante la guerra civil: monárquicos, falangistas, tradicionalistas, reaccionarios...

El recurso a la figura de Valle-Inclán responde, además, a la necesidad de los escritores rebeldes por encontrar vistosas autoridades que legitimasen la empresa de fundar una "nueva literatura", para lo que también resultó de vital importancia la deuda que contrajo Valle-Inclán con Goya (87): mostrarán marcas de clara factura goyesca *Madridgrado. Documental film* (1939) de Francisco Camba o la novela de Tomás Borrás *Oscuro heroísmo* (1939). Los recursos estilísticos que brindaba la estética esperpéntica casaban mejor con las obras fascistas puesto que estas buscaban, en términos generales, la exageración del horror en el frente y en las ciudades republicanas –con Madrid como máximo exponente–. En el caso de los escritores republicanos la situación fue más compleja, puesto que el esperpento contradecía "la estética del realismo socialista y del reportaje que la izquierda había abrazado, casi por decreto, desde la celebración del I Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura en 1935" (158).

La apropiación llevada a cabo por los literatos del bando sublevado no resulta paradójica si entendemos –como hace López Fernández leyendo de cerca las líneas biográficas de *Vida y literatura de Valle-Inclán* (1943), de Melchor Fernández Almagro– cuál era la situación política y vital del escritor en sus últimos años de vida. Valle-Inclán no dudará en criticar al gobierno republicano movido por un profundo desengaño; atacará al PSOE tildándolo de "clasista" (96); y no ocultará un cierto interés por Mussolini, debido a la importancia que el dictador reservaba para la tradición y, claro está, a la provocación que el gallego mostraba como uno de los gestos sobresalientes de una de sus tantas "máscaras" (99). Tampoco conviene olvidar que Valle-Inclán no abjuró nunca de sus ideales carlistas, bien aprovechados poco después por la propaganda falangista.

De hecho, López Fernández recupera uno de los testimonios del autor para el diario *Luz* en 1934, donde Valle-Inclán, pertrechado de un sentir revolucionario e iconoclasta, mostró una faceta que claramente se presta a la apropiación interesada por parte de autores de diverso signo político: "Lo bonito de las revoluciones es lo que tienen de destructor. Se ha dicho mucho sobre la quema de conventos, pero la verdad es que en Madrid no se quemaron más que cuatro birrias que no tenían ningún valor. Lo que faltó ese 14 de abril [...] es coraje en el pueblo, que no debió dejar ni un monumento" (44).

La obra de Valle-Inclán fue objeto de apropiaciones de todo signo, pero es esa una de las causas de la pervivencia de los esperpentos después de su muerte, una de las múltiples preguntas, convenientemente respondidas, que alberga este ensayo. Una de ellas dota de circularidad a la estructura del texto, algo muy del gusto del autor de los esperpentos, al tiempo que sintetiza la motivación y la necesidad de su escritura: "*¿Cuántas veces usamos de forma cotidiana la palabra esperpento?*" (11 y 158).

ALAIN IÑIGUEZ EGIDO
Universidad Complutense de Madrid
alainini@ucm.es

Teresa López-Pellisa y Silvia G. Kurlat Ares (eds.): *Historia de la ciencia ficción latinoamericana II. Desde la modernidad hasta la postmodernidad*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2021, 584 pp.

Si bien en las últimas dos décadas se han publicado manuales y monográficos sobre ciencia ficción latinoamericana, estos se centran sobre todo en los siglos xx y xxi y en determinados países en los que el desarrollo del género ya se encontraba consolidado. Sin embargo, se han investigado poco los países con una producción marginal de la ciencia ficción, siendo en algunos casos esta la primera instancia en que se realiza un estudio riguroso.

Si la *Historia de la ciencia ficción latinoamericana I. Desde los orígenes hasta la modernidad* (Iberoamericana-Vervuert, 2020) suponía la dificultad de realizar el levantamiento y la sistematización de material literario en un periodo poco estudiado (que a su vez supuso frecuentemente la necesidad de hacer un “retroetiquetado” desde la categoría de fantástico hacia un espacio fronterizo con la ciencia ficción), este segundo tomo significó un nuevo desafío para quienes componen el cuerpo investigativo del volumen. Esto es, registrar la contemporaneidad con todas las limitaciones que puede tener el intento de cartografiar el presente.

