

# PASAVENTO

Revista de Estudios Hispánicos

VOL. VII, Nº 2  
Verano 2019



Universidad  
de Alcalá

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA

## DIRECTORA

Ana Casas (Universidad de Alcalá)

## JEFA DE REDACCIÓN Y COORDINADORA DE LA SECCIÓN DE RESEÑAS

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

## COORDINADORA DE LA SECCIÓN MONOGRÁFICA

Aina Pérez Fontdevila (Universidad de Alcalá)

## COORDINADOR DE LA SECCIÓN MISCELÁNEA

Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca)

## COORDINADOR DE LA SECCIÓN DE ENTREVISTAS

David Conte (Universidad Carlos III de Madrid)

## REDACCIÓN

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

## SECRETARIA EDITORIAL

ANA RODRÍGUEZ CALLEALTA (UNIVERSIDAD DE ALCALÁ)

## COMITÉ CIENTÍFICO

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

## DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Esther Correa

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

Universidad de Alcalá

Departamento de Filología, Comunicación y Documentación

Colegio San José de Caracciolo

Trinidad, 5

28801 Alcalá de Henares (Madrid)



## SUMARIO

### MONOGRÁFICO: NARRATIVAS TRANSMEDIALES. ENTRE LA INDUSTRIALIZACIÓN DE LA MITOLOGÍA Y LA CREACIÓN COLABORATIVA

*Coord. Domingo Sánchez-Mesa Martínez y  
Jordi Alberich-Pascual*

- Introducción.  
*Domingo Sánchez-Mesa Martínez y Jordi Alberich-Pascual...* 253
- Rompiendo el sistema de autoría: prácticas cinematográficas colaborativas y narrativas transmediales en la era digital  
*Juanjo Balaquer Pérez y Jordi Alberich-Pascual.....* 259
- Aproximación al documental interactivo como formato nativo transmedia  
*Arnau Gifreu-Castells, Sebastián Sánchez-Castillo y  
Esteban Galán.....* 275
- La autoficción televisiva como transmedialización: una aproximación teórica  
*Andrea Kaiser Moro.....* 303

|   |     |
|---|-----|
| Las tecnologías digitales en el teatro: <i>Situation Rooms</i> de Rimini Protokoll<br><i>Julia Nawrot</i> .....   | 321 |
| Adaptación y transmedialidad: crítica de una oposición agotada<br><i>Nieves Rosendo Sánchez y Domingo Sánchez-Mesa Martínez</i> .....   | 335 |
| Teatro e imagen. El perfil de Instagram de La fura dels baus<br><i>María José Sánchez Montes</i> .....  | 353 |
| Aproximación al teatro transmedia: <i>Misántropo</i> , de Teatro Kamikaze<br><i>Mario de la Torre Espinosa</i> .....  | 365 |
| <b>MISCELÁNEA</b>   |     |
| La ausencia en <i>Y todos estábamos vivos</i> , de Olvido García Valdés<br><i>Bernardo Muñoz</i> .....  | 383 |
| Escena posporno. Desbordes disciplinarios en las prácticas artísticas pospornográficas<br><i>M<sup>a</sup> Eugenia Romero Baamonde</i> .....  | 399 |
| <i>Nomadismo y vidas erráticas en la literatura española contemporánea</i><br><i>Adolfo R. Posada</i> .....   | 425 |
| “Un gran monstruo prehistórico en el centro del cuerpo”: La representación del envejecimiento en “La respiración cavernaria” de Samanta Schweblin<br><i>Mariana Salamanca Vázquez</i> ..... | 445 |
| El espejo como metáfora de la alteridad y de la intersubjetividad en la obra de Carmen Martín Gaité<br><i>Ruben Venzon</i> .....  | 463 |
| <b>ENTREVISTA</b>   |     |
| A la escucha del abrirse. Cauces de la obra de Hugo Mujica<br><i>Javier Helgueta Manso</i> .....  | 489 |

## RESEÑAS

|   |     |
|---|-----|
| Carolina Rolle: <i>Buenos Aires transmedial. Los barrios de Cucurto, Casas e Incardona</i><br>Irina Garbatzky.....  | 499 |
| Jaume Subirana: <i>Construir con palabras. Escritores, literatura e identidad en Cataluña</i><br>Alfons Gregori.....  | 503 |
| Isabelle Touton: <i>Intrusas. 20 entrevistas a mujeres escritoras</i><br>Ana Casas.....   | 509 |
| José María Pozuelo Yvancos et al.: <i>Pensamiento y crítica literaria en el siglo xx (castellano, catalán, euskera y gallego)</i><br>Carmen María López López.....    | 513 |
| Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano (eds.): <i>Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española</i><br>Ada Cruz Tienda..... | 519 |



# MONOGRÁFICO

MONOGRÁFICO: NARRATIVAS TRANSMEDIALES. ENTRE LA  
INDUSTRIALIZACIÓN DE LA MITOLOGÍA Y LA CREACIÓN COLABORATIVA

*Coord. Domingo Sánchez-Mesa Martínez y Jordi Alberich-Pascual*



## INTRODUCCIÓN

### INTRODUCTION

DOMINGO SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ  
Universidad de Granada  
dsanchez@ugr.es

JORDI ALBERICH-PASCUAL  
Universidad de Granada  
jalberich@ugr.es

La atención que está recibiendo el conjunto heterogéneo de prácticas culturales y proyectos de comunicación denominados “transmediales” ha crecido exponencialmente en los últimos años hasta el punto de que se haya podido hablar incluso de un “giro transmedial” (Baetens 2017), perceptible tanto en la bibliografía especializada como en el tejido productivo del propio sistema mediático y cultural. En este contexto, sigue habiendo una gran confusión respecto a los límites y especificidad de la comunicación transmedial que precisa de una sostenida labor de definición, clarificación terminológica y conceptual y de diseminación de modelos y géneros de la comunicación transmedial. Esta tarea, entre otras, constituye uno de los objetivos del proyecto I+D Nar-Trans (UGR),<sup>1</sup> integrado por un colectivo de investigadores en Teoría literaria, Literatura comparada y Estudios en comunicación audiovisual y periodismo. A través de sus seminarios, congresos, encuentros profesionales y publicaciones, el proyecto Nar-Trans aspira y trata de contribuir a la alfabetización cultural y tecnológica en los nuevos modos de producción, distribución, circulación y uso expansivo por parte del público consumidor, de los contenidos narrativos transmediales propios de la cultura de la convergencia contemporánea.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Este proyecto I+D (2014-2020), titulado en su segunda fase “Transmedialización y Crowdsourcing en las narrativas de ficción y no ficción audiovisuales, periodísticas, dramáticas y literarias” (Nar-Trans 2), nº ref. CSO2017-85965-P, está dirigido por los Drs. Domingo Sánchez-Mesa y Jordi Alberich.

<sup>2</sup> Las actividades y toda la bibliografía (aquí citada) producida en el marco del proyecto Nar-Trans puede consultarse a través la web <http://www.nar-trans.com/>. Entre las publicaciones de

Frente a las producciones de la gran industria del infoentretenimiento y las franquicias crossmediales de Hollywood (el "transmedia de la Costa Oeste" según Mary-Laure Ryan 2016) han venido proliferando las manifestaciones de un tipo distinto de proyectos y experiencias que podemos llamar "transmedia independiente" donde el interés y la orientación de índole social y crítica es tan patente como merecedora de una investigación específica. Del mismo modo, la influencia de los principios del movimiento del software libre y de iniciativas afines de código abierto han favorecido la emergencia de nuevos modelos productivos, de significación creciente en la sociedad digital. El análisis y sistematización de iniciativas emergentes agrupadas bajo los paraguas conceptuales del *crowdsourcing* y del *crowdfunding* audiovisual, encuentran un campo creciente de implementación en el marco de la cultura emprendedora contemporánea. En relación a ello hemos podido comprobar que el alcance creciente de la participación emergente de usuarios en comunidades de creación cultural colaborativa requiere de su necesaria sistematización y optimización para que este nuevo modelo productivo se desarrolle de manera exitosa y efectiva en el marco de la nueva economía y sociedad digital.

En cualquier caso, sigue habiendo un déficit de reflexión teórica sobre estas nuevas prácticas culturales de transmedialización y *crowdsourcing*, y muy especialmente sobre la significación de la interrelación de estas, así como de metodologías suficientemente híbridas como para responder a su complejidad mediática, cultural, semiótica y tecnológica. Existe un predominio de la perspectiva comercial (*branding*) y de la lógica empresarial, siendo necesaria una aportación combinada desde la Teoría de la comunicación, así como una perspectiva teórica y crítica bien fundamentada en ramas de las Humanidades con gran tradición en el estudio de los relatos, las relaciones entre las artes y los medios, la recepción e interpretación de textos o los distintos modos de significación de los discursos y géneros de la representación artística (Narratología, Semiótica, Sociocrítica, Literatura comparada y Teoría de la literatura), en correlación con el marco transdisciplinar de los Estudios Culturales.

Abre este monográfico el trabajo de Juan José Balaguer Pérez y Jordi Alberich Pascual, "Rompiendo el sistema de autoría: prácticas cinematográficas colaborativas y narrativas transmediales en la era digital". El artículo aborda la ruptura del sistema de autoría única como punto en común de diversas prácticas fílmicas, focalizando su atención en algunas de las prácticas más recientes propias de la era digital que incorporan un diseño transmedial en su desarrollo. Tras realizar una selección de propuestas colaborativas recientes del ámbito español, como son las propias de las agrupaciones Colectivo Cine de Clase y Colectivo Cine sin Autor, y desarrollar un análisis particularizado de algunas de sus obras, se aborda

---

este grupo, véanse los dossieres n.º 18 de *Artnodes. Revista de Arte, Ciencia y Tecnología* (dic. 2016), "Narrativas Transmediales", (<https://artnodes.uoc.edu/198/volume/0/issue/18/>), el n.º 28 de *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, "Teoría, historicidad de los medios comparados y *Close Reading*" (<https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/issue/view/179>), y, por último, el reciente volumen colectivo *Narrativas transmediales. Las metamorfosis del relato en los nuevos medios digitales* (2019), coordinado por D. Sánchez-Mesa.

la creación colaborativa propia de la era digital vinculada a los nuevos formatos y enfoques de creación contemporánea entre los que se incluyen las narrativas transmediales, contrastando estas con precedentes del denominado cine militante para plantear así la aplicabilidad de elementos caracterizadores comunes aprovechando el principio compartido de la participación.

En "Aproximación al documental interactivo como formato nativo transmedia", Arnau Gifreu-Castells, Sebastián Sánchez-Castillo y Esteban Galán ofrecen una aproximación al documental interactivo como un formato audiovisual nativo transmedia, de una especial capacidad aglutinadora de la transmedialidad en una sola plataforma extrapolando sus características a otros formatos de no ficción, ficción y entretenimiento que trabajan con estrategias transmedia similares. Tras definir y caracterizar los conceptos de narrativa transmedia, y de no ficción interactiva y transmedia, con sus correspondientes rasgos, estructuras y funciones específicas dentro de este tipo de producciones, los autores enumeran y destacan una muestra de proyectos emblemáticos de ambos conceptos provenientes de diferentes países, con el fin de corroborar el papel alcanzado por el documental como una de las formas de expresión narrativa que se ha desmarcado más claramente durante estos últimos años dentro del ámbito de la no ficción interactiva y transmedia. Una atención especial, como estudio de caso, recibe la producción *Sexo, maracas y chihuahuas* (Minimal Films, RTVE.ES, TVC, Labyrinz Studio, 2016).

A continuación, Andrea Kaiser Moro analiza en "La autoficción televisiva como transmedialización: una aproximación teórica" la relevancia de la transmedialidad en el sistema mediático actual a través del ámbito de la autoficción televisiva, esto es, de producciones audiovisuales que juegan, conscientemente, con la ambigüedad entre lo factual y lo ficcional en torno a la figura de los autores-personajes protagonistas. Con tal fin, la autora examina la efectividad de los protocolos definidos para la autoficción literaria en el ámbito audiovisual, define y particulariza los modos de transmedialización en sentido amplio y restringido que se dan en el corpus televisivo analizado, proporcionado con ello nuevos puntos de vista y herramientas de análisis para comprender una porción significativa de la serialidad contemporánea en la que adquiere sin duda relevancia la condición transmedial.

En "Las tecnologías digitales en el teatro: *Situation Rooms* de Rimini Protokoll", Julia Nawrot reflexiona sobre los efectos que tienen las tecnologías digitales en el teatro a través del proyecto titulado *Situation Rooms*, un montaje teatral del colectivo alemán Rimini Protokoll. El estudio de esta pieza permite a la autora demostrar cómo los dispositivos digitales pueden ampliar y profundizar la experiencia de los asistentes mediante su transmedialidad implícita desde una doble vertiente participativa. A su vez, los espectadores de *Situation Rooms*, un espectáculo sin escenario, sin actores, sin acción, se convierten durante la función del montaje de Rimini Protokoll en usuarios de un particular videojuego, en cuyo desarrollo, sin embargo, no pueden influir, pues el dispositivo que les es impuesto desde el momento en que cruzan el umbral del teatro, marca las pautas de su comportamiento y los convierte en sujetos narrativamente manipulables, permitiendo mostrar así el alcance de los usos tecnológicos en participantes y protagonistas teatrales desde una lógica transmedial.

Por su parte, Nieves Rosendo y Domingo Sánchez-Mesa, en “Adaptación y transmedialidad: crítica de una oposición agotada”, revisan críticamente el debate *transmedia storytelling vs. adaptación* que consideran tan sintomático del campo teórico sobre las narrativas transmediales como agotado. Los autores muestran en su texto cómo el concepto y la práctica de la adaptación es primordial para las prácticas y procesos de transmedialización, del mismo modo que las novedades que comporta este modo de diseño narrativo tienen a su vez sus consecuencias sobre la adaptación como fenómeno complejo de transferencia de contenidos entre medios. Todo ello parece demandar un enfoque consciente de las estrategias que explican aquella oposición temprana (Jenkins 2003 y 2006, Long 2007) entre las que se encontraba la generación de un campo teórico y cultural propio. De especial relevancia puede resultar el caso de las narrativas transmediales de no ficción (periodísticas, documentales, activistas) donde la función de la adaptación impacta de modo específico sobre una noción clave del *transmedia storytelling*, los mundos transmediales (Klastrup y Tosca 2004; Ryan y Thön 2014).<sup>3</sup>

Le sigue “Teatro e imagen. El perfil de Instagram de La Fura dels Baus”, de María José Sánchez Montes, trata de dilucidar las claves del uso de la imagen, en concreto de la fotografía, por parte de compañías teatrales como parte de una estrategia asociada a la condición transmedial. Más concretamente, aborda la actividad asociada a lo teatral cuya vida tiene lugar en otras plataformas y formatos más allá de la escena, más allá del cuerpo del actor y del aquí y el ahora del acontecimiento teatral y que sin embargo sigue teniendo la imagen como centro de su discurso, reflexionando a su vez sobre las posibilidades y ramificaciones de la idea de un teatro transmedia a partir de la presencia en redes sociales y en concreto en Instagram de una compañía teatral como La Fura dels Baus y de las implicaciones de esta presencia en relación con sus puestas en escena. Sin agotar la respuesta sobre las posibilidades de un teatro transmedial, lo que está claro es que estas estrategias apelan al espectador más allá del acontecimiento teatral, fragmentando y deslocalizando el posible relato que envuelva al espectáculo propiamente teatral.

El número se cierra con el texto “Aproximación al teatro transmedia: Misántropo, de Teatro Kamikaze”, de Mario de la Torre Espinosa, artículo que propone la posibilidad de un teatro transmedia, analizando para ello el desarrollo de obras a partir del universo ficcional representado en escena y que desembocan en obras de carácter parateatral, siguiendo el concepto de Patrice Pavis. Para ilustrar estas ideas, se expone el caso de *Misántropo*, adaptación de Miguel del Arco para Teatro Kamikaze del clásico de Molière. Además de la representación escénica originaria, se analizan la edición de la citada adaptación, los videos promocionales en YouTube, una galería fotográfica, el uso de Twitter y Facebook, o una pieza de video en 360°. La expansión transmedia de *Misántropo*, de Teatro Kamikaze, supone así un intento de llegar a una audiencia más amplia ofreciendo al público experiencias estimulantes y formas específicamente digitales de interacción en torno al teatro como hecho social y artístico. El éxito de la obra original, y la originalidad de la

---

<sup>3</sup> Así lo demuestra Jan Baetens (2019).

propuesta muestran el impulso del interés hacia el proyecto generando nuevas piezas que coadyuvaron a la expansión del mundo de la obra de Molière, pasado este por el tamiz de la compañía madrileña.

Tienen ahora los lectores de este número de *Pasavento* la posibilidad de profundizar en algunos de los aspectos que han protagonizado la reflexión teórica y crítica, como también algunas actividades propiamente creativas, de algunos de los miembros del colectivo de investigadores del proyecto Nar-Trans (2). Desde cuestiones propiamente teóricas, como la relación dialógica entre adaptación y *transmedia storytelling* o los modos en que nuevas prácticas de la autoría (ya sea en el cine colaborativo digital o en experimentos autoficcionales en series de televisión) se asocian a la transmedialidad, pasando por una cartografía de uno de los géneros o modos transmediales que está mostrando una mayor pujanza en el espacio de la narrativa de no ficción (el documental web), para llegar a una tríada de trabajos representativos del estudio de los procesos de transmedialización en relación al espectáculo teatral. A lo largo de este recorrido y del trabajo de teorización y análisis sobre las prácticas transmediales desarrollado en el conjunto de textos que conforman el presente monográfico, confiamos en facilitar tanto el conocimiento como la comprensión del trabajo que los agentes creativos y productores de este tipo de narraciones están llevando desde distintos géneros y disciplinas, al igual que el de las particulares condiciones de las audiencias y los prosumidores de este tipo de productos y experiencias. Compartimos el convencimiento de que los teóricos y comparatistas de la literatura y los medios audiovisuales tienen en este espacio híbrido trazado en torno a las narrativas transmediales un campo de pruebas idóneo para ampliar el bagaje de conocimiento y de herramientas de análisis sobre los procesos de transmedialización recientes, con el telón de fondo de las dinámicas de remediación, intermedialidad, demediación, adaptación, y seriedad tan fundamentales en el contexto actual de las culturas digitales interactivas.

#### OBRAS CITADAS

- Baetens, Jan (2019): "Mundos narrativos de ficción y de no ficción. Apuntes sobre las narrativas transmediales en cómics y fotonovelas periodísticas". En D. Sánchez-Mesa (coord.): *Narrativas transmediales. La metamorfosis del relato en los nuevos medios digitales*. Barcelona, Paidós, pp. 263-276.
- Jenkins, Henry (2003): "Transmedia Storytelling. Moving Characters from Books to Films to Video Games Can Make them Stronger and more Compelling", *MIT Technology Review*. En línea: <<http://www.technologyreview.com/news/401760/transmedia-storytelling>> [última visita: 6.2.2019].
- (2008): "En busca del unicornio de papel. Matrix y la narración transmediática". En: *Convergence Culture. La cultura de la convergencia en los medios de comunicación* [2006]. Barcelona, Paidós, pp. 99-137.
- Klastrup, Lisbeth; Pajares Tosca, Susana (2004): "Transmedial Worlds: Rethinking Cyberworld Design", *Proceedings of the International Conference on Cyberworlds IEEE*

- Computer Society*. En línea: <[http://www.itu.dk/people/klastrup/klastruposca\\_transworlds.pdf](http://www.itu.dk/people/klastrup/klastruposca_transworlds.pdf)> [última visita: 8.12.2016].
- Long, Geoffrey A. (2007): *Transmedia Storytelling: Business, Aesthetics and Production at the Jim Henson Company*. Tesis doctoral inédita, Massachusetts Institute of Technology. Accesible en: <<https://cmsw.mit.edu/transmedia-storytelling-jim-henson-company/>> [última visita: 8.2.2019].
- Ryan, Marie-Laure (2016): "Narratología transmedial y Transmedia Storytelling". En D. Sánchez-Mesa, J. Alberich y N. Rosendo (coords.): "Transmedia narratives", *Artnodes*, n.º 18.
- Ryan, Marie-Laure; Thon, Jean-Noël (2014): *Storyworlds accross Media. Towards a Conscious Media Narratology*. Lincoln/Londres, University of Nebraska Press.

## ROMPIENDO EL SISTEMA DE AUTORÍA: PRÁCTICAS CINEMATOGRAFICAS COLABORATIVAS Y NARRATIVAS TRANSMEDIALES EN LA ERA DIGITAL

BREAKING AUTHORSHIP SYSTEM: COLLABORATIVE FILMMAKING PRACTICES AND TRANSMEDIA NARRATIVES IN THE DIGITAL AGE

JUANJO BALAGUER PÉREZ  
Universidad de Granada  
juanjobp@correo.ugr.es

JORDI ALBERICH-PASCUAL  
Universidad de Granada  
jalberich@ugr.es

**RESUMEN:** El presente artículo analiza diferentes propuestas de creación cinematográfica colaborativa que rechazan la autoría única. En primer lugar, se muestra el alcance y la significación de dos agrupaciones de cineastas en ámbito español, el Colectivo Cine de Clase y el Colectivo Cine Sin Autor. Perteneciendo a distintas épocas, ambos colectivos encuentran un vínculo en su creación colaborativa, que además implica una ruptura en relación a la mitologización de la autoría única. El artículo aborda esta eliminación común de una narrativa individual en los equipos de creación audiovisual, para después centrarse tanto en su fundamentación social como en su intento de establecer nuevos modos de representación. Posteriormente, se examinan otras tipologías de audiovisual participativo, características de la era digital, que también asumen una autoría colectiva. Incorporan con frecuencia formatos, procesos y enfoques recientes de creación, entre los que destacamos las narrativas transmediales, que en ocasiones originan nuevas perspectivas sobre la autoría. Tras ofrecer una discusión sobre las aportaciones y las limitaciones que encuentra el modelo de creación colaborativa al que pertenecen los casos seleccionados, indicamos algunas contribuciones que estos enfoques de creación, especialmente las narrativas transmediales, pueden ofrecer al audiovisual colaborativo contemporáneo y a la autoría colectiva.

**PALABRAS CLAVE:** Autoría colectiva; creación colaborativa; cine militante; narrativa transmedial; activismo

**ABSTRACT:** This article analyses different proposals of collaborative film creation that reject single authorship. Firstly, the reach and significance of two groups of filmmakers in the Spanish context, the Colectivo Cine de Clase and the Colectivo Cine Sin Autor. Belonging to different periods, both collectives find a connection in their collaborative creation, which also implies a rupture with the mythologization of single authorship. The article addresses this common removal of individual narrative in audiovisual creation teams in order to then focus on their social basis as well as on their attempt to establish new ways of representation. Then we analyse other types of participatory cinema, which is characteristic of the digital era, that also include collective authorship. They often incorporate recent creation formats, processes and approaches, among which we emphasise transmedia narratives, which, occasionally, create new perspectives on authorship. After providing a discussion on the contributions and limits of this collaborative creation model to which the selected cases belong, we mention some contributions that these creation approaches, especially transmedia narratives, can offer to contemporary participatory cinema and to collective authorship.

**KEYWORDS:** Collective authorship; Collaborative Creation; Militant Cinema; Transmedia Narrative; Activism



## INTRODUCCIÓN

Entre las nociones que construyen el discurso fílmico, el concepto de autoría única vinculada a la labor de dirección ha sido uno de los cimientos clave para la comprensión crítica y comercial de la cinematografía (Wexman 2003). Perspectivas alternativas han dado lugar, sin embargo, a un cine minoritario que se caracteriza tanto por ser colaborativo, es decir, por limitar las jerarquías en su proceso productivo, como por su autoría colectiva, implicando así una ruptura con la concepción autoral, establecida y dominante desde hace décadas en el sistema del cine.

El concepto de autor aplicado al ámbito fílmico surgió en la primera mitad del siglo xx. Algunos teóricos, como Epstein (1926), ya habían situado al director en esa posición. Más adelante, en el texto "Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo", Alexandre Astruc (1948) argumentaba la existencia de un lenguaje cinematográfico y por tanto la presencia de una autoría equiparable a la literaria, lo que sirvió de precedente a la *politique des auteurs*, definida por los críticos de la revista *Cahiers du Cinema* en la década de 1950. Esta teoría terminaría de adjudicar la autoría a la persona que ejercía la labor de dirección.

La diferencia entre lo que argumentaron los críticos de *Cahiers* y las nociones previas de autoría fílmica radicaba en la vinculación entre el autor y el concepto de *mise-en-scène* (Hayward 1996). Este permitía reconocer un cierto

estilo en la realización de la película, que distinguía a unos autores frente a otros por su empleo de un lenguaje específicamente cinematográfico, lo que desplazaba la relevancia de intérpretes, productores o guionistas.

Además, la *politique des auteurs* habría sido una respuesta ante la crisis de percepción del cine por parte de ciertos sectores culturales, en contra de

Los aires elitistas de ciertos intelectuales literarios respecto al cine; el prejuicio iconofóbico respecto al cine como “medio visual”; el debate sobre la cultura de masas que veía al cine como agente de alienación política; y el tradicional antiamericanismo de la élite literaria francesa. (Stam 2000: 109)

La teoría reivindicaba por tanto un estatuto cultural propio para la cinematografía. El artículo de François Truffaut, titulado “Une certaine tendance du cinéma français” (1954), apuntala esta perspectiva. En el texto, el cineasta se posiciona contra un cine que alcanzó mucha popularidad en Francia, fundamentado en la adaptación de obras literarias de prestigio. Se establecía así una fórmula que pretendía dar crédito al cine solo en la medida en que se encontraba vinculado a esas obras. En última instancia, reforzaba su dependencia con respecto a la literatura, negaba la especificidad del cine y ahogaba su posibilidad de alcanzar una autonomía con respecto a otras expresiones artísticas. En respuesta, Truffaut exigía el reconocimiento del lenguaje cinematográfico, que debía ser expresado por cineastas, cualificados para emplear los recursos fílmicos, en lugar de por escritores. El concepto de autoría única asociado a la persona responsable de la dirección perdura desde entonces como un principio básico para la crítica cinematográfica (Sedeño 2012).

Décadas después del arraigo de la *politique des auteurs*, uno de sus principales teóricos, impulsor de ese cambio de paradigma y poseedor de la categoría de autor, criticaba las consecuencias de esta teoría:

Una de las herencias negativas de la *Nouvelle Vague* es, ciertamente, la pervisión de la teoría del *auteur* [...]. Se transformó en un culto al autor, en lugar de un culto al trabajo del autor [...] el sistema que creamos ya no existe. Se ha convertido en una enorme ciénaga. (Godard, citado en Tirard 2002: 220)

Jean-Luc Godard se oponía así al culto excesivo hacia la figura del autor. Ciertamente, la autoría única implicaba convertir la obra fílmica en un testimonio individual, difuminando la aportación del grupo de trabajadores que también participan en la misma (Casetti 1999). Este reproche a la quizás malograda idea tuvo reflejo en la propia evolución de Godard como cineasta. Así, uno de los más reconocidos artífices de la nueva percepción crítica del cine optó durante un breve periodo por deconstruirla. En un momento y en otro, el trabajo del cineasta reflejó el contexto sociocultural en el que se encontraba.

Durante la década de 1960, la colectividad que vertebra los movimientos sociales comenzó a reflejarse en la creación fílmica. Surge “un compromiso cinematográfico que supuso el abandono de la noción de *auteur* de la modernidad cinematográfica por parte de diversos cineastas para materializar una prácti-

ca fílmica colectiva y anónima que se convierta en arma política" (Monterrubio 2016: 55). En diversos países comienza a realizarse un cine militante que responde a los conflictos que tienen lugar en los diferentes contextos sociopolíticos. En España, por ejemplo, denuncia las condiciones de vida durante la dictadura, por lo que también fue un cine clandestino. En Francia, el cine militante trata de registrar los acontecimientos de Mayo del 68.

Godard, el autor, deja paso al Godard de la colectividad. Primero filma películas colectivas, como *Loin du Vietnam* (1967). Después, funda el Grupo Dziga Vertov junto con Jean-Pierre Gorin. El autor se diluye así en su compromiso militante, aunque regresaría al espacio, nunca derruido, de la autoría única. Gómez explica que

En cierta forma estas películas del grupo Dziga Vertov suponen un posicionamiento de Godard y [...]. Gorin, en el debate sobre la figura del autor que sacudía la teoría francesa en aquellos años. Roland Barthes y Michel Foucault desafiaron las teorías individualistas sobre la autoría. (Gómez 2018: 220-21)

El concepto ha sido objeto de reflexión por diversos autores además de Barthes (1968) y Foucault (1969), que definió el modo de funcionamiento de la *función-autor*. Destacamos a Agamben (2005) y Negri (1988), que escribe sobre el arte como trabajo colectivo. También a partir de la década de 1960 se criticó desde una perspectiva estructuralista la *politique des auteurs*, con el argumento de que, al centrarse en el autor, eludía el análisis de cuestiones inherentes de la obra fílmica, como las estructuras sociales que rodean su producción (Hayward 1996; Wexman 2003).

La obra de Godard aún la conquista del estatuto de autor fílmico y la ruptura con la autoría única. Entre el heterogéneo listado de prácticas cinematográficas que contrarían este sistema, se encuentra ese cine militante, pero también un cine colaborativo que incorpora a otros agentes en la realización de la obra y un cine posterior, ya en la era digital, que apuesta por la participación de los usuarios, lo que también diluye la autoría.

Este artículo aborda la ruptura del sistema de autoría única como punto en común de diversas prácticas fílmicas. Se centrará en el cine colaborativo que se desarrolló en distintos periodos, como la etapa de cine militante, y que aún tiene lugar en la actualidad. Intenta corregir las deficiencias de ese sistema, que se impuso como elemento de comprensión de la cinematografía al tiempo que ha invisibilizado otras modalidades de creación fílmica. Sin embargo, ni la creación colaborativa ni la autoría colectiva están exentas de debilidades.

Se contrastará la convivencia en la era digital de un cine colaborativo con fundamentación social con otro cine participativo, que no acoge por principio una voluntad de transformación social. Algunas de las prácticas más recientes se nutren de nuevas modalidades y procesos contemporáneos de producción. Suelen estar incluidas categorías de creación propias de la era digital que incorporan en ocasiones un diseño transmedial en su desarrollo. En esta forma narrativa, la historia fluye a través de distintos medios, que aportan elementos diferenciadores y expanden la narración (Jenkins 2006). En este sentido destacamos que,

aunque el cine colaborativo se ha ubicado habitualmente en los márgenes de la cultura fílmica, está caracterizado por la participación, uno de los pilares básicos del conjunto de la producción cultural contemporánea en la era digital.

## 1. ASPECTOS METODOLÓGICOS

El presente artículo tiene como objetivo analizar una selección de propuestas de cine colaborativo de autoría colectiva en el ámbito español para obtener conclusiones sobre sus aportaciones y limitaciones en la actualidad.

La primera etapa de investigación se ha basado en una revisión bibliográfica. Por un lado, se ha examinado la noción de autoría, tanto individual como colectiva. La perspectiva sobre esta cuestión se obtuvo con la consulta de textos claves, como las aportaciones de Barthes o Foucault y la mirada desde la cinematografía de Epstein, Astruc o Truffaut, así como con el estudio de trabajos académicos más recientes por parte de autores como Stam, Hayward o Sedeño. Por otro lado, se ha profundizado en las categorías de cine militante y de creación fílmica colaborativa, con la lectura de artículos de Mirizio o Berzosa y de Villanueva o Villaplana, respectivamente.

Tras esa aproximación general, reflejamos el cuestionamiento en relación a la autoría única y argumentamos la pertinencia de la creación participativa. Para ello, nos centramos en la función de representación que ejerce esta tipología fílmica. Tras una selección de propuestas colaborativas en ámbito español, como son las agrupaciones Colectivo Cine de Clase y Colectivo Cine sin Autor, realizamos un análisis particularizado de algunas de sus prácticas fílmicas. Empleamos una metodología cualitativa en el análisis y en la comparación de ambas propuestas, lo que nos permite definir sus características, e incluimos también una valoración de las condiciones materiales en las que cada colectivo desarrolla su actividad, en función del periodo que los contextualiza. Desde esta perspectiva se evalúa en qué medida el carácter de este cine queda afectado por su entorno. Una vez que se han determinado tanto efectos positivos como limitaciones del cine colaborativo de autoría colectiva, y tras comprender las posibilidades de expansión de esta tipología fílmica gracias al análisis anterior, se argumenta cómo puede desarrollarse en la época actual.

Para dar una respuesta a esta última cuestión, abordaremos la creación colaborativa propia de la era digital, vinculada a nuevos formatos y enfoques de creación contemporánea entre los que se incluyen las narrativas transmediales. Contrastamos prácticas colaborativas como la que inicia este artículo, que podemos denominar militante, y las que surgen en el entorno digital, para plantear así la aplicabilidad de elementos caracterizadores de una propuesta a otra, aprovechando el principio común que tienen en la participación.

## 2. CINE MILITANTE Y PROBLEMATIZACIÓN DE LA AUTORÍA ÚNICA

En la década de 1960 se intensificó una práctica cinematográfica rupturista con respecto al audiovisual convencional, un cine de resistencia entendido como

mecanismo de cambio social. Comenzaba la época del cine militante, con la labor de realizadores que, más allá de vehicular un discurso ideológico a través de su cine, percibieron su capacidad transformadora y se opusieron al sistema industrial al considerar que monopolizaba la expresión cinematográfica.

Este cine se diferenciaba de otras prácticas filmicas con específica dimensión política, insertas en el sistema cinematográfico comercial, en que no solo trataba de representar a una determinada comunidad o denunciar su estado, sino que actuaba como catalizador; pretendía activarla para transformar sus condiciones de existencia (Aguilar 2015). Era una práctica que se presentaba también como un instrumento con voluntad contrahegemónica, es decir, de contestación al sistema de producción industrial (Galán 2012).

En un debate sobre cine militante organizado por la revista *El viejo topo* en 1977, los cineastas dieron diversas definiciones a este concepto. Llorenç Soler, por ejemplo, lo definía como “un cine que está al servicio de una ideología democrática”, mientras que Jaime Larrain consideraba que era aquel “que se adscribe a una praxis política a través de un partido, o en general, a una causa”. Joan Puig exponía que el cine militante “está realizado al margen de los canales habituales, por su clara voluntad de rechazo frente al bloqueo ideológico del cine dominante” (Mirizio 2017: 434).

Centrándonos en el caso español, el cine militante estuvo muy influido por el movimiento obrero, además de vinculado a corrientes políticas de izquierda. Estaba fundamentado en la oposición a la dictadura y mantenía una postura de rechazo hacia la cultura fílmica que esta imponía. Parte de los cineastas militantes fueron también recelosos con la Transición. Fernández y Prieto (2011) señalan un consenso que determina el periodo entre 1967 y 1982 como el momento de auge en España del cine alternativo, término que incluye tanto al cine militante como otras opciones también contrarias a la dictadura. Entre 1974 y 1977, los autores indican además la existencia de un intenso circuito de producción, distribución y exhibición de este cine, a pesar del imperativo de permanecer en la clandestinidad durante los años previos a la democracia.

La autoría plural del cine militante se estructuraba a través de la colectividad. Fueron numerosos los grupos de cineastas que se formaron durante esa etapa: el Colectivo de Cine de Madrid, la Cooperativa de Cine Alternatiu/Central del Curt, el Grup de Producció, el Equipo Imaxe, Yaiza Borges, el Equipo Penta, entre muchos otros, según expone García-Merás (2007), quien también indica que se filmaron alrededor de un centenar de películas militantes durante este periodo a pesar de la escasa infraestructura y de las pobres condiciones a las que estaban sometidos los realizadores. Hay que señalar que no todo el cine militante implicó una autoría colectiva.

Arnau explica que la aparición de colectivos en esta época tenía, en el caso español, una justificación diversa. Servían como instrumento que “cuestiona en sí mismo la lógica individualista del capitalismo” y que “representa un claro posicionamiento político contra el régimen franquista” (2013: 297). Al mismo tiempo, el anonimato estaba dirigido a evitar la represión hacia sus miembros.

La sustitución del autor por el colectivo dejaba su impronta en el lenguaje fílmico, ya no construido desde la visión unívoca de un creador. Esto conducía a

diversos enfoques. Convivían la experimentación formal y un estilo directo, legible, defendido por aquellos para los que lo prioritario era la transmisión efectiva de su mensaje al espectador, en sintonía con su objetivo político (García-Merás 2007).

De entre las agrupaciones militantes, la que fundaron Helena Lumbreras y Mariano Lisa, el Colectivo Cine de Clase, introdujo una singularidad: la práctica de cine colaborativo. Incorporaba la participación efectiva de los sujetos a los que se filmaba, por lo que estos tuvieron capacidad de decisión sobre la obra final. Por ello, su renuncia a la autoría única se produce en tanto que su creación es colectiva –diluye las tareas de cada responsable en la generalidad del colectivo– y en la medida en que suma a otros participantes ajenos al equipo tradicional de producción, concediéndoles un reconocimiento similar.

Gracias a esta práctica colaborativa, el carácter colectivo del proyecto de Lumbreras y Lisa no hace referencia solo a los cineastas, sino también a las personas filmadas. Incluye a todos los participantes de la actividad fílmica: cineastas y sujetos que forman parte de la historia narrada.

La vocación social de este cine militante origina una aspiración por re-tratar de forma consensuada a los miembros de la comunidad que estructura la obra fílmica, para que se conviertan en colaboradores efectivos en el proceso de representación. Se establece una dinámica de trabajo horizontal en la que todos los participantes tienen cierta capacidad de decisión sobre la obra final. La autoría única queda cuestionada mediante esta opción metodológica, desde la que es entendida como una formulación que individualiza el relato, lo que limita una representación plural de los sujetos filmados.

Conteniendo el influjo de la militancia fílmica, este cine colaborativo trata de tener cierta repercusión en la sociedad y de ofrecer una alternativa al cine industrial. Elabora para ello una representación distinta de colectivos negativamente connotados, tanto por ese cine como por el ecosistema mediático general, ya que estos no documentan las condiciones materiales o la identidad de esas comunidades.

Cuando el colectivo en cuestión ni siquiera es objeto de representación, la creación colaborativa ofrece un espacio para contrarrestar su invisibilidad social o su marginalidad mediática. Posibilita que deje testimonio de su cultura, que sus miembros pasen de ser objetos pasivos a ser sujetos partícipes en su representación.

Por estos motivos, la creación fílmica colaborativa se identifica con una función social y un discurso emancipador. Incluso cuando el argumento de la obra no manifieste una postura crítica explícita, la propia formulación colaborativa implica ya un mecanismo de contestación. Mientras el autor deviene colectivo, comunidad, la colectividad fílmica encuentra en el cine colaborativo una singular estrategia de representación.

### 3. CINE COLABORATIVO Y POLÍTICA DE LA COLECTIVIDAD

Los antecedentes de la práctica fílmica colaborativa se remontan a las experiencias de Val del Omar en las misiones pedagógicas de la Segunda República

Española o al tren cinematográfico de Medvedkin (Zavala y Leetoy 2016). Este último, que consistió en un equipo de filmación que recorrió Rusia registrando escenas de la vida obrera, dio nombre a los Grupos Medvedkin, fundados en la década de 1960 con un proceder similar.

Entre 1966 y 1969, en el marco de la iniciativa *Challenge for Change* del National Film Board of Canada (NFBC), un programa de documentales que trataba de dar visibilidad a zonas desfavorecidas del país, se realizó el proyecto colaborativo *Fogo Process*. Los habitantes de la isla de Fogo vivían en pequeñas comunidades con escasa infraestructura, limitada comunicación entre sí y diferencias religiosas. Una situación compleja que el director Colin Low retrató a través de una serie de entrevistas que después se mostraban a los participantes para que pudieran aprobar el retrato que de ellos se hacía. Esto provocó un intenso debate entre el público representado, lo que impulsó a Low a dar un paso más: ofreció a los habitantes de la isla que rodaran sus propias piezas audiovisuales para continuar el debate a partir de esas grabaciones. *Fogo Process* estuvo compuesto por veintiocho documentales paralelos que llegaron al gobierno, que actuó entonces para mejorar las condiciones de vida de los habitantes de la isla (Villanueva 2015).