Historia de la ciencia ficción latinoamericana II. Desde la modernidad hasta la posmodernidad publicado por la editorial Iberoamericana-Vervuert a fines de 2021 ofrece –al igual que el tomo anterior– un panorama que permite visualizar cómo se desarrolla el género en las diversas realidades de los países que conforman América Latina, asociadas a sus contextos políticos y sociales. En general, es posible identificar en la segunda mitad del siglo xx tiempos de fuerte represión y censura asociados a regímenes totalitarios. El desarrollo del género está determinado, a su vez, por el grado de influencia de la cultura estadounidense y de las políticas neoliberales, por la formación y consolidación (o no) de un *fandom* local y por la llegada de internet. El contraste entre las diferentes regiones permite notar la heterogeneidad y desigualdad con que se implementó el proceso de modernización en cada zona a la vez que muestra el grado de resistencia de las culturas indígenas, que varía notoriamente entre países, llegando en algunos casos a registrarse una modalidad de la ciencia ficción asociada al neoindigenista.

La ambición y envergadura que supone este libro ha estado bajo la coordinación y edición de dos reconocidas investigadoras en el área de la ciencia ficción en español, Teresa López-Pellisa y Silvia G. Kurlat Ares, quienes han logrado una publicación cuya carta de navegación no supone índices forzados, sino interesantes temáticas y/o modalidades que provienen de los hallazgos de cada

investigador. Es necesario, a su vez, destacar la acuciosa investigación realizada por los dieciséis autores que colaboran en esta publicación, quienes ofrecen un nivel consistente de calidad y profundidad en sus capítulos. En ellos han configurado una cronología que en algunos casos era inexistente, a la vez que han elaborado un corpus de ciencia ficción en países en que esta tarea se vuelve inabarcable o imposible por el poco conocimiento del género, y, por último, ha significado la lectura histórica del contexto sociopolítico de cada país con relación al desarrollo de la ciencia ficción.

El segundo tomo de la *Historia de la ciencia ficción latinoamericana* se estructura en dieciséis capítulos ordenados por países. El primero de estos corresponde al prólogo de Teresa López-Pellisa. Luego se da paso al capítulo dedicado a la ciencia ficción en América Central (1952-2020), de David Díaz Arias. A este le sigue "Un mar de sueño: la ciencia ficción argentina (1989-2020)" de Carlos Abraham. El volumen continúa con "Ciencia ficción boliviana (1969-2019)", elaborado por Jonatán Martín Gómez; "La ciencia ficción en Chile (1973-2019)", desarrollado por José Patricio Sullivan; "La narrativa de ciencia ficción colombiana (1936-2019)", a cargo de Rodrigo Bastidas Pérez; "La ciencia ficción cubana desde la Revolución a nuestros días (1957-2019)"; de la mano de Evangelina Soltero Sánchez; y "La ciencia ficción ecuatoriana (1949-2020)", desde la perspectiva de Iván Rodrigo-Mendizábal. En el caso de México, dos capítulos se dedican a su investigación: "La ciencia ficción mexicana (1960-2020)", de Samuel Manickam, y "Diversidad en las fronteras: la ciencia ficción en México (2000-2020)", de Ana Ximena Jiménez Nava. El libro continúa con "La narrativa de ciencia ficción en Paraguay", de la pluma de Miguel González Abellás; "La ciencia ficción peruana (1969-2020)", delegado a los investigadores José Güich Rodríguez y Giancarlo Stagnaro; "Ciencia ficción en Puerto Rico (1960-2019) y República Dominicana (1986-2020)", a cargo de Ángel A. Rivera y María Teresa Vera-Rojas; "Ciencia ficción uruguaya (1989-2015)", encomendado a Ramiro Sanchiz; y "La ciencia ficción venezolana (1960-2019): etapas y características", cuya investigación recayó en Daniel Arella. El volumen cierra con "Algunas reflexiones finales" a cargo de la investigadora Silvia Kurlat Ares.