Esta temprana experiencia señala dos características de esta tipología de cine colaborativo, aunque la primera no está siempre presente. Por un lado, su frecuente carácter documental, dado el intento de representar la realidad de determinados colectivos a través de mecanismos más efectivos que los habituales. Por otro lado, su perspectiva social, una condición vinculada a la anterior.

Definimos este cine colaborativo, en oposición con el audiovisual convencional, como una creación con metodología de trabajo más flexible, con una jerarquía menos pronunciada, con la contribución de un elevado número de individuos y con un proceso de toma de decisiones que implica su participación efectiva. Mientras que, para Villanueva (2015), la participación en el cine colaborativo tendría en sí misma un significado político, por lo que estaría vinculado al activismo, el término "colaborativo" no significa para Villaplana solo la conjunción del trabajo de varios agentes, sino "un proceso de coproducción en el que idealmente se incorporan y comparten permanentemente los cuestionamientos o desacuerdos sobre los procesos, metodologías e ideas de trabajo" (2015: 93).

Este cine colaborativo tiene siempre un pronunciado matiz político porque durante la creación se acuerda cómo se representa al colectivo, se da un papel activo al mismo y se construyen nuevos imaginarios sociales, por lo que se aspira incluso a una transformación social. Esta es la intersección donde se encuentran los cines colaborativo y militante. Sin embargo, solo en la creación colaborativa hallamos siempre una ruptura con el estatuto de autor único. Su irrenunciable carácter social se construye partiendo del rechazo a la toma individual de decisiones. Mientras que no existe una vinculación necesaria entre cine militante y cine sin autor, la creación colaborativa sí tiene carácter militante y rompe con la noción de autoría única.

La metodología de estas obras varía en función del grado de colaboración que asuma y las etapas en las que esta se incorpore. La escritura del guion puede

ser colectiva, incluso cambiar durante la producción, para reflejar la postura de todos los participantes; el montaje puede ser abierto, contar con la aportación de todas las partes implicadas en la producción. Las decisiones se suelen tomar tras un proceso de debate en el que participan todos los agentes involucrados.

Resaltamos también su frecuente carácter pedagógico. La fundadora del Colectivo Cine de Clase sostenía que la clase obrera necesitaba del audiovisual para defender su causa, por lo que enseñaba a los participantes a emplear los medios fílmicos, lo que a su vez permitía sus aportaciones en los proyectos del Colectivo.

Como ocurría con el cine militante, la autoría colectiva marca el propio lenguaje de la creación colaborativa, que ha sido descrito con el término de "narrativa cruda" (Mateos y Sedeño 2015) por su reflejo sin artificio de aquello que se filma, en consonancia con una de las citadas posturas de los cineastas de la militancia.

Entre las obras del Colectivo Cine de Clase destaca el mediometraje *O todos o ninguno* (1976) como ejemplo más significativo del cine colaborativo realizado por el grupo, habiendo sido asociado con los Grupos Medvedkin (Berzosa 2016). Este documental aborda el conflicto laboral que se produjo en la empresa Laforsa y que condujo a sus trabajadores a impulsar una huelga que duró más de cien días. La presentación de los cineastas mirando a cámara, acompañados por un trabajador de la fábrica, pone de manifiesto la vocación colaborativa que estructura todo el documental.

*O todos o ninguno* se planificó mediante sesiones de debate que contaban con la participación de los cineastas y de los obreros. Como se ha indicado, los trabajadores aprendieron a utilizar la cámara, por lo que pudieron rodar tomas que después fueron incluidas en el montaje definitivo. El documental revela así el testimonio en primera persona y consensuado de los impulsores de la huelga, mientras deja constancia de las duras condiciones de los obreros en su espacio de trabajo.

Heredero de ese colectivo militante, aunque más vehemente con la ruptura de la autoría única, encontramos en la actualidad al Colectivo Cine sin Autor (CsA). El grupo fue fundado por Gerardo Tudurí, responsable del Manifiesto del Cine sin Autor, texto que explica las singularidades de su propuesta. El Colectivo define su cine como una creación colaborativa que asume la indefinición de roles (Sedeño 2013). Por tanto, ambos grupos de cineastas se encuentran vinculados por la creación colaborativa, la autoría colectiva, la voluntad de repercusión social y la aspiración a ser una alternativa a la cinematografía convencional.

El CsA organiza encuentros en colegios, centros sociales, barrios y comunidades para hacer pedagogía audiovisual, como hicieron Lumbreras y Lisa, y enseñar materias como realización y narrativa con la finalidad de capacitar a los participantes en la creación de sus propias imágenes (Sedeño 2017). Al mismo tiempo, el CsA colabora con esas comunidades para llevar a cabo producciones fílmicas en sus espacios. Los grupos encuentran así nuevos modos de representación, tanto de sus relaciones como de sus entornos, ajenos a los propuestos por el cine industrial o por los medios de comunicación.

El proceso de creación del CsA incluye la organización de sesiones de debate sobre guion, rodaje y edición de las películas. La escritura del guion es colectiva, lo que permite improvisación y cambios. Además, cuando se finaliza un borrador de montaje, se ofrece a la comunidad para posibilitar su modificación. La creación del CsA rompe así la jerarquía audiovisual, diluye los roles tradicionales de los equipos de producción y se basa en una dinámica de trabajo horizontal.

Ponemos como ejemplo proyectos como *¿Y ahora qué?* (2015), una película realizada por quince mujeres durante un taller impartido por el CsA, o *Il corpo che sogna* (2015), una colaboración entre CsA y el colectivo de Femmine Difformi, en la cual se estableció un espacio de convivencia y diálogo para que el grupo de mujeres participantes tratara de deconstruir los roles y estereotipos de género.

El principio rector del CsA es la denominada *sinautoría*. Si "la 'política de los estudios' constituyó la producción cinematográfica en su versión de gran fábrica multinacional" (Tudurí 2017: 411), la política de los autores evolucionó a una producción centrada en el individuo. El fundador del CsA argumenta que, con el transcurso de las décadas, esa nueva política se trasladó desde el valor intelectual del autor a su valor comercial. Por este motivo, el Colectivo propone la *política de la colectividad*, que se traduce en que

Abandonando todo rasgo autoral retomamos el carácter colectivo de la política de estudios (muchas gente produciendo una película) pero [...] no parte de la organización piramidal del cine sino que utiliza el cine como forma de conexión y organización social [...] el beneficio impulsor es de carácter social, político y también estético pero por la búsqueda de una propia autorrepresentación. (Tudurí 2017: 414)

Los principios de autoría colectiva, creación colaborativa y representación alternativa son compartidos por Colectivo Cine de Clase y Colectivo Cine sin Autor, como se ha señalado, a pesar de las décadas que separan sus prácticas cinematográficas. La vía acogida por ambos colectivos supone un incremento de la pluralidad en el proceso de realización fílmica, porque incluye a nuevos y diversos participantes con la convicción de que, aunque no estén en principio cualificados para constituirse como cineastas o realizadores, sí lo están para elaborar una representación propia.

#### 4. CINE COLABORATIVO Y NARRATIVAS TRANSMEDIALES EN LA ERA DIGITAL

Deleuze señaló la posibilidad de que el cine participe en la tarea de fundación de un pueblo que falta que, para el autor francés, no es otra cosa que un pueblo *por-venir*: "el pueblo que falta es un devenir, se inventa, en los suburbios y los campos, o bien en los guetos, con nuevas condiciones de lucha a las que un arte necesariamente político debe contribuir" (citado en Núñez 2010: 48). Quizás fuera esa búsqueda, incitada por la comprensión de la creatividad estética como una resistencia política, según el mismo autor, la que fundara tanto la creación militante como los planteamientos colaborativos.

Frente a ese carácter social, internet y la comunicación digital han abierto nuevos espacios para formas de participación creativa que dan lugar a otro tipo de cine colaborativo. Se consolidan fenómenos como el *crowdfunding* y el *crowdsourcing*, que se aplican además a la creación fílmica, al tiempo que el entorno comunicativo experimenta una erosión de los roles de producción y consumo, ahora más intercambiables. Como ocurre con el citado cine colectivo, aunque en principio no por su voluntad social, sino con frecuencia impulsado por nuevas dinámicas de consumo, la participación afecta a la estructura jerárquica de ciertas producciones audiovisuales. Altera la función de autor y propicia una autoría compartida. En contraste con el cine colaborativo previo, esta autoría recae en los usuarios. Como ese cine, ofrece un producto abierto, en constante proceso de modificación.

Ambas creaciones colaborativas mantienen algunos puntos en común, como la alteración de los roles de producción, la reducción de jerarquías o la autoría colectiva. Incluso podríamos entender ese primer cine colaborativo como un antecedente del *crowdsourcing* que sustenta al cine participativo digital, término enunciado por Jeff Howe (2006) que hace referencia a la consolidación de una red de voluntarios que colabora para la culminación de un proyecto. Además, una parte de la financiación de la citada obra *O todos o ninguno* (1976) provino de la donación de los trabajadores (Berzosa 2016), interesados en la terminación de la película, lo que recuerda a los usuarios que actualmente participan en campañas de *crowdfunding*.

A pesar de las similitudes entre los cines basados en la colaboración, lo cierto es que ni sus raíces ni sus postulados son comunes. El cine colaborativo del CsA comparte esa búsqueda de un espacio de cambio social con el cine militante. En cambio, ese otro cine colaborativo, entre cuyas obras están las producidas con la etiqueta de *open source* o *crowdsourced*, incorpora dinámicas parcialmente horizontales que no implican en principio una representación alternativa o una voluntad de transformación social. Encontramos así obras que se nutren de contenido generado por usuarios o que aprovechan la conectividad de la sociedad red para implementar prácticas de participación, como *Spain in a Day* (2016) en el caso español.

Más allá de esta creación compartida propia de la cultura participativa de la red, las narrativas transmediales también generan nuevas perspectivas en relación a la autoría. Si el diseño transmedial se construye mediante “transvases adaptativos o expansiones del repertorio entre las diferentes artes, medios o narrativas” (Gil 2015: 61), esta condición implicaría una creación colaborativa entre profesionales de distintos sectores (Sánchez-Mesa, Aarseth, Pratten y Scolari 2016).

Ya Jenkins argumentaba que “a medida que expandimos el acceso de la distribución masiva por la red, se modifica necesariamente nuestra comprensión de lo que significa ser autor y de la clase de autoridad que debería atribuirse a los autores” (2006: 184) y acuñaba el término de “autoría cooperativa” para referirse a aquellos autores de franquicias que facilitaban la participación de otros artistas en la construcción de la misma.

A diferencia de ese cine colaborativo que rompía la autoría única, se formulaba en procesos de debate y negociaba las representaciones de los colaboradores, encontramos nuevas tipologías con las que no existe vínculo ni fundamentación común pero que aprovechan la red para establecer dinámicas de participación. Si bien se produce una ruptura de la autoría única, detrás no habría un cuestionamiento contundente de la misma. Tampoco propone necesariamente discursos de marcado carácter social.

Frente a una estandarización de este último cine colaborativo en ámbito internacional, Alberich-Pascual y Gómez-Pérez (2010) destacan iniciativas en el contexto de la creación iberoamericana independiente que además incorporan narrativas transmediales en su desarrollo.

Los autores destacan algunos proyectos como el titulado *des(Iguals)* (2015-2017), que tiene el propósito de dar visibilidad a las desigualdades en Latinoamérica mediante una narración colectiva que da voz a las personas que las sufren. La combinación de la metodología colaborativa y de la estructura transmedia permite crear un contenido social acorde con las prácticas fílmicas de los colectivos estudiados, al tiempo que optimiza su capacidad de involucrar al público gracias a la transversalidad que facilita el diseño transmedia: los cortos documentales, núcleo de la obra, se complementan con un canal de realidad aumentada, intervenciones urbanas, proyecciones públicas y un libro, entre otros materiales.

Más allá de las narrativas transmediales pero en el marco de las modalidades de creación propias de la red, mencionamos el webdoc español *En la brecha* (2018), una producción de Barret Cooperativa Valenciana con la participación de RTVE.es y el apoyo de la Diputació de València. Esta obra interactiva recoge el testimonio de siete mujeres acerca de la situación de desigualdad de género que sufren en su trabajo. A sus siete historias se unen narraciones de otras mujeres participantes, de manera que se introduce una dinámica colaborativa que permite a cualquier usuario grabar su testimonio e introducirlo en el webdoc junto con los demás. En este caso, aunque la colaboración se sustenta en mecanismos característicos de la era digital, tiene una fundamentación más cercana al tipo de cine colaborativo de carácter social que ha centrado este artículo.

Esta ruptura con la autoría única, elemento básico de vertebración comercial del cine, significa descartar una pieza de reconocimiento de la película, así como renunciar a un componente de articulación del discurso para la crítica y a un estímulo para la audiencia. Puede implicar además una desvalorización del trabajo de las personas dedicadas a cualquier labor tradicional del equipo de producción de una obra audiovisual.

Destacamos aquí que, tanto por su construcción como alternativa en rechazo al cine convencional como por su empleo de una metodología distinta a la del cine comercial, esta creación colaborativa se ha configurado como marginal y desvinculada de las corrientes principales. Dada su voluntad de repercusión social, se deduce que esto limita su finalidad.

El nuevo contexto de la era digital permite, en cambio, una revisión de la propuesta colaborativa teniendo en consideración esta debilidad, porque el

auge de la cultura participativa en la red, la capacidad de difusión de internet, así como la relevancia que adquieren nuevos formatos y estrategias de creación cultural, permiten una visibilidad antes improbable para estos productos audiovisuales, y su posible salida de una periferia donde eran conocidos y consumidos solo por unos pocos.

## CONCLUSIONES

El artículo ha incluido cuatro tipologías de autoría colectiva en el ámbito audiovisual. Previos a la era digital, encontramos un cine militante que abrazaba la colectividad y una propuesta que incorporaba procesos de negociación de la representación entre sus participantes, con ejemplos también dentro de esa militancia. En la actualidad, hemos señalado manifestaciones que heredan ese carácter social y otras que, por el contrario, solo incorporan la participación por la centralidad de esta noción en la producción cultural contemporánea.

Una paradoja afecta con frecuencia a las tipologías en las que la ruptura de la autoría única se basa en la búsqueda de una transformación colectiva: si se incluyeran en la vía convencional de comercialización, limitarían su carácter social, porque sus realizadores no contarían con tanta libertad para experimentar o probar nuevos métodos de producción, como la propia colaboración; sin embargo, si deciden rechazar esa vía convencional, su impacto social resulta mucho menos pronunciado porque su difusión queda mermada, por lo que la finalidad transformadora de la obra queda mitigada.

En relación a su rechazo de la autoría única señalamos que, aunque se puede hacer un análisis crítico sobre la imposición de esta en alusión a ciertas consecuencias ya citadas que pueden entenderse como negativas, por otro lado, supuso una conquista esencial al repercutir en el reconocimiento de un estatuto cultural propio para la cinematografía.

Una vez eliminada la autoría única, queda un espacio que debe ser ocupado por otro significativo. Este puede ser el colectivo. Pero, siguiendo su perspectiva social y asumiendo su capacidad como alternativa, consideramos que el cine colaborativo debe atender a varias cuestiones. En primer lugar, debería evaluar su capacidad para introducirse en una dinámica comercial, lo que no significa que se vuelva convencional ni que rechace sus consideraciones éticas, pero sí que esté dotado de una mayor capacidad de influencia y por tanto se acerque a su finalidad social. En segundo lugar, la alternativa de la autoría colectiva debe ser siempre compatible con el reconocimiento a la labor del equipo de profesionales que forman parte del proyecto.

Con respecto al primer punto, el cine colaborativo ha esquivado las categorías de una industria especializada, jerarquizada y regulada para lograr una mayor libertad creativa que permite asumir renuncias, como el autor único o la incorporación de colaboradores no formados en materia audiovisual. Reconoce la diversidad cultural, da visibilidad a comunidades escasamente representadas y crea espacios de reflexión crítica. Pero la creación filmica colaborativa debe ahondar en su perspectiva social, en el sentido de ampliar su capacidad de in-

fluencia. Para ello, debe tratar de salir de los márgenes culturales tan estrechos en los que se encuentra.

En relación a la segunda idea, añadimos que el valor de la autoría se fundamentaba en la capacidad de la persona que la ostentase para aprovechar el medio cinematográfico gracias a su conocimiento y experiencia. Si bien la aportación del colectivo es positiva, probablemente no conducirá a un ejercicio fílmico tan estimulante como el que pueda ofrecer un profesional del medio y además puede dificultar la viabilidad del proyecto. La fórmula colaborativa atiende a una visión más plural, pero puede implicar la carencia de ciertas pautas encaminadas a la materialización de un valor estético o narrativo.

En la etapa de cine militante en el ámbito español, la creación situada en los márgenes respondía, entre otros motivos, a una necesidad ante el riesgo evidente de los cineastas por oponerse a la dictadura. Distinguimos entre el cine colaborativo en aquel periodo y otro de las mismas características en la época actual.

El contraste de la creación colaborativa en ambas épocas nos ayuda a reflexionar sobre la adaptación de estas prácticas al entorno actual. Este permite a sus creadores aspirar a una mayor difusión de sus obras e incrementar su repercusión. Favorecería su crecimiento, al menos en lo que se refiere a la capacidad de la red. Resulta pertinente, por tanto, encontrar fórmulas que hagan viable la inserción de este cine alternativo, de destacado valor cultural y social, en un ámbito comercial sin que por ello se reduzca su identidad diferenciadora.

Teniendo en cuenta algunos de los ejemplos citados de creación colaborativa en el entorno digital, apostamos por una visión renovada de este cine desde las narrativas transmediales y el webdoc. Esto permite la adopción de la colaboración, al tiempo que aprovecha las singularidades de diversas plataformas. La difusión que permite el entorno web facilita además una mayor visibilidad para estas obras que, aunque quizás no entrarían en el marco de la comercialización cinematográfica tradicional, pueden sumarse a los mecanismos de difusión de estas recientes tipologías de creación audiovisual. En este sentido, hay que señalar que la transmedialidad ya está presente en un amplio rango de obras audiovisuales que abarca desde la experimentación independiente hasta el cine integrado en la industria convencional.

Asimismo, si bien en proyectos del ámbito español como *En la brecha* (2018) se diluye la autoría única en la medida en que los usuarios –que en este caso también son sujetos activos de su representación– pueden aportar contenido propio, también se mantiene el reconocimiento a los impulsores de la obra, con una separación de roles propia del sistema audiovisual tradicional. Se elude así este inconveniente que se ha señalado en relación a la autoría colectiva.

#### OBRAS CITADAS

- Agamben, Giorgio (2005): *Profanaciones*. Barcelona, Anagrama.  
Aguilar, Gonzalo (2015): *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. México D. F., Fondo de Cultura Económica.