El prólogo del volumen permite dar contexto a los capítulos que se presentan a continuación. En este, Teresa López-Pellisa se refiere a aquellos temas recurrentes en los diferentes capítulos, dentro de los cuales destacan la marginalidad del género respecto al canon realista y al rol de la publicación de antologías y la consolidación del *fandom* en el proceso de visibilización de la ciencia ficción en los distintos países. A su vez, repara en el aumento de publicación de autoras de forma persistente a partir de 2010. En los textos de ciencia ficción predomina un cuestionamiento a la modernidad que en cada país "tiene una clara identidad propia, con una voz local que refleja los problemas nacionales en el marco de la globalización y los procesos de colonización y descolonización existentes" (27).

En el caso de la ciencia ficción en América Central, David Díaz Arias se refiere a una época de renovación entre 1952 y 1990 en la que las líneas narrativas se centraron en las problemáticas asociadas a la energía atómica, la carrera armamentística y espacial y los viajes interestaciales. La ciencia ficción ocupa un

lugar marginal y manifiesta las preocupaciones de la época, como el incremento de la pobreza y la devastación medioambiental. En este periodo no es posible dar cuenta de obras de ciencia ficción en Bélice y son escasas en Honduras y Nicaragua. Costa Rica, por el contrario, destaca por la proliferación del género en el siglo XXI.

En el capítulo dedicado a Argentina, Carlos Abraham da cuenta de un crecimiento exponencial del género desde el siglo XX a lo que va del XXI. El crítico señala que, si bien la ciencia ficción se mueve entre la autonomía estética y la vinculación con el contexto político, la tendencia general se inclina hacia las coyunturas políticas y socioeconómicas de Argentina que en un principio se relacionan con la dictadura militar y los sistemas totalitarios para luego dar paso a la barbarie, el caos, el empobrecimiento y la exclusión social como temas predominantes de las últimas décadas que Abraham vincula con la entronización de un capitalismo extremo.

Respecto a la ciencia ficción boliviana, Jonatán Martín Gómez identifica un estilo híbrido y heterogéneo, en el que se aprecia una difuminación de las fronteras entre la ciencia ficción, la fantasía y el terror gótico. Si en un principio se aprecia un ansia de futuro y modernización que busca incluir a Bolivia en una cultura eurocentrada, a partir del siglo XXI se evidencia una explosión del género que tiene que ver con la llegada de internet y la de Evo Morales en lo político. Entre las modalidades más recurrentes se encuentran el neoindigenismo y el ciberpunk. Los autores de la época publican en el extranjero o en internet como alternativa al pequeño mercado editorial boliviano.

En el caso de la ciencia ficción chilena, José Patricio Sullivan propone que durante este periodo la ciencia ficción va adquiriendo paulatinamente un lugar central dentro del campo literario. Si al comienzo de la dictadura sus alusiones a la política son indirectas, esto cambiará hasta volverse un referente explícito y un recurso en el siglo XXI. Algunas novelas dialogan con la literatura *mainstream* chilena, lo que supone una pérdida aunque parcial de la mirada crítica del género. Por otra parte, la ciencia ficción en este periodo se consolida con una representación de autoras en permanente auge.

La ciencia ficción colombiana no se desarrolla de forma homogénea en este periodo. Así lo afirma Rodrigo Bastidas, para quien no se logra crear un movimiento cohesionado a pesar de la conformación del *fandom* y el surgimiento de editoriales especializadas. A partir de la década del 60 se pueden apreciar referencias a una ciencia ficción influenciada por el *pulp*, la ufología y la mística, mientras que durante el siglo XXI existe una búsqueda de una identidad propia marcada por referencias a saberes indígenas, la alusión a centros urbanos del país y un cuestionamiento a la historia reciente de Colombia.

En el caso de Cuba, Evangelina Soltero Sánchez desarrolla una periodización alternativa a la sociohistórica y literaria para dar cuenta de la trayectoria de la ciencia ficción. Así, tanto la Revolución Cubana, el Quinquenio Gris o la caída del muro de Berlín marcan el devenir del género, eventos que implican un replanteamiento y que marcarán la identidad del mismo. Como Soltero Sánchez señala: "Renacer tras cada crisis se ha convertido en una tradición" (2021: 256). Entre sus rasgos más reconocibles se encuentra el humor y la ironía.