- Alberich-Pascual, Jordi; Gómez-Pérez, Francisco (2016): "Exploraciones transmedia en la creación cinematográfica colaborativa iberoamericana contemporánea", *Artnodes*, n.º 18, pp. 28-36.
- Arnau, Roberto (2013): "Los colectivos cinematográficos en la España tardofranquista: militancias, transgresiones y resistencias", *Doc On-line*, n.º 15, pp. 293-318.
- Astruc, Alexandre (1948): "Nacimiento de una nueva vanguardia: la 'Caméra-stylo'". En Joaquín Romaguera y Homero Alsina (eds.): *Textos y Manifiestos del Cine*. Madrid, Cátedra, pp. 219-224.
- Barthes, Roland (1968): "La muerte del autor". En: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona, Paidós, pp. 65-72.
- Berzosa, Alberto (2016): "Aproximación a un cine proletario español durante el tardofranquismo y la Transición", *Historia, Trabajo y Sociedad*, n.º 7, pp. 11-34.
- Casetti, Francesco (1999): *Theories of cinema, 1945-1990*. Austin, University of Texas Press.
- Epstein, Jean (1926): "A propósito de algunas condiciones de la fotogenia". En Joaquín Romaguera y Homero Alsina (eds.): *Textos y Manifiestos del Cine*. Madrid, Cátedra, pp. 335-340.
- Fernández, Miguel; Prieto, Xosé (2011): "Film workshops in Spain: Oppositional Practices, Alternative Film Cultures and the Transition to Democracy", *Studies in European Cinema*, vol. 8, n.º 3, pp. 227-242.
- Foucault, Michel (1969): "¿Qué es un autor?". En: *Obras esenciales*. Barcelona, Paidós Ibérica, pp. 291-318.
- Galán, Marta (2012): "Cine militante y videoactivismo. Los discursos audiovisuales de los movimientos sociales", *Revista Comunicación*, vol. 1, n.º 10, pp. 1091-1102.
- García-Merás, Lydia (2007): "El cine de la disidencia. La producción militante antifranquista (1967-1981)", *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, vol. 4, pp. 16-44.
- Gil, Antonio J. (2015): "Narrativa aumentada", *1616: Anuario de Literatura Comparada*, n.º 5, pp. 45-74.
- Gómez, Iván (2018): "La revolución ausente. Fantasmas y ecos de Mayo del 68 en el cine documental de Jean-Luc Godard y el grupo Dziga Vertov", *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, n.º 17.
- Hayward, Susan (1996): *Cinema Studies. The Key Concepts*. Nueva York, Routledge.
- Howe, Jeff (2006): "The Rise of Crowdsourcing", *WIRED Magazine*. Accesible en <<https://www.wired.com/2006/06/crowds/>> [última visita: 8.1.2019].
- Jenkins, Henry (2006): *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona, Paidós.
- Mateos, Concepción; Sedeño, Ana (2015): "Videoactivismo y autoría colectiva". En Francisco Sierra y David Montero (eds.): *Videoactivismo y movimientos sociales. Teoría y praxis de las multitudes conectadas*. Barcelona, Gedisa, pp. 298-232.
- Mirizio, Annalisa (2017): "El anacronismo visual en el cine militante de Helena Lumberas. Notas a propósito de la influencia de Pasolini y Zavattini", *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 18, n.º 4, pp. 425-441.
- Monterrubio, Lourdes (2016): "Del cinema militant al ciné-essai. *Letter to Jane* de Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin", *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, vol. 22, pp. 55-66.

- Negri, Toni (1988): *Arte y multitud: ocho cartas*. Madrid, Trotta.
- Núñez, Amanda (2010): "Gilles Deleuze. La ontología menor: de la política a la estética", *Revista de Estudios Sociales*, n.º 35, pp. 41-52.
- Sánchez-Mesa, Domingo; Aarseth, Espen; Pratten, Robert; Scolari, Carlos A. (2016): "Trans-media (Storytelling?): a polyphonic critical review", *Artnodes*, n.º 18, pp. 8-19.
- Sedeño, Ana María (2012): "Cine social y autoría colectiva: prácticas de cine sin autor en España", *Razón y Palabra*, vol. 17, n.º 80.
- (2013): "Cine sin autor como pedagogía crítica audiovisual. Bases teóricas, antecedentes y postura crítica", *Communication Papers. Media Literacy & Gender Studies*, n.º 2, pp. 91-97.
- (2017): "Artivismo, activismo y sinautoría audiovisual: el caso del Colectivo Cine sin Autor (CsA)", *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, vol. 9, pp. 431-442.
- Stam, Robert (2000): *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona, Paidós.
- Tirard, Laurent (2002): *Lecciones de cine*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- Truffaut, François (1954): "Una cierta tendencia del cine francés". En Joaquín Romaguera y Homero Alsina (eds.): *Textos y Manifiestos del Cine*. Madrid, Cátedra, pp. 225-252.
- Tudurí, Gerardo (2017): "Escritos en torno a Cine sin Autor", *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, vol. 9, pp. 397-430.
- Villanueva, Sergio (2015): "Prácticas colaborativas en el documental contemporáneo: propuesta de análisis y revisión del modo participativo en la Teoría del Documental", *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, vol. 20, pp. 116-123.
- Villaplana, Virginia (2015): "Cine colaborativo. Discursos, prácticas y multiplataforma digitales. Hacia una diversificación de formatos transmedia participativos en el Espacio Digital Europeo", *Fonseca, Journal of Communication*, n.º 11, pp. 88-117.
- Wexman, Virginia W. (ed.). (2003): *Film and authorship*. New Brunswick, Rutgers University Press.
- Zavala, Diego; Leetoy, Salvador (2016): "Documental participativo como herramienta de agencia cultural: El Salto, un caso de estudio", *IC-Revista Científica de Información y Comunicación*, vol. 13, pp. 235-261.

APROXIMACIÓN AL DOCUMENTAL INTERACTIVO COMO  
FORMATO NATIVO TRANSMEDIAAPPROACH TO THE INTERACTIVE DOCUMENTARY AS  
TRANSMEDIA FORMATARNAU GIFREU-CASTELLS  
Universitat de Girona  
arnau.gifreu@eram.catSEBASTIÁN SÁNCHEZ-CASTILLO  
Universitat de València  
sebastian.sanchez@uv.esESTEBAN GALÁN  
Universitat Jaume I  
egalan@uji.es

RESUMEN: Este trabajo caracteriza al documental interactivo como un formato audiovisual nativo transmedia. Esta forma de expresión narrativa particular a menudo aglutina y concentra los diferentes medios, formatos y plataformas a través de la metáfora y navegación interactivas. El documental interactivo cumpliría entonces una serie de requisitos para ser considerado como "formato nativo transmedia", y esta hipótesis se demuestra a partir de la selección de un conjunto de proyectos representativos analizados a tal efecto. En primer lugar, se define y caracteriza el concepto de narrativa transmedia. A continuación, se realiza una aproximación al concepto de no ficción interactiva y transmedia, para focalizar el objeto de estudio en la forma adecuada de expresión narrativa del documental interactivo. En tercer lugar, se identifica una muestra reducida de proyectos provenientes de diferentes países. De la muestra reducida de proyectos se ha elegido el proyecto *Sexo, maracas y chihuahuas* (Minimal Films, RTVE. ES, TVC, Labyrinth Studio, 2016) para ser analizado como caso de estudio. En las conclusiones del artículo se exponen los resultados, indicadores y estructuras clave detectadas a partir del análisis cualitativo de la muestra. Las tres estructuras detectadas como formato nativo transmedia del documental interactivo son la "estructura línea de tiempo", la "estructura contenedor" y la "estructura mo-

saico". En los diferentes proyectos analizados predomina un tipo de estructura o una mezcla entre ellas.

**PALABRAS CLAVE:** Narrativa transmedia; no ficción interactiva y transmedia; documental interactivo; producción; plataforma

**ABSTRACT:** This work characterizes interactive documentary as a native transmedia audiovisual format. This particular form of narrative expression often brings together and concentrates different media, formats and platforms through a metaphor and interactive navigation. Interactive documentary needs to fulfill a series of requirements to be considered a "native transmedia format". This hypothesis is tested by selecting a set of representative projects and analyzing them for this purpose. First, we define and characterize the concept of transmedia narrative. Second, the concept of interactive and transmedia non-fiction is explored to bring into focus the specific narrative expression of interactive documentary. Third, we identify a small sample of projects from different countries. From this small sample, we chose the project *Sexo, maracas y chihuahuas* (Minimal Films, RTVE.ES, TVC, Labyrinth Studio, 2016) to be analyzed as a case study. We present the results, indicators and key structures determined in the qualitative analysis of the sample in the conclusions of the article. The three structures detected as the native transmedia format of interactive documentary are the "timeline structure", the "container structure" and the "mosaic structure". In the different projects analyzed, one type of structure predominates or there is a mix of the three structures.

**KEYWORDS:** Transmedia Narrative; Interactive and Transmedia Non-fiction; Interactive Documentary; Production; Platform



## INTRODUCCIÓN

Este trabajo caracteriza al documental interactivo como un formato audiovisual nativo transmedia, extrapolando sus características a otros formatos de no ficción, ficción y entretenimiento que trabajen con estrategias transmedia similares. En primer lugar, se define y caracteriza el concepto de narrativa transmedia. A continuación, se realiza una aproximación al concepto de no ficción interactiva y transmedia, para focalizar así en la forma adecuada de expresión narrativa del documental interactivo. En tercer lugar, se identifica una muestra reducida de proyectos provenientes de diferentes países. De la muestra reducida de proyectos se ha elegido el proyecto *Sexo, maracas y chihuahuas* (Minimal Films, RTVE.ES, TVC, Labyrinth Studio, 2016) para ser analizado como caso de estudio. En las conclusiones del artículo se expondrán los resultados, indicadores y estructuras clave detectadas a partir del análisis cualitativo de la muestra.

La hipótesis de partida radica en considerar que en la narrativa transmedia de ficción no existe (normalmente) un formato destinado y que permita aglutinar otras plataformas, sino que estas son independientes unas de las otras (aunque una se constituya como el elemento central de la narrativa y puedan existir relaciones entre ellas). Sin embargo, en la narrativa transmedia de no ficción, si bien las plataformas pueden actuar de manera independiente también, se encuentra a menudo una forma de expresión que las aglutina y concentra a través de la metáfora y navegación interactiva. Por ello, consideramos al documental interactivo como "formato nativo transmedia" y se demuestra a partir de la selección un conjunto de proyectos representativos analizados a tal efecto. Si bien la existencia de esta plataforma aglutinadora puede existir también en géneros o formatos principalmente como el periodismo, el ensayo, la museística o determinados formatos educativos, es en la forma documental en la que esta estrategia se usa con más frecuencia. Este hecho podría explicarse dado que el género documental necesita articular un dispositivo narrativo en mayor medida que otros ámbitos afines. Pero lo cierto es que esta realidad no es solo extrapolable al género documental, porque también encontramos formas de expresión del campo de la no ficción que hacen uso de la narración expandiéndola a través una única plataforma central, como el reportaje, el ensayo o determinados discursos políticos, entre otros. Por lo tanto, tampoco podemos deducir de ello que solo el documental pueda ser considerado como formato nativo transmedia, pero sí una forma de expresión que parece a priori indicada e idónea para acoger las lógicas transmedia en su estructura y diseminarlas a partir de una sola plataforma interactiva.

En relación a la metodología propuesta, en primer lugar, se ha realizado una revisión bibliográfica para definir y delimitar ámbitos clave dentro de este trabajo, como el de narrativa transmedia, la no ficción interactiva y el documental interactivo. En la parte de análisis del trabajo, se han usado técnicas cualitativas y el análisis de casos de estudio con el objetivo de extraer indicadores y resultados válidos para argumentar y justificar la hipótesis de partida.

## 1. APROXIMACIÓN A LA NARRATIVA TRANSMEDIA

Las historias transmedia son narraciones que fluyen a través de diferentes plataformas (Jenkins, Purushotma, Clinton, Weigel y Robison 2006b: 46), siendo esta una de las claves de su éxito según los principales estudios desarrollados en el ámbito de la narrativa transmedia durante los últimos años (Garambato y Andreevich Medvede 2017; Sánchez-Mesa y Baetens 2017; Rodríguez, Paño y Jiménez 2016; Scolari, Jiménez y Guerrero 2012; Dena 2009). La narrativa transmedia se constituye como una forma de transmitir mensajes, es decir, es una manera de comunicar. Por tanto, el concepto de transmedia no atiende al mensaje sino a la manera de comunicar el mensaje en sí mismo (Jenkins 2006a; Ryan 2004; Klastrup y Pajares Tosca 2004). Las narrativas transmedia se conforman a partir de diversos relatos contados a través de distintos medios, donde cada uno cuenta una parte independiente y complementaria de la historia. De esta

definición se infiere que en el ecosistema mediático actual hablar de un proyecto audiovisual transmedia resulta casi una redundancia innecesaria. Y, del mismo modo, hoy es muy difícil diseñar y desarrollar un proyecto audiovisual de éxito sin que detrás esté sustentado en mayor o menor grado por una estrategia transmedia (Scolari 2013; Sjöberg y Rydin 2013; Moe 2008; Jenkins 2006a).

La narrativa transmedia es consecuencia del desarrollo de Internet y de la denominada Web participativa, escenarios que han facilitado que las nuevas narrativas busquen una mayor implicación de usuarios y audiencias (Costa y Piñeiro 2015). El término *crossmedia* se refiere "a una narrativa que se dispersa de manera sistemática a través de múltiples medios con el fin de crear una experiencia de entretenimiento unificada y coordinada" (Jenkins 2006a: 20-21). La narración transmedia distingue el inicio de esa dispersión multiplataforma como "un proceso guiado" (Hernández 2018; Hernández-Pérez y Ferreras 2014: 29), en el que también es posible que este proceso no sea intencionado o proactivo, sino retroactivo debido a su éxito comercial (Sánchez-Castillo y Galán, 2016; Hernández-Pérez y Ferreras 2014; Hayes, 2011; Davidson 2010; Owczarski 2009; Burn 2004).

Aunque no se puede obviar que el debate terminológico es amplio (Mora 2014), conviene resaltar la capacidad que tiene la narración transmedia para escapar siempre a todas las clasificaciones y categorías que intentan muchas veces constreñirla en un producto de carácter subsidiario y comercial. La serialización o novelización de una ficción basada en su éxito se puede dividir en secuencias lineales o lo que es lo mismo, una "historia en serie (Thompson y Bordwell, 2007) donde la historia lineal puede dirigir al receptor de un medio al siguiente" (Hannele, Kangas y Vainikainen 2004: 19). Las narrativas transmedia van más allá de simples combinaciones de idiomas y formatos. Se fundamentan en el desarrollo de la historia a través de diferentes medios y unidades de interpretación del usuario. No se trata de una estructura "episódica clásica a lo largo de una línea de tiempo, sino que se expande radialmente alrededor de una línea de tiempo o núcleo de la narración, que forman líneas de tiempo autónomas" (Hernández-Pérez y Ferreras 2014: 29). Esta narrativa núcleo es el punto de referencia para otros productos o textos (Brown y Krzywinska 2009) y pueden proponer otras historias nuevas en algún momento, un fenómeno conocido como *spin-off*, particularmente atractivo para medios como la televisión y los cómics.

Henry Jenkins fue el investigador que acuñó el concepto de narrativa transmedia en la revista electrónica *Technology Review* en 2003, en la que afirmaba que "hemos entrado en una nueva era de convergencia de medios que vuelve inevitable el flujo de contenidos a través de múltiples canales" (Scolari 2013: 24). Para el mismo autor, este tipo de narración "representa un proceso en el que los elementos integrantes de una ficción se dispersan de forma sistemática a través de múltiples canales de distribución con el fin de crear una experiencia de entretenimiento unificada y coordinada. Lo ideal es que cada medio aporte su propia contribución única al desarrollo de la historia" (Scolari 2013: 24; Smith 2009).

La noción de una "infraestructura diegética cohesiva" es especialmente importante en la arquitectura de la narración, pudiendo convertirse en historias interminables como en el caso de los videojuegos (Brown y Krzywinska 2009), o

con estructuras narrativas mucho más complejas (Jenkins 2006) como por ejemplo la saga *Star Wars*, que produce contenidos autónomos y da lugar a objetos altamente orgánicos (Garín y Pérez 2009; Klastrup y Pajares Tosca 2004; Tulloch y Jenkins 1995). En la estrategia transmedia, cada medio emplea sus mejores recursos persuasivos, de modo que una historia puede ser introducida en una película, expandiéndose a través de televisión, novelas y cómics, y su mundo puede ser explorado y experimentado a través del juego. Se debe entender, sin embargo, que es muy difícil encontrar proyectos transmedia únicamente con esta narrativa, siendo lo habitual que dentro del mismo proyecto se combinen estrategias transmedia y crossmedia (Amatria 2017; Guerrero 2014).

## 2. DELIMITACIÓN DEL ÁMBITO DE LA NO FICCIÓN INTERACTIVA Y TRANSMEDIA

El cine, en sus inicios, aunque no conocía de límites ni de definiciones, partía de la realidad a través de una simple intervención que consistía en el acto simple de colocar la cámara en una posición fija con el objetivo de filmar durante pocos segundos lo que ocurría delante de ella. Así nacían las “actualidades filmicas” (1895-1900), como los hermanos Lumière denominaron sus primeras películas a finales del siglo XIX. En 1902, las reglas del juego cambiaron con la llegada de la película *Le voyage dans la lune* (*Viaje a la luna*, Georges Méliès), un momento de giro en el nuevo medio emergente en que la realidad dejaba de ser la única aproximación válida a la imagen en movimiento y un discurso construido desde el primer segundo tomaba una posición de privilegio que ya no abandonaría con el paso de los años.

Con el paso de las décadas, se constituyó una incipiente industria cinematográfica que al consolidarse necesitó generar categorías para segmentar mejor el mercado, momento en que se empezó a dividir las producciones en dos grandes macro-géneros, ficción y no ficción. De entrada, podemos apuntar que la no ficción es una práctica que toma la realidad de base, permitiendo un nivel de interpretación que genera distintas lecturas y perspectivas.

Ciertas investigaciones también denominan a la narrativa de no ficción como “factual”, que, de acuerdo con la definición del Diccionario de la Real Academia Española, tiene su origen en el latín *factum*, y se refiere a “hecho”, cuyo adjetivo “fáctico” significaría “perteneciente a los hechos”. Por extensión, es evidente que el campo de la no ficción, fáctico o factual, estaría relacionado con algún hecho, situación o evento ocurrido y que se representa de un modo determinado. Como el texto editorial del monográfico dedicado a la “No ficción Transmedia” de la revista *VIEW* sugiere, de entrada y en una aproximación muy amplia, podríamos delimitar el vasto espacio de la no ficción como todo lo que queda fuera de lo que denominamos “ficción”:

El término “no ficción” se ha utilizado en el lenguaje cinematográfico para describir películas que no se encuentran en el área que la industria y la audiencia definen como “cine de ficción”. La no ficción audiovisual es un vasto campo que contiene documentales, periodismo, ensayos cinematográficos, videos educativos, exposiciones en museos, películas científicas, videos institucionales, in-

dustriales o de propaganda, etc. (Gifreu-Castells, Misek y Verbruggen 2016, traducción de los autores)

De acuerdo con Albert Chillón (1999), el concepto de “no ficción” sería extrapolable a todos los relatos en los que la dosis de ficción es implícita y no intencional. Este tipo de textos y discursos se caracterizan por poseer “un pacto de veridicción entre los interlocutores, comprometidos a entablar un intercambio fehaciente”. Según Chillón (1999), esta sería una “etiqueta” muy amplia e insuficiente para abarcar la complejidad que nos propone la realidad, por lo que propone la noción de lo “facticio”, que de acuerdo al diccionario de la RAE significaría “que es fruto del artificio y de la convención” y que además proviene del concepto latino *factum*, sobre el cual Chillón opina que se refiere a algo que efectivamente ha ocurrido, aunque se ha modificado para crear una versión que difiere con lo originalmente sucedido.

Antonio Weinrichter (2004: 11) acepta el predominio de la ficción en los discursos actuales, pero destaca el propio valor de la negatividad del término: su connotación negativa precisamente es su mayor ventaja, pues denota libertad en un fértil cruce de caminos donde se pueden interconectar discursos y formatos, parte de una tierra sin colonizar que acoge todo tipo de propuestas. Además del propio Weinrichter, autores como Michael Renov, Bill Nichols o Josep Maria Català también se cuestionan el espacio entre los géneros de ficción y no ficción (Cock 2009: 48).

Pero lo cierto es que, independientemente de cómo se denomine a esta narrativa de no ficción –de lo real, factual o facticia–, siempre existe un grado de intervención y modificación de la realidad, de igual modo que los discursos de ficción muchas veces parten de una historia verídica, de un referente real ocurrido en el pasado. Y es que ficción y no ficción comparten elementos comunes como la puesta en escena, las técnicas cinematográficas y dramaturgicas o el montaje. Aun con un predominio evidente de la ficción en el número de producciones y el mayor presupuesto invertido en este tipo de obras, el cine de no ficción interesa cada vez más gracias a la aportación de documentalistas que cruzan sus respectivas fronteras, autores como Chris Marker, Werner Herzog, Michael Moore, José Luis Guerín, Mercedes Álvarez, Isaki Lacuesta, Patricio Guzmán o Maite Alberdi, entre otros.