La ciencia ficción ecuatoriana a lo largo de este periodo logra cierta autonomía. Iván Rodrigo-Mendizábal reconoce como uno de los ímpetus del género el de la subversión de las formas tradicionales del realismo social, no exenta de ironías hacia el ideal de progreso moderno. Así, abundan las distopías y la reflexión sobre el impacto de las tecnologías. Por otra parte, Rodrigo-Mendizábal identifica una ciencia ficción ligada a la literatura infantil y juvenil con una función didáctica. En cualquier caso, logra dejar el espacio marginal que ocupaba y genera un mayor interés.

La investigación de la ciencia ficción mexicana está dividida en dos capítulos, siendo el primero el que abarca el periodo entre 1960 y 2000. En este, Samuel Manickam propone que su crecimiento y expansión se enmarca en un contexto de contracultura respecto al proceso de modernización. Similar a lo que ocurre en Cuba y Ecuador, el cuestionamiento se realiza desde el humor satírico. En los setenta Manickam identifica una primera ola de autoras y entrados los ochenta un florecimiento de la ciencia ficción gracias a la creación de premios y la llegada de internet. En este periodo el género se arraiga de las prácticas y de la historia nacionales.

Ana Ximena Jiménez Navas se refiere al siglo XXI como un periodo que se desborda en títulos y autores de ciencia ficción en México. Los actores se multiplican, así como también las modalidades del género que se exploran. Tras 71 años de gobiernos del PRI se vive una transición democrática que luego se solapará con la guerra contra el narcotráfico, la violencia contra las mujeres y la construcción del muro por parte de Estados Unidos en la frontera. Si bien un buen número de autores de esta época recibe la atención crítica, se mantiene en el margen a quienes no pertenecen a la nómina estable. Entre los temas destaca la ecocrítica, las voces feministas, lo monstruoso, la animalidad posthumana y el ciberpunk.

En Paraguay, el periodo entre 1954 y 1989 coincide con la dictadura más larga de América Latina. Miguel González Abellás propone que la ciencia ficción recién aparece a finales del siglo XX sobre todo por la imitación de los autores anglosajones por parte de los escritores que vivieron en el extranjero. El país aparece como protagonista en mucha de la producción literaria, así como se realiza una crítica a la tecnificación de la sociedad. En general, la publicación del género es intermitente, así como la consistencia de los autores.

José Güich y Giancarlo Stagnaro comparten el capítulo dedicado al Perú. Durante el periodo que va de 1960 a 2020 la ciencia ficción peruana busca una identidad que se encuentra aún en formación. La mayoría de autores que cultivan el género proviene de las humanidades y las ciencias sociales, por lo que optan por el autodidactismo y el apoyo imaginativo más que por el respaldo científico en sus narraciones. Prevalece la anticipación tanto en sus formas ucrónicas, como utópicas o distópicas y el retorno al Tahuantinsuyo aparece como alternativa a la modernidad, en consonancia con las oposiciones que constituyen a Perú geopolíticamente: costa *versus* selva y república *versus* expresiones políticas indígenas.

Ángel A. Rivera y María Teresa Vera-Rojas dedican un capítulo a Puerto Rico y República Dominicana, identificando en ambos casos a la ciencia ficción

como una literatura antisistema. Puerto Rico se une como Estado Libre Asociado (ELA) a Estados Unidos en 1952. Esto trae una utopía de progreso que rápidamente se transforma en debacle. Hasta fines del siglo xx hay una escasa publicación para luego centrarse en lo catastrófico en contextos de guerra nuclear y ecocidio. La literatura de República Dominicana está centrada en el esfuerzo por construir una memoria histórica del Trujillato y Neotrujillato, y no es hasta 1998 que se plantea una ruptura con el pasado. Esto debido a que los autores logran acceder a experiencias relacionadas con la tecnología, las drogas, la globalización y los mundos virtuales.

La ciencia ficción uruguaya al igual que en los países recién revisados es identificada con un movimiento contracultural que surge en el contexto postdictatorial. En su desarrollo tienen un rol fundamental las revistas que aparecen a partir de la década del noventa. Esta producción se congela con la crisis de 2002, por lo que durante diez años solo un puñado de autores serán publicados en editoriales *mainstream* sin una vinculación explícita al género. La identidad uruguaya (uruguayés) del género es abordada en este periodo, aunque lo local es un referente que se encuentra en constante elaboración.

La ciencia ficción en el caso de Venezuela no posee una tradición sólida. Así lo afirma Daniel Arella, quien observa en su manifestación una visión crítica y social que se relaciona con el fin de la dictadura y con la desconfianza en la mitificación de la modernidad tecnológica y tecnocrática. El humor y la parodia se utilizan para invertir los postulados clásicos del género a la vez que en el siglo xxi la ciencia ficción se manifiesta como un espacio de resistencia en el que delimita sus propias preocupaciones.

El libro lo cierra Silvia Kurlat Ares con algunas reflexiones en torno a esta variante latinoamericana de la ciencia ficción, frente a lo cual señala que: "Los intereses de la CF no están simplemente en los bordes o en la periferia de las literaturas consideradas canónicas, sino en la articulación de formas contradiscursivas al sentido común del campo cultural: en esta forma es que pensamos el lugar liminal de la CF" (564).

Con la publicación de este libro queda trazada una primera cartografía de la ciencia ficción desde la modernidad hasta la actualidad con todas las posibles dificultades que esto supone, entre las cuales se encuentra la imposibilidad de abarcar todas las publicaciones y autores del género. A sabiendas de esta limitación, resulta abrumadora la cantidad de referencias a escritores, obras y temas que la ciencia ficción de América Latina aborda en sus diversos países. Por otra parte, esta primera historiografía del género en América Latina nos permite aproximarnos de forma más cercana a aquella huidiza identidad "nacional", que, como se puede apreciar a lo largo del libro, se encuentra en constante transcultura entre lo local y el influjo foráneo.

MACARENA CORTÉS CORREA
Universitat Autònoma de Barcelona
mcortescorrea@gmail.com

Ana Abello Verano: *Lo insólito en la narrativa de Juan Jacinto Muñoz Rengel. Entre monstruos y ensoñaciones*. Madrid: Visor, 2022, 280 pp.

En un contexto como el actual, en el que tanto la academia internacional como la crítica y el sector editorial están reconociendo la valía artística de un nutrido grupo de creaciones en el marco de la narrativa española de lo fantástico, es motivo de celebración que se publiquen, en colecciones de prestigio filológico, estudios monográficos que contribuyen tanto al conocimiento del género como de autores y autoras de relevancia. En *Lo insólito en la narrativa de Juan Jacinto Muñoz Rengel. Entre monstruos y ensoñaciones*, Ana Abello Verano plantea, con solidez metodológica y argumental, un análisis crítico y detallado de la producción ficcional de este escritor malagueño. La investigadora logra desentrañar sus estrategias y temáticas más recurrentes, poniendo así de manifiesto la calidad indiscutible y la notable posición del autor en el panorama de la literatura fantástica actual.

El volumen se encuentra dividido en tres grandes capítulos, a los que se suman una introducción inicial –donde se aclaran los propósitos de la obra y se especifica su estructura– y una conclusión final –en la que nuevamente se subrayan los aspectos más relevantes del universo creativo de Muñoz Rengel y se incide en la idea de que este autor “es uno de los mayores exponentes de la ficción fantástica reciente” (263)–. Además, se incluye una lista de referencias bibliográficas que reflejan la completitud del libro tanto en lo referente a las investigaciones acerca de las ficciones del autor como a los diferentes estudios teórico-críticos sobre la narrativa no mimética.