Durante la época que abarca desde el nacimiento del cine hasta la aparición de los primeros ordenadores y la cultura digital, la expansión de la no ficción se produjo principalmente dentro de los ámbitos del ensayo, el periodismo y el documental. Los medios tradicionales, que se habían sustentado en base a un desarrollo exponencial y horizontal de desarrollo, tuvieron que asimilar e integrar, en las últimas décadas del siglo xx, la emergencia del medio y la cultura digital, que apuntaba a una digitalización de los contenidos y los efectos derivados de la convergencia mediática. En este punto, el ecosistema se transformó especialmente con la aparición e irrupción de Internet, un medio que cambió para siempre las lógicas de producción, distribución y consumo de los medios tradicionales. El nuevo paradigma empujaba con fuerza sin la intención de anular

al anterior, sino más bien de establecer sinergias y coexistir en el nuevo ecosistema. Y con ello, se multiplicaron las herramientas para que los autores narraran la realidad:

En la última década, el conjunto de herramientas tecnológicas para la narración audiovisual se ha ampliado enormemente. Los desarrollos en curso en campos que incluyen visualización de datos, redes sociales, video interactivo, segundas pantallas, dispositivos hápticos, inteligencia artificial y realidad virtual han llevado a una proliferación de oportunidades para que los creadores de medios reconceptualicen formatos narrativos lineales, para integrarlos en estructuras no lineales y redes, o abandonarlos por completo. (Gifreu-Castells, Misek y Verbruggen, 2016, traducción de los autores)

Aun sin ocultar su bastardía y relación con los medios anteriores, como Gaudreault y Marion (2002) o Roger Fidler (2007) argumentan en sus respectivas investigaciones, las principales formas de expresión de la narrativa interactiva de no ficción como el ensayo, el periodismo, el documental, la educación o el ámbito expositivo tomaron forma y se empezaron a desmarcar con atributos y características específicas a principios del siglo xx. La web 2.0 fue un paso más en esa dirección, porque convertía una web unidireccional en un macro-ágora donde se le otorgaba la capacidad al usuario de participar y compartir el conocimiento.

### 3. EL DOCUMENTAL INTERACTIVO COMO FORMATO NATIVO TRANSMEDIA

Una de las formas de expresión narrativa que se ha desmarcado más claramente durante estos últimos años dentro del ámbito de la no ficción interactiva y transmedia es el caso del documental. En el documental la narrativa transmedia encuentra un potente aliado, pues este permite una expansión del relato no tan compleja a la hora de jerarquizar el contenido y generar coherencia entre las diferentes plataformas, como puede ejercer la ficción.

El documental interactivo y transmedia se presenta a través de formas de expresión narrativa que nacen como resultado de la evolución del género documental tradicional en su intersección con las nuevas tecnologías. El género documental se ha venido organizando y sistematizando a partir de varias clasificaciones en las últimas décadas (Nichols 1991, 1994, 2001; Meran-Barsam 1992; Renov 1993, Plantinga 1997, etc.), siendo quizás los modos de representación de la realidad de Bill Nichols (1991) los más comúnmente aceptados y usados en la investigación y análisis. En la actualidad, las formas interactivas y transmedia están mutando y derivando hacia un documental de tipo inmersivo, dentro del concepto que podríamos denominar como 'Realidad extendida' (Milgram y Kishino 1994).

Glorianna Davenport comenzó a experimentar en los años 80 en el Media Lab del MIT con la interacción aplicada en el ámbito de la no ficción. En 1995 definió a su técnica entre documentales y bases de datos como "evolving documentary", y junto con otros autores como Mitchell Whitelaw (2002) o Dayna Galloway (2007) crearon una primera ola de trabajos teóricos, aunque el trabajo

sistemático y estudio de estas nuevas formas documentales no se iniciara hasta bien entrado el año 2009. Durante los últimos años, se ha ido gestando una extensa literatura sobre el documental interactivo con ciertos autores clave en la materia como Sandra Gaudenzi (2009, 2012), Denis Porto Reno y Luciana Reno (2011), John Dovey y Mandy Rose (2012) o Kate Nash (2012), entre otros, y amplios estudios y compilaciones como *Documentary and New Digital Platforms: an Ecosystem in transition* (Observatoire Du Documental, Documentary Network et al. 2011), *New Documentary Ecologies. Emerging Platforms, Practices and Discourses* (Kate Nash, Chris Hight y Catherine Summerhayes, 2014), *Mapping the Intersection of Two Cultures: Interactive Documentary and Digital Journalism* (MIT Open Documentary Lab, John D. and Catherine T. MacArthur, 2016) o *i-Docs: The Evolving Practices of Interactive Documentary* (Aston, Gaudenzi y Rose, 2017).

Como se ha considerado previamente, en una estrategia transmedia de cualquier naturaleza cada medio debe ser independiente del resto y esto no es sencillo de conseguir. Para considerar una narración como transmedia, es necesario que cada canal contenga una historia propia que en conjunto con el resto conformen un universo narrativo propio (Hernández 2015; Gil González 2015; Ruppel 2006), al tiempo que abren la posibilidad de que el usuario pueda interactuar con el contenido e incluso elaborar relatos propios que puedan incorporarse al universo narrativo.

No obstante, como argumentan Galán, Rodríguez y Marzal: “un requisito muchas veces olvidado en este tipo de estrategias de comunicación es la necesidad de que exista previamente o en su defecto que se cree una comunidad alrededor del proyecto” (2018: 14). Esta comunidad se puede generar a través de una estrategia focalizada en los medios tradicionales o en los nuevos medios. Desde las ventanas tradicionales, se pueden crear relatos (TV, radio, cine, etc.) que aglutinen una comunidad de usuarios que esté dispuesta a participar en la elaboración de los contenidos y a compartir los resultados del proyecto. Por otro lado, desde los nuevos medios se suele acudir a los denominados *influencers* o a los *bloggers*, que ya tienen conformada una comunidad cuyos intereses coincidan con los de nuestro proyecto. El proyecto transmedia se erige entonces como “un plan o estrategia de comunicación integral que busca establecer una relación transparente y de confianza con su comunidad” (Galán, Rodríguez y Marzal 2018:14; Dena 2009; Ryan 2001).

La relación transparente se consigue abriendo los procesos de producción a la participación de las comunidades de interés vinculadas al proyecto, con el objetivo de “establecer una relación de confianza mutua que alimente sinergias que incentiven a que sean los propios destinatarios quienes se tornen en protagonistas aportando contenidos y valor al proyecto” (Galán, Rodríguez y Marzal 2018:14). Esta relación es muy típica en proyectos de no ficción en general y en especial de índole documental. Es por esta razón por la que consideramos al documental interactivo como un proyecto transmedia nativo, al aglutinar contenidos en diferentes soportes y ventanas (web, audio, fotografía, vídeo, medios sociales, etc.) que precisan la participación de la audiencia y establecen una relación de confianza con los destinatarios del proyecto. El documental in-

teractivo tiene como intención “representar la realidad, documentarla e interactuar con esa representación a través del esquema hipertextual de navegación e interacción” (Gifreu-Castells 2010: 238) y esto es así “porque muchas narrativas transmedia no son en absoluto la historia de un personaje, son la historia de un mundo” (Long 2007: 40). Para trabajar esta cuestión es útil acudir a la realización de una línea de tiempo (*timeline*) para situar los acontecimientos más significativos que conforman el universo narrativo y las implicaciones que tienen en distintos ámbitos (Hernández 2018; Hayes 2012).

Cuando hablamos de un proyecto transmedia vinculado al sector audiovisual, tenemos que entender que cualquier producción audiovisual monomedia lleva implícita una gran complejidad. El producto audiovisual requiere de un tránsito creativo, económico y organizativo que requiere la superación de un reto. Es ese reto o salto creativo que establece el proyecto audiovisual lo que obliga a los creadores a implementar soluciones audiovisuales que conviertan sus producciones en atractivas al ojo del espectador. Cuando esas producciones se insertan dentro de una estrategia transmedia, estamos multiplicando la complejidad del proyecto, ya que el productor transmedia tiene que considerar los retos que plantea cada uno de los productos por separado, y a su vez trabajar con la complejidad resultante a la hora de dar coherencia y armonizar todos esos contenidos entre sí. Por tanto, el reto que supone atravesar con éxito el laberinto que habitualmente representa el proceso creativo de la producción audiovisual, se multiplica por el número de producciones que el proyecto transmedia tenga comprometidas, y por tanto su gestión y su coste son más complejos de asumir.

Existen, sin embargo, escenarios en los que es posible acometer la realización de varios contenidos audiovisuales de manera coordinada y en paralelo sin que ello suponga una gran dificultad. Nos referimos a producciones impulsadas por grandes franquicias o cadenas de televisión que cuentan con un gran presupuesto, y por extensión, con la capacidad de contratar el personal necesario y mejor cualificado para acometer la producción. Es el caso en España de muchos de los proyectos transmedia de ficción lanzados en la última década por cadenas de televisión como Movistar, A3-Atresmedia, Tele5-Mediaset o TVE, y que se podían permitir el abordaje y desarrollo de producciones en diferentes ventanas en paralelo. Nos referimos a producciones como *La Zona* (Jorge y Alberto Sánchez-Cabezudo, Movistar+, 2017), *Sin tetas no hay paraíso* (Gustavo Bolívar, Grundy Televisión, Telecinco, 2008-2010), *El Barco* (Globomedia, Antena 3, 2007-2010), *Águila Roja* (Daniel Écija, Globomedia, RTVE, 2009-2016) o *Si fueras tú* (Atomis Media, RTVE, 2017), entre otras.

Esta modalidad de proyecto transmedia con varios entregables en diferentes medios requiere un esfuerzo económico y organizativo para configurar diferentes equipos de trabajo capaces de acometer las diferentes producciones asociadas al proyecto transmedia, y eso solamente está al alcance de franquicias, marcas de éxito o grandes productoras y plataformas de contenido.

Sin embargo, existe un segundo tipo de estrategia transmedia en la que, lejos de acometer diferentes productos, solamente se busca la consecución de una única producción audiovisual, como podría ser la de un documental au-

audiovisual. Las diferentes lógicas y dinámicas –entendidas como producciones asociadas a dicho documental– formarían en este caso parte del propio proceso de producción. Llegar a producir un documental normalmente requiere de un intenso proceso de documentación que puede ser compartido en línea a través de un documental interactivo en el que se vayan anotando los diferentes pasos, procesos, documentos, personas y lugares que intervienen en el proceso de preproducción y rodaje del documental. Esto implica lógicamente la introducción de elementos extradiegéticos (Costa-Sánchez 2015), que en el caso del documental interactivo se encuentran íntimamente ligados a la diégesis del mismo documental. La estrategia transmedia en un documental permite ofrecer contenidos audiovisuales, fotográficos, documentales y sonoros en diferentes ventanas y de forma que se apele a la participación de la comunidad para que puedan ser los propios usuarios quienes terminen de completar –con sus testimonios o imágenes– el proceso de documentación del proyecto en cuestión. Con esta estrategia transmedia lo que se pretende es “pantallizar”, “ventanizar”, es decir, dar visibilidad a documentos y contenidos que hasta ahora pertenecían exclusivamente a la etapa de preproducción y no eran públicos. En definitiva, mediante esta estrategia y especialmente en el ámbito de la no ficción, se tornan visibles muchas partes del proceso de producción que hasta hoy se ejecutaban igualmente, pero quedaban ocultas al espectador porque no existían ventanas adecuadas para su distribución. Estos documentos de trabajo adquieren un componente lúdico (Aarseth, 1997) cuando son publicados en medios sociales, en los que se emplean estrategias de gamificación para aumentar el tamaño y la implicación de la comunidad. El usuario de redes es fundamentalmente un *homo ludens* que busca el juego como principal rasgo distintivo (Hernández 2018; Huizinga 1938).

La metáfora que mejor ilustra este tipo de estrategia transmedia es la del iceberg. Habitualmente se utiliza el iceberg para explicar qué es la cultura o, de acuerdo al modelo de Virginia Satir, ofrecer una visión más profunda del ser humano más allá del conjunto de sentimientos, pensamientos o conductas. De acuerdo con esta teoría, solamente una pequeña parte de nuestra cultura y forma de ser es visible (sería la parte del iceberg que vemos) y se representa en nuestra forma de hablar, nuestro lenguaje corporal o nuestro vestuario. Esta parte visible está estrechamente enraizada con la parte invisible, compuesta por nuestras costumbres, tradiciones y creencias más profundas, que muchas veces quedan ocultas, pero que forman parte de manera indisoluble de nuestro ser y generan los actos y consecuencias de la parte visible. En esta metáfora también entraría en juego la dicotomía entre la parte consciente y su contraparte inconsciente. En una producción audiovisual, la parte visible sería el entregable final (documental, película, serie, etc.), pero la estrategia transmedia y especialmente la emergencia de los nuevos medios permiten poder distribuir los contenidos que quedaban ocultos (testimonios, fotografías de localización, documentos históricos, llamadas telefónicas, entrevistas, estudios, etc.) y poder tejer una comunidad en red en torno a ellos. El documental interactivo se convierte, por esa estrecha e intrínseca relación entre los contenidos diegéticos y extradiegéticos, y por su carácter necesariamente participativo (el relato versa sobre un hecho real

y en su construcción participan necesariamente los protagonistas del mismo: expertos, testigos, familiares, etc.), en un formato que se puede considerar como nativo transmedia. El documental interactivo está sustentado casi siempre por una estrategia transmedia en la que las diferentes ventanas o contenidos que se generan en torno a la ventana principal sirven a la construcción de la misma y suponen hitos o puntos intermedios dentro del proyecto. Por tanto, en este tipo de producciones, y en contraposición con los proyectos transmedia de ficción, el productor no tiene que atravesar los diferentes laberintos creativos que conlleva cada una de las producciones audiovisuales, sino que es el recorrido de la producción del documental el que permite marcar unos hitos o puntos intermedios que se convierten en contenidos de la estrategia transmedia.

#### 4. MUESTRA DE PROYECTOS

Para poder ilustrar la hipótesis de partida, se ha realizado una búsqueda de proyectos que cumplan los requisitos descritos previamente:

Deben ser de naturaleza documental, aunque puedan contener partes o plataformas centradas en otros géneros y formatos propios de la no ficción (reportaje, crónica, noticias, ensayo, ámbito expositivo, formatos educativos, etc.).

Deben contemplar una estrategia transmedia a partir del uso y articulación de varias plataformas (o contenidos que se desplieguen) y la participación de los usuarios.

Deben poseer una 'narrativa núcleo' que permita acceder a las otras plataformas, medios, soportes o ventanas, es decir, que ejerza de lanzadera de todo el contenido restante.

En el cuadro que exponemos a continuación se enumeran y describen los diez proyectos seleccionados, sus datos técnicos, temática, plataformas y narrativa núcleo.

| Nombre proyecto   | Productor, año, país, URL  | Narrativa  | * Plataformas  | Narrativa núcleo   |
|---|--|--|--|--|
| <b><i>Hope: Living and Loving with HIV in Jamaica</i></b> | Kwame Dawes. Pulitzer Center on Crisis Reporting. Bluecadet Interactive, 2006, Estados Unidos. <a href="http://www.livehopelove.com/">http://www.livehopelove.com/</a> | Documental interactivo basado en poemas sobre personas que viven con el SIDA en Jamaica.   | * Videos<br>* Audios<br>* Poemas<br>* Fotos  | Plataforma interactiva (portal web)                          |
| <b><i>0 responsables – La estrategia del silencio</i></b> | Barret Films. Asociación Víctimas del Metro 3 de Julio, 2010, España. <a href="http://www.0responsables.com/?l=ca">http://www.0responsables.com/?l=ca</a>              | Documental transmedia sobre el accidente de metro del 3 de julio en Valencia que mató a 43 personas, dejó a 47 heridas y sin responsable de la tragedia. | * Documental lineal<br>* Reportaje interactivo<br>* Programa TV<br>* Miniserie 2 capítulos | Plataforma interactiva (comisión de investigación ciudadana) |

|   |  |   |   |                                     |
|---|--|---|---|-------------------------------------|
| <b>Prison Valley</b>                            | David Dufresne, Philippe Brault. ARTE. Upián, 2010, Francia. <a href="http://prison-valley.arte.tv/?lang=en">http://prison-valley.arte.tv/?lang=en</a>   | Documental interactivo sobre el negocio de las prisiones americanas en un valle donde se concentran 13 cárceles y una población de más de 30.000 reclusos.  | <ul style="list-style-type: none"> <li>* Documental lineal</li> <li>* Documental interactivo</li> <li>* Aplicación iPhone</li> <li>* Exposición</li> <li>* Libro</li> </ul>   | Documental interactivo              |
| <b>Clouds over Cuba</b>                         | Ben Tricklebank, Brian Williams, Joe Alexander, Wade Alger. The Martin Agency, Tool, 2012, Estados Unidos. <a href="http://cloudsovercuba.com/">http://cloudsovercuba.com/</a>   | Documental transmedia que conmemora el 50 aniversario de la crisis de los misiles en Cuba (1959-1962) durante la guerra fría.   | <ul style="list-style-type: none"> <li>* Documental interactivo</li> <li>* Cortometraje ¿What if?</li> <li>* Dossier histórico (200 archivos multimedia)</li> <li>* Sincronización móvil con los contenidos del documental</li> <li>* Entrevistas con expertos</li> <li>* Integración del calendario (iCal-Google)</li> </ul> | Documental interactivo              |
| <b>Cromosoma 5</b>                              | María Ripoll, Lisa Pram. Cahuenga Filmmakers, Permanent, TVE, Lab RTVE, A Navalla Suíza, 2013, España. <a href="http://www.rtve.es/cromosoma-cinco/ver/index.html">http://www.rtve.es/cromosoma-cinco/ver/index.html</a> | Documental transmedia que narra la historia de Andrea, una niña que tiene el síndrome minoritario 5P. Lisa Pram, como madre de Andrea y directora del proyecto, expone sus vivencias de un modo muy personal y sugestivo. | <ul style="list-style-type: none"> <li>* Documental audiovisual</li> <li>* Documental interactivo</li> <li>* Diario personal</li> <li>* Fotos</li> <li>* Entrevistas</li> </ul>   | Plataforma interactiva (portal web) |
| <b>Mujeres en venta</b>                         | Fernando Irigaray. #DCMteam y Fondo Canadá para Iniciativas Locales, 2015, Argentina. <a href="http://www.documedia.com.ar/mujeres/">http://www.documedia.com.ar/mujeres/</a>  | Documental transmedia sobre la trata de personas con fines de explotación sexual en Argentina.  | <ul style="list-style-type: none"> <li>* Mapa</li> <li>* Comic</li> <li>* Fotos</li> <li>* Audios</li> <li>* Gráfica + RA</li> <li>* Micros TV</li> <li>* Documental</li> <li>* Libro</li> <li>* Movisodios</li> <li>* Led</li> </ul>   | Plataforma interactiva (portal web) |
| <b>Bugarach. Cómo sobrevivir al Apocalipsis</b> | Sergi Cameron. Nanouk Films, RTVE.ES, interactius, Playfilm, 2016, España. <a href="http://lab.rtve.es/webdocs/bugarach/">http://lab.rtve.es/webdocs/bugarach/</a>   | Documental transmedia sobre un pequeño pueblo francés que supuestamente debía ser el único sitio que se salvaría del apocalipsis maya de 2012.  | <ul style="list-style-type: none"> <li>* Documental audiovisual</li> <li>* Documental interactivo</li> <li>* Libro</li> <li>* Banda sonora original</li> </ul>  | Documental interactivo              |

|                                   |  |   |  |                                     |
|-----------------------------------|--|---|--|-------------------------------------|
| <b>Metáfora Viva</b>              | Janaina Moraes, Ana Luisa Sánchez, Eddy Gamboa, Jade Azevedo, Kenitay Orsini, Maga Zevallos, Enrique Fajardo Cortés y Paola Rojas. Cátedra de Televisión y Nuevos Medios. EICTV, 2016, Cuba. <a href="http://eictv30.eictv.org/#Idoc">http://eictv30.eictv.org/#Idoc</a> | Documental interactivo que ejerce de repositorio de los proyectos más significativos producidos en el marco de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de Cuba en sus primeros 30 años de vida. | * Documental interactivo<br>* Material multimedia (documentales, videos, fotos, textos, premios, etc.) | Plataforma estilo repositorio       |
| <b>Sexo, maracas y chihuahuas</b> | Minimal Films, RTVE.ES, TVC, Labyrinth Studio, 2016, España. <a href="http://lab.rtve.es/webdocs/xaviercugat/">http://lab.rtve.es/webdocs/xaviercugat/</a>   | Documental transmedia sobre la historia del músico español Xavier Cugat, que propone un recorrido por la música y las artes del siglo XX.   | * Documental lineal<br>* Documental interactivo<br>* Programas de TV<br>* Videos                       | Documental interactivo              |
| <b>Desarmados</b>                 | Paola Morales, Juan Sebastián Zuluaga, Fabio Díaz. Universidad EAFIT, 2017, Colombia. <a href="http://desarmados.org">http://desarmados.org</a>  | Documental transmedia sobre el conflicto armado y el proceso de paz en Colombia.  | * Documental<br>* Videos<br>* Entrevistas<br>* Formatos didácticos-educativos<br>* Mapas               | Plataforma interactiva (portal web) |

Figura 1. Tabla con proyectos seleccionados. Fuente: elaboración propia

#### 4.1. Resultados

A lo largo del análisis efectuado a través de los 10 proyectos representativos elegidos, se han detectado diferentes estructuras que ilustran de qué modos puede ejercer un documental/plataforma interactiva como formato nativo transmedia. Se enumeran y describen a continuación:

Estructura “línea de tiempo”: se trata de navegar el contenido a través de una línea de tiempo sobre la que se disponen plataformas o contenidos expandidos. El usuario puede (en la mayoría de los casos) pausar el documental y enlazar con otras plataformas y contenidos, siempre con la opción de volver al mismo punto de reproducción donde dejó la navegación del documental. Implementan esta estrategia los documentales interactivos y plataformas interactivas de los proyectos analizados *Clouds over Cuba*, *Sexo, maracas y chihuahuas*, *Cromosoma 5* y *Metáfora Viva*.