El primer capítulo, “Juan Jacinto Muñoz Rengel y la literatura no realista como herramienta de conocimiento”, ofrece una exhaustiva revisión de la trayectoria del escritor y resalta los rasgos más notorios de todas sus obras. Abello Verano comienza por las de carácter ficcional, donde estudia las constantes incursiones en las fronteras de lo insólito, que muchas veces se fusionan con lo filosófico. De acuerdo con la investigadora, *88 Mill Lane* (2005) y *De mecánica y alquimia* (2009), sus producciones cuentísticas, certifican la maestría compositiva del autor en dicho ámbito y constituyen una muestra de “la calidad del nuevo cuento fantástico español” (20). De ellas, se realzan rasgos como el control absoluto en la creación de atmósferas, la compleja caracterización de los personajes protagonistas o la habilidad para mantener la tensión narrativa. Además, la investigadora hace una rigurosa reflexión acerca de los diferentes temas que incluyen dichas narraciones. Así, se explica cómo Muñoz Rengel aborda cuestiones sobre la interacción entre la vida y la literatura, el tiempo, el afán de

gobierno del ser humano... Destaca especialmente el meticuloso estudio de la dualidad presente en la segunda de las obras, de gran complejidad formal. Por otra parte, Abello Verano también se refiere a *El libro de los pequeños milagros*, la obra de microrrelatos del autor, que, tal y como indica la investigadora, es un gran conocedor de la técnica de este complejo subgénero. Se pone de manifiesto cómo, a través de interesantes estructuras internas, Muñoz Rengel trata una gran diversidad de temas y motivos, entre los que despunta lo monstruoso.

En este primer capítulo, fundamental para comprender los análisis más específicos realizados en los dos siguientes, también se introducen las tres novelas de Muñoz Rengel: *El asesino hipocondríaco* (2012), *El sueño del otro* (2013) y *El gran imaginador o la fabulosa historia del viajero de los cien nombres* (2016). Abello Verano hace especial énfasis en su mayor nivel de exigencia estructural y en la interesante presencia de postulados de carácter sobrenatural. Además, ahonda en sus argumentos y ofrece una visión certera de sus principales temáticas y recursos: el uso de la primera persona como reflejo de la contradicción y la subjetividad, la reinterpretación del motivo del soñador soñado para indagar en la problemática de la identidad personal o la introducción de elementos como la parodia o las historias intercaladas a modo de homenaje son algunos de los más notables.

En este minucioso estudio, la investigadora también se refiere a las producciones ensayísticas de Muñoz Rengel. En concreto, habla de *Una Historia de la mentira*, donde el escritor reflexiona sobre la tendencia del ser humano a producir ilusiones y ficciones. Además, se alude a las tres antologías editadas por el autor, así como a su actividad investigadora "sobre lo no mimético y sus rasgos vertebradores" (43). En el libro se sintetizan las consideraciones de Muñoz Rengel sobre la realidad, sus límites y sus niveles y, fundamentalmente, sobre lo fantástico, categoría de gran capacidad para afrontar los problemas actuales. Tal y como Abello Verano indica, Muñoz Rengel ha hecho hincapié en los nuevos rumbos de lo fantástico en la contemporaneidad y ha meditado sobre los diferentes agentes sociales que influyen en su grupo de autores. Como colofón, en el capítulo se incluye una esclarecedora clasificación que el escritor hace sobre las temáticas de la última narrativa fantástica, resumida en dos grandes vertientes: la naturaleza del mundo y la naturaleza del yo.

El segundo capítulo del libro, "Arte narrativo", se dedica a la determinación de la estructura de cada una de las producciones literarias de Muñoz Rengel, autor que, como la propia investigadora señala, "despunta por la elaboración constructiva de sus obras" (55). Abello Verano describe los complejos e innovadores mecanismos propuestos por el escritor, que potencian y enriquecen el sentido global de sus textos. El presente libro permite el trazado de rutas de lectura que facilitan la comprensión de las diversas obras del escritor y abren un mundo de valiosas interpretaciones. De este modo, se explican, entre otros procedimientos, las inserciones de elementos no directamente vinculados con la trama, los finales abiertos, los saltos temporales o los escolios aclarativos. En una muestra de verdadera erudición, Abello Verano se detiene también en las técnicas relacionadas con los juegos lingüísticos o la elección de voces narrativas.

En definitiva, la investigadora, que resalta la perspectiva lúdica y la necesidad de lectores activos siempre presentes en las producciones de Muñoz Rengel, facilita con este epígrafe el acceso a los grandes retos y desafíos que suponen las obras de este autor.