Estructura “mosaico”: estructura concreta donde se disponen los diferentes medios y contenidos sin orden ni jerarquía aparente. Esta sería la metáfora del *collage* audiovisual y multimedia, con un conjunto de elementos textuales,

visuales y sonoros que se disponen en la interfaz. Lo apreciamos en proyectos como *Mujeres en venta*, *Hope: Living and Loving with HIV in Jamaica*, *0 responsables—La estrategia del silencio*, *Prison Valley*, *Sexo, maracas y chihuahuas* y *Cromosoma 5*.

Estructura “contenedor”: el contenido se dispone de forma ordenada a través de diferentes secciones bajo una categoría concreta. Se diferencia con la estructura de “mosaico” porque normalmente existe un orden y jerarquía explícita (o implícita) para navegar las diferentes secciones (incluso se da el caso que hay contenidos bloqueados en algunos proyectos analizados). Implementan esta estrategia los documentales interactivos y plataformas interactivas de los proyectos analizados *Hope: Living and Loving with HIV in Jamaica*, *Desarmados*, *0 responsables—La estrategia del silencio*, *Cromosoma 5*, *Bugarach. Cómo sobrevivir al Apocalipsis* y *Metáfora Viva*.

En el siguiente cuadro se especifican las diferentes estructuras presentes en cada proyecto seleccionado y justificamos su elección y disposición en la arquitectura de la información del proyecto.

| Proyecto  | Estructura                | Justificación  |
|---|---------------------------|--|
| <b><i>Hope: Living and Loving with HIV in Jamaica</i></b> | * Mosaico<br>* Contenedor | Funciona en estos dos niveles de estructura simultáneamente a partir del collage de la página principal, que permite acceder a poemas, voces, imágenes, vídeos y música.   |
| <b><i>0 responsables—La estrategia del silencio</i></b>   | * Contenedor<br>* Mosaico | La plataforma interactiva en forma de reportaje nos presenta de entrada 6 capítulos de una serie audiovisual. Se puede cerrar esa estructura para acceder a un mosaico de contenidos de diversa índole (como testimonios o la carpeta con documentos y pruebas).                         |
| <b><i>Prison Valley</i></b>                               | * Mosaico                 | La llegada a la posada como base de los dos periodistas que van a investigar sobre el tema nos sitúa en una habitación de motel con elementos para explorar en formato mosaico (carpetas con documentos, fotos, vídeo, audio, foro y chat).  |
| <b><i>Clouds over Cuba</i></b>                            | * Línea de tiempo         | Se ofrece el visionado de todo el documental con una explícita línea de tiempo inferior que contiene puntos interactivos y la posibilidad de almacenar los materiales en la maleta situada en la parte inferior derecha de la interfaz.  |
| <b><i>Cromosoma 5</i></b>                                 | * Contenedor<br>* Mosaico | El contenedor se presenta de entrada a partir de 9 capítulos ordenados y sincronizados con la libreta (diario personal de Lisa Pram). El mosaico se aprecia en el apartado de los contenidos extra, que está dividido por capítulos con un conjunto de materiales multimedia accesibles. |

|   |  |   |
|---|--|---|
| <b>Mujeres en venta</b>                         | * Mosaico                                      | Se muestran las diferentes plataformas en el apartado "Ver recorrido transmedia", a través de un botón que llama la atención en la pantalla inicial de la interfaz. Ese mosaico nos ofrece una vista de pájaro de todo lo producido en el contexto del documental.  |
| <b>Bugarach. Cómo sobrevivir al Apocalipsis</b> | * Contenedor                                   | En este caso, cada zona del interactivo se conforma a través de los diferentes niveles (contenedores) que hay que ir superando para desbloquear el siguiente y llegar a la cima de la montaña y día 0. Al final del juego se puede acceder a un libro descargable.  |
| <b>Metáfora Viva</b>                            | * Contenedor<br>* Línea de tiempo              | Los diferentes menús laterales circulares operan como estructura de contenedor, separando las diferentes secciones y subsecciones del proyecto. Pero después, a otro nivel y dentro de cada vídeo, aparecen elementos extra que dirigen a otros medios, generando una estructura propia de línea de tiempo. |
| <b>Sexo, maracas y chihuahuas</b>               | * Línea de tiempo<br>* Mosaico<br>* Contenedor | Comprende las 3 estructuras operando simultáneamente. Se ilustra y justifica en el análisis del caso de estudio.  |
| <b>Desarmados</b>                               | * Contenedor                                   | En la pantalla inicial de la interfaz se puede acceder a los diferentes bloques a partir del índice superior izquierdo y la jerarquización de las secciones.  |

Figura 2. Estructuras presentes en cada proyecto y su justificación. Fuente: elaboración propia.

## 5. ESTUDIO DE CASO

A continuación, se procederá al análisis del proyecto *Sexo, maracas y chihuahuas* (Minimal Films, RTVE.ES, TVC, Labyrinz Studio, 2016). Se ha elegido este proyecto por ser representativo de las tres estructuras propuestas, accesible al estudio y visionado en relación al lenguaje (español), y por la documentación existente y conocimiento, al haber participado un autor de este trabajo en los roles de coordinador y guionista multimedia del mismo. Este caso de estudio se analiza desde las siguientes variables:

- a) Descripción: se refiere a la narrativa y temática que envuelve al proyecto.
- b) Desarrollo, producción y distribución: comprende las etapas de producción por las que transita el proyecto y como se despliegan las diferentes partes y plataformas en el tiempo.
- c) Funciones clave: determina cuáles fueron los roles clave implicados en la producción y su interrelación.

d) Plataforma-Estructura: describe cual es la plataforma clave que actúa como "narrativa núcleo" o lanzadera de las otras plataformas, así como las diferentes estructuras presentes en la arquitectura de la información.

e) Resultados y retos de futuro: indicadores obtenidos fruto del análisis efectuado y puntos clave de mejora en relación a futuras obras similares.

## 5.1. Descripción

Este proyecto narra la vida de Xavier Cugat, artista polifacético y director de orquesta español con dos estrellas en el Paseo de la Fama de Hollywood Boulevard. Con su nacimiento el primer día de enero de 1900, el proyecto va más allá de la figura de Cugat, abarcando varias artes del siglo xx como la música o el cine, en un viaje de ida y vuelta que se articula como un recorrido interactivo por la biografía del músico a partir de sus amores y ritmos caribeños entre dos continentes.

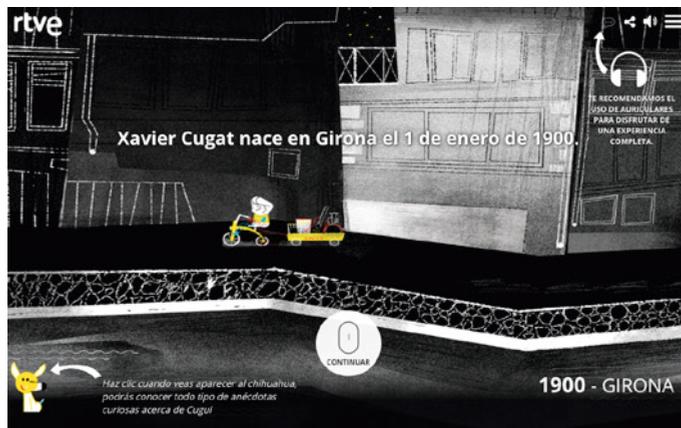


Figura 3. Interfaz del proyecto *Sexo, maracas y chihuahuas*

Fuente: <http://lab.rtve.es/webdocs/xavier-cugat/>

## 5.2. Desarrollo, producción y distribución

La producción de este proyecto se originó con el documental lineal, parte inicial de la estrategia transmedia que se complementa con el *webdoc* interactivo y las redes sociales. Todo ello se desarrolló con la excusa de la celebración de los 25 años de la muerte del músico catalán. Se trata de una coproducción entre RTVE (Radio Televisión Española) y TV3 (Televisió de Catalunya), con ICA-Instituto de la Cinematografía y de las Artes audiovisuales e ICEC-Institut Català de les Empreses Culturals, lo que permitió obtener un presupuesto generoso para el documental lineal en un primer momento. En relación con la parte interactiva, se trata, hasta la fecha, de la primera y única coproducción entre RTVE.ES y TVC para producir un *webdoc*.

La segunda fase del proyecto empezó con la necesidad de obtener presupuesto para realizar el *webdoc*. Con tal fin, se compitió en la 1ª convocatoria de documental interactivo de la CCMA y el proyecto fue seleccionado, obteniendo 10.000 euros para su producción. Esta convocatoria se resolvió en 2016, y durante la edición del DocsBarcelona 2016 se mostró interactivamente un primer prototipo del proyecto en una navegación guiada con público en el auditorio del CCCB. El proyecto interesó a miembros comisionados del Lab de RTVE presentes en esa actividad, que decidieron apostar por el proyecto aportando la misma cantidad de dinero que el radiodifusor catalán durante el verano de 2016. El laboratorio de RTVE es un espacio de creatividad audiovisual compuesto por perfiles profesionales interdisciplinarios cuyo objetivo es explorar soluciones creativas para contar historias. Es un espacio en el que se buscan soluciones innovadoras y que cuenta con un historial relevante de producción de documentales interactivos. La versión catalana del proyecto se finalizó en septiembre de 2016 y la versión española en noviembre de 2016. Ambas versiones son muy parecidas, pero cuentan con elementos ligeramente diferenciadores.

El presupuesto global del proyecto se ha conformado a partir de ayudas y subvenciones de TVE, TVC, ICEC, MEDIA, ICAA, Ayuntamiento de Girona, Diputación de Girona y Acción Cultural Española. Se trataba al principio de una coproducción entre Apaches Entertainment (mayoritario) y Minimal films (minoritario), productoras que recibieron las subvenciones del programa MEDIA e ICAA en un momento donde el proyecto era muy ambicioso e incluía a entrevistados famosos internacionales y contaba con un archivo de imágenes muy espectacular. La productora Apaches decidió salir del proyecto y por esa razón se tuvieron que devolver gran parte de las subvenciones recibidas y el presupuesto se redujo considerablemente. Como paralelamente TVC y TVE habían confirmado su participación, Albert Solè, productor y director de Minimal Films, decidió continuar con el proyecto añadiendo poco a poco el resto de fuentes de financiación, pero viéndose forzado a reducir considerablemente las expectativas iniciales, ya que el presupuesto era muy inferior. Fue un proceso que se inició en 2013 y culminó a finales de 2016. El estreno en cines fue en junio de 2016 en los Cines Girona (Barcelona), la Cineteca (Madrid) y otros espacios. En TV3 se estrenó en septiembre de 2016 y en TVE en noviembre de 2016.

El grueso de la producción, rodajes y postproducción se realizó aproximadamente entre principios de 2015 y principios de 2016 (un año aproximadamente), pero durante los años anteriores puntualmente se avanzaron aspectos de investigación de archivo y algún rodaje muy puntual. El documental lineal se estrenó en el Festival de Málaga en abril de 2016 y después siguió su recorrido por otros festivales.

### 5.3. Funciones clave

Las funciones clave identificadas en el proyecto fueron las siguientes:

- Coordinador-*project manager*: quizás la tarea más compleja al tener que explicar, traducir, negociar y ejecutar ideas y propuestas con 4 partes di-

ferentes: los miembros de la productora audiovisual, los miembros del estudio multimedia, los responsables de la producción ejecutiva de TV3 y sus homólogos en RTVE.

- Diseñador de la interacción: el diseño de la interacción fue ideado por los miembros del estudio multimedia Labyrinth, realizando una excelente tarea pero que llevó varias semanas a ajustar y pulir.

- Desarrollo Web: en este caso la Web se creó con 'Angular.js', un *framework* de *Javascript* que permite cargar la página web con mucha información de forma rápida, ágil y precisa. Sin embargo, al ser un proyecto de tanta envergadura, resultó un gran desafío implementar el código en el tiempo previsto.

#### 5.4. Plataforma-Estructura

El documental interactivo contiene tres modos de navegación que permiten descubrir las etapas secuenciales de la vida de Xavier Cugat con el uso del ratón o las teclas direccionales del teclado, clicando sobre el pentagrama que contiene las notas musicales que nos ubican en años clave de su vida, o explorando cada bloque relacionado con las mujeres de su vida. Cada uno de estos modos de navegación responde a una de las estructuras delimitadas a nivel conceptual en el apartado anterior. En primer lugar, la estructura denominada "línea de tiempo" se observa a través de la metáfora del pentagrama, que permite avanzar linealmente por los años más destacados en la vida del protagonista de la historia.



Figura 4. Interfaz del proyecto *Sexo, maracas y chihuahuas*.

El pentagrama como estructura 'línea de tiempo'.

Fuente: <http://lab.rtve.es/webdocs/xavier-cugat/> (Consultado 20/05/2019)

Si bien la línea de tiempo no comprende una línea de tiempo tradicional del documental como observamos en la mayoría de proyectos que usan esta estructura, las formas metafóricas que esta puede tomar son muy variadas, y en este

proyecto se traduce en un pentagrama aludiendo a las notas y la partitura de la vida de Xavier Cugat como músico y director de orquesta.

En segundo lugar, la estructura 'contenedor' se puede observar en la pantalla del menú, al cual se accede clicando el botón superior derecho conformado por líneas horizontales.

En primer lugar, una serie de "contenedores" que organizan los diferentes bloques de la vida del protagonista a partir de las cinco mujeres clave de su vida. Las secciones de "Inicio" y "Epílogo" complementan los cinco contenedores principales.



Figura 5. Interfaz del proyecto *Sexo, maracas y chihuahuas*. Sus mujeres como estructura 'contenedor'.

Fuente: <http://lab.rtve.es/webdocs/xavier-cugat/> (Consultado 20/05/2019)

En segundo lugar, es precisamente esta página la que opera como 'lanzadera' de todo el proyecto transmedia, más allá de los contenidos del documental interactivo.



Figura 6. Interfaz del proyecto *Sexo, maracas y chihuahuas*. Contenidos extra.

Fuente: <http://lab.rtve.es/webdocs/xavier-cugat/#/> (Consultado 20/05/2019)

Esta página permite acceder al documental lineal, a los contenidos extra (programas de TV, entrevistas y vídeos de Cugat), los créditos y al juego interactivo (postal de recuerdo), cómo se observa en las dos imágenes inferiores.

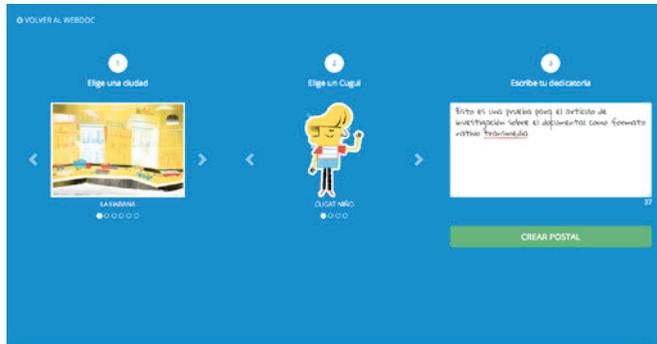


Figura 7. Interfaz del proyecto *Sexo, maracas y chihuahuas*. Postal de recuerdo.  
Fuente: <http://lab.rtve.es/webdocs/xavier-cugat/> (Consultado 20/05/2019)

Este juego permite, siguiendo la línea metafórica del *collage* que propone el interactivo, elegir diferentes escenarios de vida de Cugat, “Cugats” en diferentes etapas de su vida, y redactar un texto breve, que después se puede descargar compilado en formato de postal, así como ser compartido en las redes.



Figura 8. Interfaz del proyecto *Sexo, maracas y chihuahuas*. Postal de recuerdo.  
Fuente: <http://lab.rtve.es/webdocs/xavier-cugat/> (Consultado 20/05/2019)

Finalmente, la estructura “mosaico” se puede observar en cada nota de su vida o visitando los diferentes escenarios con el botón direccional, que se traduce en diferentes páginas que aglutinan diferentes elementos multimedia ordenados sin aparente orden ni jerarquización (principalmente vídeo, fotos, texto y audio).

## 5.5. Resultados y retos de futuro

En relación al documental interactivo, este proyecto presentó varios retos y dificultades que enumeramos a continuación: se trataba de una coproducción donde había dos radiodifusores involucrados, una productora audiovisual y un estudio multimedia. Se pretendía hacer un proyecto ejemplar, muy ambicioso, pero con escasos recursos económicos y eso acabó pasando factura al equipo. Cada parte, además, habla en su "lenguaje" y en este caso fue muy necesaria la figura del coordinador o *project manager*, que además de otras tareas, sería una especie de "traductor" de los términos que utilizan tanto la productora audiovisual, la multimedia o cada televisión implicada en esta compleja ecuación. El resultado final en relación a la producción del interactivo fue muy satisfactorio y el proceso de trabajo abarcó de diciembre de 2015 hasta diciembre de 2016, un año aproximadamente para conceptualizar y desarrollar el documental interactivo. El proceso de ejecución de todo el proyecto transmedia fue más largo, unos 4 años aproximadamente (2013-2016).

Se ha observado además que uno de los aspectos clave y en los que más recursos se invierten es en el diseño y la programación de la interacción con los contenidos. Es muy difícil conseguir una navegación intuitiva y se detecta una necesidad de estudios de usabilidad entre el público objetivo de estos proyectos para conocer si realmente la experiencia de consumo de los usuarios es satisfactoria. Ya existen proyectos de investigación que están trabajando esta cuestión. Por ejemplo, en el marco del proyecto I+D+i "La influencia de la audiencia en la innovación periodística y gestión de la participación: riesgos y oportunidades" (CSO2015-64955-C4-3-R MINECO/FEDER) se está analizando la experiencia de consumo y la percepción de las audiencias sobre contenidos informativos innovadores, como visualizaciones de datos, *newsgames* y *webdocs* publicados en los tres últimos años en laboratorios de medios españoles como *El Confidencial Lab* o *El Lab* de RTVE.

Los primeros resultados de los análisis realizados (Sánchez-González y Sánchez-González 2018) nos muestran que, si bien los usuarios los perciben como contenidos innovadores y navegar por ellos suele resultar sencillo, comprender los mensajes informativos de determinadas visualizaciones no siempre resulta intuitivo. Por tanto, la información obtenida a través de estos test de usabilidad parece clave para incorporar mejoras durante el periodo de diseño de la interacción de los contenidos.

Se aprecia que cada vez existe una mayor interrelación entre el trabajo de comunicación interna y externa del proyecto. Se comienza en muchos casos las tareas de comunicación desde el inicio de la producción y esto permite integrar la participación del usuario desde la génesis del proyecto.