En este segundo capítulo, también se pone de relieve la “apuesta por la fusión y la transgresión de distintas categorías, muchas de ellas pertenecientes a lo insólito” (84) que hace Muñoz Rengel en sus obras. Así, la investigadora describe cómo, aunque con predominio de lo fantástico, en las producciones del escritor se pueden encontrar rasgos pertenecientes a muy diversos géneros, como el terror, lo policiaco, la novela social o los libros de viajes y aventuras. Todo ello culmina en la novela *El gran imaginador*, que avanza en la práctica del hibridismo genérico y logra que “el lector quede instalado en mecanismos de géneros que siente distintos” (102). Abello Verano también se detiene en el recurso de la intertextualidad: “Muñoz Rengel ha apreciado, desde los inicios de su carrera literaria, la tradición como un factor que puede conducir a la renovación estética y a la búsqueda de nuevos caminos expresivos” (102). Así, mostrando una extraordinaria formación y una enorme capacidad de análisis, la investigadora ha logrado identificar un gran número de referencias y homenajes a autores y obras literarias. Destacan las reflexiones acerca del influjo de Borges, las similitudes entre diversos cuentos de *De mecánica y alquimia* y la obra *El nombre de la rosa*, la identificación de influencias a partir de obras pilares de la ciencia ficción o de la literatura gótica para la creación de diversos capítulos de *El gran imaginador* o la descripción que Abello Verano hace de los paralelismos entre esta última y *El Quijote*.

Es necesario poner de relieve que el libro no solo se detiene en las relaciones intertextuales, sino que también analiza de forma pormenorizada las redes intratextuales que se establecen entre las diferentes obras de Muñoz Rengel, que incluso permiten hablar de “un universo propio” (14). Todo ello pone de manifiesto el hondo proceso de lectura y comprensión que ha llevado a cabo la investigadora y ayuda al lector a entender los diferentes sentidos, algunos no fácilmente perceptibles, que el escritor confirió a sus textos. Así, Abello Verano ha sido capaz de identificar motivos recurrentes –el ojo o la esfera, el suicidio–, personajes similares o puntos de unión y determinar con claridad las significaciones que todos ellos reciben.

Finalmente, en esta sección del arte narrativo de Muñoz Rengel, Abello Verano se detiene en el análisis de los rasgos de culturalismo presentes en sus libros ficcionales. De este modo, se hace un estudio que evidencia la profunda documentación realizada y el sólido conocimiento que la investigadora posee de diversos componentes de carácter pictórico, musical e histórico incluidos en las obras. Abello Verano también valora el aprovechamiento que de la filosofía, disciplina fundamental para la formación del autor, ha hecho Muñoz Rengel en su proceso de creación. Para este, “escribir supone una actividad de gozo intelectual, una forma de posicionarse ante el mundo, en definitiva, de seguir haciéndose preguntas” (125). De este modo, el libro identifica e interpreta con acierto el uso que hace el escritor de diversos conceptos de filósofos pertenecientes a

todas las latitudes, así como de diferentes cuestiones que han recorrido siempre la historia de la filosofía –la conexión entre la mente y la materia o el sentido de la vida, por citar solo algunos–.

El último capítulo, el más extenso de todos, se adentra en los elementos fantásticos presentes en la narrativa de Muñoz Rengel. Bajo el nombre “Preceptos de lo insólito”, se indaga en diversos motivos no miméticos que se escapan de la cotidianidad y que Abello Verano logra vincular tanto a las inquietudes propias del autor como a las del ser humano en general. En primer lugar, se detiene en los márgenes entre el sueño y la vigilia y describe el papel de lo onírico en las diferentes obras del escritor, lo que le permite extraer interesantes conclusiones acerca de la memoria, la realidad y su carácter impreciso. Sobresale especialmente el análisis de la importancia de este elemento en la novela *El sueño del otro*. Abello Verano establece, además, que en las obras de Muñoz Rengel la realidad también entra en contienda con otro elemento: la ficción. En relación con ello, reconoce con gran habilidad los diversos guiños metaliterarios y los juegos relativos al autor implícito que aparecen en las obras del escritor malagueño. Cabe también hacer referencia al detallado comentario que se hace de este recurso en los cuentos “Los habituales de la Brioche” (*88 Mill Lane*) o “El sueño del monstruo” (*De mecánica y alquimia*) y en la novela *El gran imaginador*, donde cobra gran importancia el *Manuscrito Voynich*.