Por último, hay que destacar que se trata de un proyecto que no se puede navegar fuera de las fronteras españolas debido a un problema con los derechos de autor del propio protagonista: debido a los altos precios de las imágenes, estos se han pagado, pero solamente para su consumo España o son imágenes con derechos propios extraídos de los archivos de RTVE y TV3. Por ello, no es

posible visualizar ni el documental lineal ni el interactivo fuera de las fronteras españolas.

## CONCLUSIONES

La producción transmedia se encuentra en un momento de auge gracias precisamente al desarrollo y consolidación de nuevas ventanas de distribución y exhibición audiovisual que buscan contenidos cada vez más específicos y en los que la calidad –y no el rendimiento económico inmediato– vuelve a ser un criterio relevante gracias, entre otras cosas, a la introducción de la reputación como uno de los indicadores clave del éxito de una ventana, rentabilizando así la actividad gracias al elevado índice de prescripciones personales entre usuarios. Todo esto sucede en un contexto en el que los usuarios reclaman poder mirar también por debajo de la superficie del proyecto que ha dejado de ser una propuesta monomedia y se articula en una retícula transmedia que entreteje contenidos diegéticos y extradiegéticos sin que exista una diferencia clara entre aquellos que son generados por la industria y aquellos que resultan de la participación del usuario. La producción audiovisual transmedia se constituye en una suerte de iceberg que debemos construir pensando en que todas o muchas de las partes que comprende dicha producción pueden ser exhibidas y compartidas con la comunidad y la audiencia en general.

En el caso de la no ficción y el documental interactivo, la mayoría de plataformas y material anexo puede ser enlazado a partir de la denominada “narrativa núcleo”, como se ha demostrado en los diferentes proyectos analizados. Como se desprende del análisis efectuado, las diferentes estructuras propuestas –línea de tiempo, mosaico y contenedor– no son excluyentes, sino más bien al contrario, se complementan y se anidan unas con otras para enriquecer o complicar la navegación, dependiendo del caso. El proyecto seleccionado como caso de estudio, *Sexo, maracas y chihuahuas*, resulta particularmente interesante para el análisis porque se diseñó e implementó pensando en la combinación de tres modos de navegación que incluyeran y revelaran las tres estructuras propuestas (mosaico, contenedor y línea de tiempo).

Pero, además, esta plataforma interactiva, como se ha demostrado en la sección del menú, permite acceder desde el documental interactivo a todo el contenido transmedia del documental de Xavier Cugat. De esta manera, se ofrece la posibilidad de vincular ese contenido con el resto de plataformas del proyecto como por ejemplo el documental audiovisual, los contenidos audiovisuales extra, o el juego de la postal de recuerdo y las redes sociales, que permiten la participación de los usuarios en la narrativa.

Por tanto, al hablar de estrategia transmedia debemos distinguir entre una estrategia transmedia de producto y una estrategia transmedia de proyecto. En una estrategia transmedia de producto, se diseñan diferentes entregables que se planifican de manera coordinada para que sean complementarios entre sí. Es el caso de las franquicias de películas y series más conocidas, donde en la mayoría de los casos se trata de productos de ficción. Por otro lado, en la

estrategia transmedia de proyecto se convierten en transparentes partes de la producción que hasta ahora quedaban ocultas y se transforman en contenidos audiovisuales que complementan y dan valor al producto final. El ejemplo más adecuado para este tipo de estrategia transmedia es el documental, sin descartar otras formas de expresión narrativa tanto del ámbito de la ficción como de la no ficción. La narrativa transmedia de proyecto permite acometer el salto creativo que requiere cualquier producto audiovisual sin aumentar su complejidad, para poder concentrar así todos los esfuerzos en la construcción de los personajes y de la historia.

El documental se identifica como uno de los formatos audiovisuales para esta estrategia transmedia de proyecto porque incorpora contenidos audiovisuales, fotográficos, documentales y sonoros en diferentes formatos que apelan a la participación del usuario. Esta estrategia transmedia permite dar visibilidad a documentos y contenidos que hasta ahora pertenecían exclusivamente a la etapa de preproducción y no eran públicos. En definitiva, se tornan visibles muchas partes del proceso de producción que hasta hoy se ejecutaban igualmente, pero quedaban ocultas al espectador porque no existían ventanas adecuadas para su distribución.

En los ejemplos analizados para este trabajo, la mayoría de documentales hacen uso predominante de la voz expositiva, especialmente si se trata de temas históricos o de temática social en los que un narrador relata los hechos acontecidos, como se observa especialmente en los proyectos *Clouds over Cuba* (2012) o *Desarmados* (2017). El caso estudiado sí que posee una voz en off del narrador en el webdoc, pero que aparece de modo muy limitado y sutil en el texto. También es cierto que estos proyectos cuentan con entrevistas o a veces no necesitan de narrador para contarse solos. El hecho de abarcar hechos pasados de la historia permite a la narrativa transmedia ofrecer aproximaciones desde distintos ángulos y espacios, y eso resulta beneficioso para no dar prioridad a ciertas voces y miradas predominantes en el discurso. Como cualquier aproximación a una forma de expresión narrativa propia, el medio modifica el mensaje y lo adapta a sus características propias, como ya lo avanzaba Marshall McLuhan años atrás en una de sus más reconocidas sentencias ("el medio es el mensaje"). De este modo, se hace evidente la relación entre lo transmediático y la mirada o tratamiento ideológico y estilístico del propio documental.

#### OBRAS CITADAS

- Aarseth, Espen J. (1997): *Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Amatria Zabalza, Lohizune (2017): *The Concept of Transmedia Narrative. An Epistemological Approach to the Creation and Analysis of Transmedia Fiction projects*. Trabajo de Fin de Máster, UNED.
- Aston, Judith; Gaudenzi, Sandra; Rose, Mandy (2017): *i-Docs: The Evolving Practices of Interactive Documentary*. Nueva York, Columbia University Press.

- Azurmendi, Ana (2018): "Reconectar con la audiencia joven. Narrativa transmedia para la transformación de la televisión de servicio público en España, Francia, Alemania y Reino Unido", *Revista Latina de Comunicación Social*, n.º 73, pp. 927-944. Accesible en <<http://www.revistalatinacs.org/073paper/1289/48es.html>> [última visita: 3.12.2018]. DOI: 10.4185/RLCS-2018-1289.
- Barret Films. Asociación Víctimas del Metro 3 de Julio, (2010): *0 responsables—La estrategia del silencio*. Accesible en <<http://www.0responsables.com/?l=ca>> [última visita: 22.2.2019].
- Beddows, Emma (2012): "Consuming Transmedia: How Audiences Engage with Narrative across Multiple Story Modes". Swinburne University of Technology. Accesible en <[http://www.emmabeddows.com/wpcontent/uploads/2013/03/EmmaBeddows\\_PhDTHESISFINAL\\_ConsumingTransmedia\\_2012.pdf](http://www.emmabeddows.com/wpcontent/uploads/2013/03/EmmaBeddows_PhDTHESISFINAL_ConsumingTransmedia_2012.pdf)> [última visita: 2.3.2017].
- Brown, Doug y Krzywinska, Tanya (2009): "Movie-Games and Game-Movies: Towards an Aesthetics of Transmediality". En W. Buckland (ed.): *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies*. Nueva York, Routledge, pp. 86-102.
- Burn, Andrew (2004): "Potter-Literacy: From Book to Game and Back Again; Literature, Film, Game and Cross-Media Literacy", *Papers: Explorations into Children's Literature*, vol. 14, n.º 2, pp. 5-17.
- Cameron, Sergi. Nanouk Films, RTVE.ES, interactius, Playfilm (2016): *Bugarach. Cómo sobrevivir al Apocalipsis*. Accesible en <<http://lab.rtve.es/webdocs/bugarach/>> [última visita: 22.2.2019].
- Chillón, Albert (1999): *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Bellaterra, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Cock, Alejandro (2009): *Retóricas del cine de ficción postvérité. Ampliación de las fronteras discursivas audiovisuales para un espíritu de época complejo*. Tesis de doctorado, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Costa Sánchez, Carmen (2015): "Narrativas Transmedia Nativas: Ventajas, elementos de la planificación de un proyecto audiovisual transmedia y estudio de caso", *Historia y Comunicación Social*. vol. 18, n.º Esp, pp. 561-574. Accesible en <<http://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/44349/41908>> [última visita: 12.3.2018].
- ; Piñeiro Otero, Teresa (2012): "Nuevas narrativas audiovisuales: multiplataforma, crossmedia y transmedia. El caso de Águila Roja (RTVE)", *Icono14*, vol. 10, n.º 2, pp. 6-28. Accesible en <<https://icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/156>> [última visita: 16.3.2018].
- Davenport, Glorianna y Murtaugh, Michael (1995): "ConText: Towards the Evolving Documentary", *ACM Multimedia 95. Electronic Proceedings*, pp. 5-9.
- Davidson, Drew et al. (2010): *Cross-Media Communications: An Introduction to the Art of Creating Integrated Media Experiences*. Londres, ETC Press.
- Dawes, Kwame. Pulitzer Center on Crisis Reporting. Bluecadet Interactive (2006): *Hope: Living and Loving with HIV in Jamaica*. Accesible en <<http://www.livehopelove.com/>> [última visita: 22.2.2019].
- Dena, Christy (2009): *Transmedia Practice: Theorising the Practice of Expressing a Fictional World across Distinct Media and Environments*. Tesis de doctorado, University of Sydney. Accesible en <[http://cirt-transdisciplinarity.org/biblio/biblio\\_pdf/Christy\\_DeanTransm.pdf](http://cirt-transdisciplinarity.org/biblio/biblio_pdf/Christy_DeanTransm.pdf)> [última visita: 10.3.2018].

- Dufresne, David y Brault, Philippe. ARTE. Upián (2010): *Prison Valley*. Accesible en <<http://prisonvalley.arte.tv/?lang=en>> [última visita: 22.2.2019].
- Fidler, Roger (1998): *Mediamorfosis. Comprender los nuevos medios*. Buenos Aires, Granica.
- Galloway, Dayna; McAlpine, Kenneth B.; Harris, Paul (2007): "From Michael Moore to JFK Reloaded: Towards a Working Model of Interactive Documentary", *Journal of Media Practice*, vol. 8, n.º 3, pp. 325-339.
- Garambato, Renira; Andreevich Medvede, Sergei, (2017): "Transmedia Storytelling Impact on Government Policy Change". En Yasmin Ibrahim (ed.): *Politics, Protest, and Empowerment in Digital Spaces*. Hershey, Pennsylvania, IGI Global Books, pp. 31-51. DOI: 10.4018/978-1-5225-1862-4.ch003.
- Garín, Manuel y Pérez, Oliver (2009): "Entre mundos e historias: Ciencia ficción y experiencia de juego", *Formats. Revista de comunicación audiovisual*, n.º 5, pp. 28-36.
- Gaudenzi, Sandra (2009): *Interactive Documentary: towards an Aesthetic of the Multiple*. Proyecto de tesis de doctorado, University of London.
- (2012): *The Living Documentary: from Representing Reality to co-Creating Reality in Digital Interactive Documentary*. Tesis de doctorado, University of Goldsmiths.
- Gaudreault, André; Marion, Philippe (2002): "The Cinema as a Model for the Genealogy of Media", *Convergence*, vol. 8, n.º 4, pp. 12-18.
- Gifreu-Castells, Arnau (2010): *El documental multimèdia interactiu. Una proposta de model d'anàlisi*. Trabajo de investigación, Universitat Pompeu Fabra. Accesible en <[https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/11346/TFM\\_Gifreu.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/11346/TFM_Gifreu.pdf?sequence=1&isAllowed=y)> [última visita: 20.3.2017].
- ; Misek, Richard; Verbruggen, Erwin (eds.) (2016): "Non-fiction Transmedia", *VIEW Journal of European Television*. Utrecht University, University of Luxembourg and Royal Holloway University of London. DOI: 10.18146/2213-0969.2016.jethc108.
- Gil González, Antonio (2015): "Augmented Narrative", *1616: Yearbook of Comparative Literature*, n.º 5, pp. 45-74.
- Guerrero, Mar (2014): "Television Websites and their Users: a Place for Transmedia Narrative. The Cases of Red Eagle and Game of Thrones in Spain", *Communication and society*, n.º 21, pp. 239-67.
- Hannele, Antikainen; Kangas, Sonja; Vainikainen, Sari (2004): *MGAIN Project: Three Views on Mobile cross Media Entertainment [TTE4-2004-17]*. Espoo, Finlandia, VTT Information Technology, Research Report. Accesible en <[https://www.vtt.fi/inf/julkaisut/muut/2004/crossmedia\\_entertainment.pdf](https://www.vtt.fi/inf/julkaisut/muut/2004/crossmedia_entertainment.pdf)> [última visita: 7.3.2017].
- Hayes, Gary (2011): *How to Write a Transmedia Bible. A template for Multiplatform producers*. Screen, Australia. Translation of Eduardo Prádanos (2012). Accesible en <<http://umh2135.edu.umh.es/wp-content/uploads/sites/166/2013/02/como-escribir-biblia-transmedia-eduardo-pradanos-ANOTADA.pdf>> [última visita: 17.11.2017].
- Hernández Ruiz, Javier (2018): "Diseñando Mundos Transmedia: el caso Plot 28 (2013)", *Revista Latina de Comunicación Social*, n.º 74, pp. 12-32. Accesible en <<http://www.revistalatinacs.org/074paper/1319/02es.html>> [última visita: 10.12.2018]. DOI: 10.4185/RLCS-2019-1319.
- Hernández-Pérez, Manuel; Ferreras Rodríguez, José Gabriel (2014): "Serial Narrative, Inter-textuality, and the Role of Audiences in the Creation of a Franchise: An Analysis of

- the Indiana Jones Saga from a Cross-Media Perspective", *Mass Communication and Society*, vol. 17, n.º 1, pp. 26-53.
- Huizinga, Johan (2012): *Homo ludens* [1938]. Madrid, Alianza.
- Irigaray, Fernando; #DCMteam; Fondo Canadá para Iniciativas Locales (2015): *Mujeres en venta*. Accesible en <<http://www.documedia.com.ar/mujeres/>> [última visita: 22.2.2019].
- Jenkins, Henry (2006a): *Convergence culture: Where Old and New Media Collide*. Nueva York, New York University Press (edición en castellano: *Convergence culture: la cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona, Paidós, 2008).
- Jenkins, Henry; Purushotma, Ravi; Clinton, Kaie; Weigel, Margaret; Robison, Alice (2006b): *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*. Chicago, The John D. and Catherine McArthur Foundation. Accesible en <[https://www.macfound.org/media/article\\_pdfs/JENKINS\\_WHITE\\_PAPER.PDF](https://www.macfound.org/media/article_pdfs/JENKINS_WHITE_PAPER.PDF)> [última visita: 22 de febrero 2017].
- (2008): *Convergence Culture. The Culture of the Convergence of the Media*. Barcelona, Paidós.
- Klastrup, Lisbeth; Pajares Tosca, Susana (2004): "Transmedial Worlds: Rethinking Cyberworld Design". En: *Proceedings of the International Conference on Cyberworlds IEEE Computer Society*, pp. 409-413. Accesible en <[http://www.itu.dk/people/klas-trup/klastruptosca\\_transworlds.pdf](http://www.itu.dk/people/klas-trup/klastruptosca_transworlds.pdf)> [última visita: 30.6.2017].
- Long, Geoffrey (2007): *Transmedia Storytelling: Business, Aesthetics and Production at the Jim Henson Company*. Comparative Media Studies, Massachusetts Institute of Technology.
- Méliès, Georges (1902): *Le voyage dans la lune (Viaje a la luna)*. Película cinematográfica.
- Meran Barsam, Richard (1992): *Nonfiction Film: a Critical History*. Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press.
- Minimal Films; RTVE.ES, TVC, Labyrinth Studio (2016): *Sexo, maracas y chihuahuas*. Accesible en <<http://lab.rtve.es/webdocs/xavier-cugat/>> [última visita: 2.12.2018].
- Milgram, Paul; Kishino, Fumio (1994): "A Taxonomy of Mixed Reality Visual Displays". En: *IEICE Transactions on Information and Systems*, E77-D, pp. 1321-1329.
- MIT Open Documentary Lab; John D. and Catherine T. MacArthur (2016): "Mapping the Intersection of Two Cultures: Interactive Documentary and Digital Journalism".
- Moe, Hallvard (2008): "Public Service Media Online? Regulating Public Broadcasters' Internet Services. A Comparative Analysis", *Television & New Media*, n.º 9, pp. 220-238.
- Mora, Vicente Luis (2014): "Approach to the Terminological problem of transmedia narrativity", *Characters*, vol. 3, n.º 1.
- Moraes, Janaina; Sánchez, Ana Luisa; Gamboa, Eddy; Azevedo, Jade; Orsini, Kenitay; Zevallós, Maga; Fajardo Cortés, Enrique; Rojas, Paola (2016): *Metáfora Viva*. Cátedra de Televisión y Nuevos Medios. Escuela Internacional de Cine y Televisión. Accesible en <<http://eictv30.eictv.org/#Idoc>> [última visita: 2.12.2018].
- Morales, Paola; Zuluaga, Juan Sebastián; Díaz, Fabio; Universidad EAFIT (2017): *Desarmados*. Accesible en <<http://desarmados.org>> [última visita: 22.2.2019].
- Nash, Kate (2012): "Modes of Interactivity: Analysing the Webdoc", *Media, Culture & Society*, vol. 34, n.º 2, pp.195-210.

- Nash, Kate; Hight, Chris; Summerhayes, Catherine (2014): *New Documentary Ecologies. Emerging Platforms, Practices and Discourses*. Londres, Palgrave Macmillan.
- Nichols, Bill (1991): *La representación de la realidad: Cuestiones y Conceptos sobre el Documental*. Barcelona, Paidós.
- Nichols, Bill (1994): *Blurred Boundaries. Question of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press.
- Nichols, Bill (2001): *Introduction to Documentary*. Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press.
- Observatoire du Documental, Documentary Network, AAMI. APFC. APFTQ. AQTIS. ARRQ. ASTRAL. CBC. CFTPA. DGC. DOC. ONF-NFB. RIDM. SARTEC. SRC. Télé-Québec. Vidéographe (2011): *Documentary and New Digital Platforms: An Ecosystem in Transition*.
- Owczarski, Kimberly (2009): *"Batman" Time Warner, and Franchise Filmmaking in the Conglomerate Era*. Austin, The University of Texas Press.
- Plantinga, Carl (1997): *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Porto Renó, Denis (2013): "Transmedia Narrative and Journalistic de-Governability". *Comunicação & Sociedade*, pp. 141-61. DOI: 10.15603/2175-7755/cs.v34n2.
- ; Reno, Luciana (2011): "Bogotá Atómica: o documentário interativo com estrutura algorítmica", *Razón y Palabra*. ed. v.76 fasc.1 pp.1-13.
- Regatto, Carlos; Wilson Sánchez, Jorge; Bezerra, Larissa; Albertengo, Martín; Viñals, María de la Paz (2014): *La escuela de todos los mundos*. Cátedra de Televisión y Nuevos Medios. Escuela Internacional de Cine y Televisión. Accesible en <<http://media.eictv.org/idoc/#PRESENTACION>> [última visita: 2.12.2018].
- Renov, Michael (1993): *Theorizing Documentary*. Nueva York, Routledge.
- Ripoll, María; Pram, Lisa; Cahuenga Filmmakers, Permanent, TVE, Lab RTVE, A Navarra Suíza (2013). *Cromosoma 5*. Accesible en <<http://www.rtve.es/cromosomacinco/ver/index.html>> [última visita: 22.2.2019].
- Rodríguez, María Isabel; Paíno, Adriana; Jiménez, Lucía (2016): "El soporte multiplataforma como clave de éxito de la Narración Transmedia. Estudio de caso del webdoc 'Las Sinsombrero'", *Icono14*, vol. 14, n.º 2, pp. 304-318. Accesible en <<https://icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/967/574>> [última visita: 8.12.2018]. DOI: <https://doi.org/10.7195/ri14.v14i2.967>.
- Ruppel, Mark (2005): *Learning to Speak Braille: Convergence, Divergence and Cross-Sited Narratives. Things as They Are?* Tesis de doctorado, University of Maryland.
- Ryan, Marie-Laure (2004): *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*. Lincoln/ Londres, University of Nebraska Press.
- Sánchez Castillo, Sebastián; Galán, Esteban (2016): *Narrativa transmedia y percepción cognitiva en El Ministerio del Tiempo (TVE)*, *Revista Latina de Comunicación Social*, n.º 71, pp. 508-526. Accesible en <<http://www.revistalatinacs.org/071/paper/1107/RLCS-paper1107.pdf>> [última visita: 8.12.2018]. DOI: <https://doi.org/10.4185/RLCS-2016-1107>.
- Sánchez-González, María; Sánchez-Gonzales, Hada (2018): *La usabilidad de contenidos interactivos innovadores de medialabs españoles: un experimento con usuarios*. En: *Actas Congreso AE-IC*. Salamanca.