Otro de los temas no miméticos que Abello Verano investiga es el del doble. En el libro se esclarece la vinculación entre estos seres, su simbología y la problemática de la identidad en crisis que Muñoz Rengel plasma en sus creaciones. Además, se hace especial hincapié en el papel que esta figura desempeña en *El sueño del otro*. También son notorias las consideraciones acerca del recurso a las distorsiones espaciotemporales. La investigadora analiza cómo en diversos relatos “se pueden apreciar sucesos extraordinarios que guardan un estrecho nexo con el espacio y el juego filosófico y que acaban deformando las fronteras de lo familiar” (188). En relación con esto, también se estudian las complejas ideas sobre las teorías del universo que expone Muñoz Rengel, que realmente logran “crear vértigo cognitivo” (199).

En este tercer capítulo, conviene señalar la exhaustiva recopilación de los diferentes monstruos que el escritor incluye en sus ficciones breves. Aquí, Abello Verano se refiere a los monstruos animalizados, mecánicos o prospectivos, los espectros, las arañas, los autómatas o la reinención del gólem. Además de identificarlos, se hace una imprescindible interpretación de la simbología que aportan al relato. De este modo, la investigadora llega a la conclusión de que “el monstruo aparece siempre con un trasfondo de crítica social ante el ineficaz avance humano” (218). Sobresalen la interpretación del cuento “Bestiario secreto en el London Zoo” (*88 Mill Lane*), la descripción de la galería de monstruos incluida en el *Libro de los pequeños milagros* o la reflexión sobre el individuo y la creación de vida artificial que se extrae a partir de personajes como los autómatas o el gólem. Además, resulta especialmente interesante y original el análisis en clave humorística y paródica que Abello Verano hace de algunos de estos seres

monstruoso, recurso que, como ella misma dice, “entronca con el escepticismo posmoderno” (201).

Cabe señalar que, además de en los autómatas, Abello Verano se adentra en el estudio de otros elementos prospectivos y futuristas presentes en la narrativa de Muñoz Rengel. Esto lo hace a partir de las ambientaciones distópicas y posapocalípticas que aparecen en varios de sus cuentos. Así, en el libro se expone con detenimiento la crítica social de carácter pesimista que el autor intenta transmitir en varias composiciones de *De mecánica y alquimia* o en el relato “Colapso” (publicado por el sello digital *Flash*). Para concluir, en este concienzudo análisis, se hace referencia incluso a la estética conocida como *steampunk*, presente en algunas de las composiciones del autor. Con inspiración en la Inglaterra victoriana, se esclarecen los rasgos de esta tendencia y se describe en profundidad su utilización en “London Gardens” (cuento publicado en 2012 en *Steampunk: Antología retrofuturista*).

En definitiva, se puede afirmar que, con gran claridad expresiva y expositiva, en este volumen Abello Verano logra interpretar las elevadas producciones de Muñoz Rengel y acercarlas a todo aquel que desee comprenderlas y valorarlas. Aunque ya se había remarcado el interés de las obras de este polifacético autor, esta constituye una primera monografía, circunstanciada y rigurosa, que recopila, amplía y explora las diferentes estrategias, recursos y temáticas que utiliza el escritor. En este libro se incluyen además estimulantes meditaciones sobre la literatura insólita y el “vértigo cognitivo” o “inquietud intelectual” que genera en el lector. Finalmente, se trata, sin duda, de un libro de consulta obligatoria para obtener una perspectiva actualizada y completa de la obra de Juan Jacinto Muñoz Rengel, “uno de los creadores más prometedores del panorama literario del siglo XXI” (55), y para ahondar, a su vez, en las claves de lo fantástico posmoderno en la actual narrativa española.

PAULA FERNÁNDEZ CHAMORRO
Universidad de León
pfernc07@estudiantes.unileon.es

WWW.PASAVENTO.COM