- Sánchez-Mesa, Domingo; Baetens, Jan (2017): "The Literature in Expansion. Intermediality and Transmediality in the Cross between Comparative Literature, Cultural Studies and New Media Studies", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 27, pp. 6-27.
- Scolari, Carlos A. (2013): *Narrativas Transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona, Editorial Deusto.
- ; Jiménez, Manuel; Guerrero, Mar (2012): "Narrativas transmediáticas en España: cuatro ficciones en busca de un destino cross-media", *Comunicación y Sociedad*, vol. 25, n.º 1, pp. 137-164.
- Sjöberg, Ulrika; Rydin Ingegerd (2013): "Transmedia Storytelling and the Young Audience. Public Service in the Blogosphere Era". En Tobias Olsson (ed.): *Producing the Internet. Critical Perspectives of Social Media*. Gotemburgo, Nordicom, pp. 103-120.
- Smith, Aaron (2009): *Transmedia Storytelling in Television 2.0*. Middlebury College. Accesible en <<http://sites.middlebury.edu/mediacp/>> [última visita: 3.3.2018].
- Thompson, Kristin; Bordwell, David (2007): *Live with it! There'll always Be Movie Sequels. Good Thing, too. David Bordwell's Website on Cinema*. Observation on film art. Accesible en <<http://www.davidbordwell.net/blog/2007/05/20/live-with-it-therell-always-be-movie-sequels-good-thing-too/>> [última visita: 7.3.2017].
- Tricklebank, Ben; Williams, Brian; Alexander, Joe; Alger, Wade. The Martin Agency, Tool (2012): *Clouds over Cuba*. Accesible en <<http://cloudsovercuba.com/>> [última visita: 22.2.2019].
- Tulloch, John; Jenkins, Henry (1995): *Science fiction audiences: Watching Doctor Who and Star Trek*. Nueva York, Routledge.
- Weinrichter, Antonio (2004): *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid, T&B Editores.
- Whitelaw, Mitchell (2002): "Playing Games with Reality: Only Fish Shall Visit and Interactive Documentary". En B. Halfeti Brunt (ed.): *Only Fish Shall Visit*. Sydney, Artspace.

LA AUTOFICCIÓN TELEVISIVA COMO  
TRANSMEDIALIZACIÓN: UNA APROXIMACIÓN TEÓRICA\*AUTOFICTIONAL TELEVISION AS TRANSMEDIALIZATION:  
A THEORETICAL APPROACHANDREA KAISER MORO  
Universidad de Granada  
andreakaiser@ugr.es

RESUMEN: Este artículo se propone estudiar la expansión de la autoficción al ámbito de la ficción televisiva a través de las producciones *Curb your Enthusiasm* (HBO 2000-), *Louie* (FX 2010-), *Qué fue de Jorge Sanz* (Canal+ 2010, Movistar+, 2017), *El fin de la comedia* (Comedy Central 2014-) y *Mira lo que has hecho* (Movistar+ 2018-). Se plantea una comprensión de la autoficción en televisión como el encuentro intermedial entre la autoficción literaria, el *comedy verité* televisivo y el *stand-up comedy*, donde también operan convenciones autoficcionales. Este trabajo pretende analizar la dimensión transmedial del citado corpus en sus dos sentidos posibles: en un sentido amplio, como adaptación de la autoficción literaria (cuestión íntimamente ligada a la noción de intermedialidad) y, en sentido restringido, como narración multiplataforma que expande el universo ficcional con distintos grados de profundidad. En este último caso, se hará énfasis en el modo en que sus creadores emplean diversos canales para expandir la narración del personaje protagonista explotando la ambigüedad entre éste y la figura pública. Dado que el corpus atraviesa los años clave de la digitalización, se pretende identificar la progresiva incorporación de estrategias transmediales e intermediales en la ficción televisiva de autor, identificando sus condiciones de emergencia en la industria audiovisual y planteando un debate sobre las condiciones de su pacto narrativo.

---

\* Este artículo se enmarca dentro del proyecto "Narrativas transmediales 2: Transmedialización y crowdsourcing en las narrativas de ficción y no ficción audiovisuales, periodísticas, dramáticas y literarias" (Ref. CSO2017-85965-P), dirigido por el profesor Domingo Sánchez-Mesa Martínez, y auspiciado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Su autora es beneficiaria de un contrato predoctoral FPU (FPU17/01071), financiado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

PALABRAS CLAVE: Autoficción; transmedialización; intermedialidad; comedia; televisión

ABSTRACT: This article aims to study the expansion of autofiction in the field of television through the productions *Curb your Enthusiasm* (HBO 2000-), *Louie* (FX 2010-), *Qué fue de Jorge Sanz* (Canal + 2010, Movistar +, 2017), *El fin de la comedia* (Comedy Central 2014-) and *Mira lo que has hecho* (Movistar + 2018-). An understanding of the autofiction on television is proposed as the intermedial encounter between the literary autofiction, the television *comedy verité* and *the stand-up comedy*, where autofictional conventions also operate. This paper aims to analyze the transmedial dimension of the aforementioned corpus in its two possible senses: in a broad sense, as an adaptation of literary autofiction (an issue closely linked to the notion of intermediality) and, in a narrow sense, as a multiplatform narrative which expands the fictional universe with varying degrees of depth. In the latter case, emphasis will be placed on the way in which their creators use various channels to expand the narration of the main character by exploiting the ambiguity between him and the public figure. Given that the corpus is going through the key years of digitalization, it is intended to identify the progressive incorporation of transmedia and intermediate strategies in the author's television fiction, identifying its emergency conditions in the audiovisual industry and raising a debate on the conditions of its narrative pact.

KEYWORDS: Autofiction; Transmedialization; Intermediality; Comedy; Television



## INTRODUCCIÓN

Advirtiendo el papel decisivo que la transmedialidad desempeña en el sistema mediático actual, surge la relevancia de entenderla no solo de un modo restringido, esto es, como la distribución de un mundo de ficción en distintas plataformas (Jenkins 2003, 2009), sino como la tendencia de ciertos argumentos, temáticas y personajes a aparecer en distintos medios (Sánchez-Mesa y Baetens 2017). En este sentido, su contribución al reciclaje y expansión de las industrias creativas constituye un valor fundamental por cuanto garantiza la explotación económica de una idea en tantas plataformas como sea posible.

La autoficción televisiva es rastreable en la pionera *Seinfeld* (NBC 1989-1998), seguida de *Curb your Enthusiasm* (HBO 2000-) y *Louie* (FX 2010-). En todas ellas sus creadores se presentan como versiones ficticias de sí mismos jugando, conscientemente, con la ambigüedad entre lo factual y lo ficcional. En España se observa una adaptación más tardía de este tipo de representaciones en *Qué fue de Jorge Sanz* (Canal+ 2010, Movistar+ 2017), *El fin de la comedia* (Comedy Central 2014-) y *Mira lo que has hecho* (Movistar+ 2018-). Todas son, además,

propuestas descritas como claros indicios de la transformación televisiva española (Cuadrado 2015).

La elección de este corpus se sustenta en la contribución de estas series a la renovación de la televisión contemporánea. En el ámbito anglosajón, *Curb your Enthusiasm* revolucionó la comedia estadounidense del siglo XXI, reformulando las convenciones del género a través de su hibridación con el falso documental (Diego y Grandío 2011). No se alcanzaron semejantes cotas de innovación hasta diez años más tarde con *Louie*, considerada la fuente de inspiración de una nueva generación de creadores gracias a su experimentación formal y narrativa (Mittell 2015). En el caso español se ha señalado cómo *¿Qué fue de Jorge Sanz?* negocia la tradición del *mockumentary* iniciada por *Curb your Enthusiasm* (Fernández y Aguado 2013), imbricada en referentes españoles como García Berlanga o Azcona (Cuadrado 2015). En la misma línea, *El fin de la comedia* ha sido emparentada con *Louie* por el empleo de un humor surrealista y temáticas políticamente incorrectas (Adarve 2017).

En el año 2011 Diego y Grandío señalaban cómo en España, caracterizada por el éxito de comedias tradicionales, se empezaban a incluir osadas apuestas creativas como *La Hora Chanante* (Paramount Comedy 2001-2006) o *Muchachada Nui* (La 2 2007-2014). A esto habría que añadir cómo *¿Qué fue de Jorge Sanz?*, *El fin de la comedia* o *Mira lo que has hecho* contribuyen a esta renovación, adaptando un modelo originariamente anglosajón al imaginario español. Este escenario de reescritura e hibridación propone nuevos retos a los estudios comparados de medios y la teoría de la comunicación (Baetens y Sánchez-Mesa 2017), aunque pese a su saludable crecimiento, existe una limitada bibliografía sobre la ficción televisiva española (Cascajosa 2015, Diego y Grandío 2011). Este artículo se propone paliar esta escasez teórica desde una perspectiva comparatista e interdisciplinar, incorporando nuevas herramientas que permitan abordar el estudio de estas producciones.

Este artículo se construye en torno a los siguientes objetivos:

- Estudiar y comprender la especificidad que adopta la autoficción televisiva y su impacto en el escenario mediático actual.
- Examinar la efectividad de los protocolos definidos para la autoficción literaria en el ámbito audiovisual.
- Definir y diferenciar los modos de transmedialización en sentido amplio y restringido que se dan en el corpus.
- Proporcionar nuevos puntos de vista y herramientas de análisis para comprender una porción significativa de la serialidad contemporánea.

## 1. LA AUTOFICCIÓN TELEVISIVA

### 1.1. Condiciones de emergencia de la televisión de autor

Uno de los argumentos que definen la *quality tv* o *televisión de autor* frente a la televisión convencional es la identificación entre una serie y su responsable

creativo, cuyo trabajo es visto como la proyección de su visión personal (Newman y Levine 2012). Habitualmente se esgrime que las dinámicas de producción televisivas, predominantemente colaborativas, dificultan una asimilación plena del modelo individual de autor (Mittell 2015) heredado de la literatura. De hecho, desde la teoría literaria se ha señalado esta dificultad como un obstáculo epistemológico a la hora de analizar prácticas autoficcionales en cine y teatro (Casas 2018). No obstante, los estudios televisivos han defendido la posibilidad de construir visiones personales dentro de un esfuerzo colaborativo (Newcomb y Alley 1985), especialmente a través de la figura del *showrunner*, también llamado autor-productor: figura dotada de máxima responsabilidad en la jerarquía de producción y de control sobre la integridad estético-narrativa del contenido (Blakey 2017, Steiner 2015). Así, frente al carácter aparentemente anónimo de la televisión convencional, la televisión de calidad se presenta como una creación individual dentro de una estrategia colectiva. Uno de los argumentos que apoyan esta idea es la vinculación de la obra a la experiencia o biografía del creador. Esto sucede en los discursos de promoción de *Los Soprano* (HBO 1999-2007) y *The Wire* (ABC 2004-2010), que presentan a los autores-productores David Chase y David Simon desde su implicación personal con aspectos clave de la historia (Newman y Levine 2012). Dada la tendencia a infravalorar las posibilidades artísticas de la televisión, la noción de *showrunner* ha contribuido a la legitimación cultural del medio defendiendo un modelo autoral. No es una estrategia nueva: hace décadas la política de los autores contribuyó a validar culturalmente el cine adaptando, a su vez, el canon de la literatura (Cascajosa 2016).

Esto permite identificar las condiciones de producción de las series que conforman nuestro corpus. En ellas sus creadores asumen tareas de producción ejecutiva, escritura, realización, interpretación y edición de los capítulos. Esto sucede en *Curb your Enthusiasm*, donde su creador, Larry David, ejerce de cocreador, guionista, productor ejecutivo y protagonista. Del mismo modo Louis C.K. asume el rol de creador, guionista, productor ejecutivo, realizador y editor de la serie *Louie*, en la que también actúa como protagonista. Respecto a *Louie* se ha señalado su contribución a la expansión de los límites de la televisión de autor, inicialmente restringida al ámbito del drama de la televisión por cable norteamericana (Larson 2017). En esta línea se ubican otras muchas series también escritas, producidas, protagonizadas y muchas veces dirigidas por sus creadores, que prueban la proliferación de este fenómeno en los últimos cinco años: *Atlanta* (FX 2016-), *Better Things* (FX 2016-), *One Mississippi* (Amazon Prime 2015-), *Broad City* (Comedy Central 2014-), *Catastrophe* (Channel 4 2015-), *Fleabag* (BBC 3 2016-), *Master of None* (Netflix 2015-), *Insecure* (HBO 2016-), *Please Like Me* (ABC 2013-2016), *I'm Sorry* (TruTV 2017-) o *SMILF* (Showtime 2017-) son algunos de los ejemplos de autoficción televisiva que mayor éxito han cosechado internacionalmente.

En España fue la plataforma de pago Canal+ la responsable de producir y emitir *¿Qué fue de Jorge Sanz?* en 2010, siendo Movistar+ la encargada de producir los nuevos episodios en 2017. El cineasta David Trueba asumió las tareas de escritura, realización y producción de la serie, compartiendo las competencias

de creación con Jorge Sanz, protagonista de la misma. Las otras series del corpus son dos casos de factura reciente también vinculados a la televisión de pago: *El fin de la comedia*, emitida en Comedy Central en 2014 y en Movistar+ en 2017, y *Mira lo que has hecho*, producida por El Terrat y distribuida por Movistar+. En *El fin de la comedia* Ignatius Farray (pseudónimo del humorista canario Juan Ignacio Delgado) asumió los roles de creador, guionista y protagonista de la serie, delegando la dirección en Miguel Esteban y Raúl Navarro, también co-creadores de la serie. En la misma línea, el cómico catalán Berto Romero ejerció en *Mira lo que has hecho* las funciones creador, guionista y protagonista, siendo Carlos Therón el realizador de la serie.

Por su parte, la expansión de Movistar+ como el operador de pago con mayor liderazgo en nuestro país es un fenómeno cada vez más relevante en nuestro escenario mediático. Su reciente apuesta por la producción de series de ficción original –*Movistar Originales*– arroja luz sobre el gran peso de este operador en el futuro de la televisión en España. Continuando el modelo de plataformas de pago internacionales como HBO o Netflix, la cadena incentiva la producción de ficciones de calidad de corte autoral, ofreciendo libertad creativa a todos los proyectos (Cuadrado 2015). La desvinculación de Movistar+ de las exigencias de la televisión generalista le permite, como ocurría en el modelo anglosajón, apostar por ficciones más arriesgadas y constituirse como motor de cambio del escenario televisivo español.

## 1.2. La realidad como reclamo televisivo

El juego con la ambigüedad entre factualidad y ficción no es algo nuevo en televisión: series como *The Jack Benny Program* (CBS 1932-1965) o *The Burns and Allen Show* (CBS 1950-1958) ya esbozaban formas de autoficción en diferentes grados vinculadas a la propia condición autoficcional de géneros como el *stand-up comedy* o comedia de pie. No obstante, en los años 90 una serie de televisión revolucionó la comedia estadounidense: *Seinfeld* (NBC 1989-1998), creada por los entonces desconocidos Jerry Seinfeld y Larry David. Para Endika Rey (2010) esta producción liberó al género de la necesidad de seguir unas pautas prefijadas y preparó el terreno para una nueva comedia de la cotidianidad. Por sus temáticas marcadamente intimistas, estas series contribuyen a la creación de un imaginario centrado en la sentimentalización de la vida cotidiana y la representación de la subjetividad y los espacios privados (Cuadrado 2015). Esta forma de comedia naturalista orienta, por otro lado, las expectativas de recepción de los espectadores, por cuanto las temáticas personales, las técnicas de rodaje naturalistas y la proximidad entre la biografía de creador y personaje facilita la (engañosa) comprensión de la obra como autobiográfica.

El vínculo con la realidad y la intimidad es, en sí mismo, un reclamo televisivo, dado el éxito en las últimas décadas de la telerrealidad (Shields 2015, Bienvenido León 2013) y la *comedy verité* (Mills 2004). Sin embargo, no hay que olvidar que la televisión es el medio con mayor vinculación histórica a lo periodístico y la no ficción, de modo que estos fenómenos no suponen tanto una

ruptura con la lógica del medio sino su continuación. Así, por *comedy verité* Brett Mills designó el proceso por el cual las videocámaras digitales continuaron la trayectoria del *cinéma verité* y el directo incorporando la mirada documental a zonas cada vez más privadas de la vida cotidiana. Proyectado sobre la comedia, Mills señaló el legado de Ricky Gervais en *The Office* (BBC2 2001-2003), así como el trabajo de Larry David en *Seinfeld* (NBC 1989-1998) y *Curb your Enthusiasm* (HBO 2000-) como la apoteosis de una nueva forma de comedia, caracterizada por el uso deliberado de rasgos de otros formatos televisivos y la problematización de la división de géneros. Para Mills (2004), *The Office* emplea los significantes visuales del *docusoap*, en el que las técnicas de grabación documental se combinan con formas de edición del drama popular o la telenovela. En la misma línea otros autores han señalado cómo el encuentro entre lo factual y ficcional, herencia también del *reality show*, constituye uno de los principales vectores de la nueva comedia emergente (Diego y Grandío 2011).

Por su parte, *autoficción* es un término concebido en el seno de la teoría literaria y acuñado en 1977 por el escritor Serge Doubrovsky. Una de las claves que mejor orientan la comprensión de la autoficción es su dimensión paradójica (Casas 2015) o ambigua (Alberca 2007), ya que propone un binomio entre facticidad y ficción en el que conviven, con confusos efectos para el lector, elementos referenciales y ficcionales. Este término ha permitido agrupar y analizar una porción significativa de la producción literaria del último siglo y, como Adarve (2017), Casas (2015), De la Torre (2015), Gómez-Tarín y Rubio-Alcover (2013) o Herrera (2007) han estudiado, también es posible identificar prácticas autoficcionales más allá del dominio literario, concretamente en el audiovisual.

La aparición de narraciones autoficcionales en televisión podría, por tanto, responder a una cuestión multifactorial donde convergen, por un lado, la expansión de un tipo de narración típicamente posmoderna (Casas 2015) con el auge de la no ficción televisiva y el *stand-up comedy*. En España se ha estudiado el éxito de *Qué vida más triste* (Youtube 2005-2008, La Sexta 2008-2010), que pasó de emitirse en Internet a ser uno de los platos fuertes de La Sexta, como uno de los primeros síntomas de la preferencia por narraciones pseudo-autobiográficas. Las series *Camera Café* (Telecinco 2005-2009) y *¿Qué fue de Jorge Sanz?* también han sido señaladas como nuevos formatos en busca de una nueva comedia de la naturalidad (Fernández y Aguado 2013). Varios años después, series como *El fin de la comedia* y *Mira lo que has hecho* proponen una aproximación autoficcional a reconocidos personajes de la industria del espectáculo española, adaptando las tendencias anglosajonas a la producción de ficción en España.

### 1.3. El trasvase del *stand-up comedy* a la ficción televisiva

La trayectoria profesional de los humoristas Larry David, Louis C.K., Ignatius Far-ray o Berto Romero guarda estrechas semejanzas: ya siendo reconocidos monologuistas de *stand-up comedy* en teatros, *late night shows* y programas de radio, todos ellos se lanzaron a la ficción televisiva proponiendo el mismo tipo de narración: la ficcionalización de su imagen pública en clave de comedia. Sus

producciones se caracterizan por incorporar a la televisión rasgos característicos de otros formatos, generando una red de guiños intermediales, no solo a la autoficción literaria, sino al falso documental cinematográfico, la comedia de *stand-up* (habitualmente representada en teatros hasta su trasvase a la televisión), la radio o la *performance*. Estas series, a su vez, constituyen un linaje de alusiones intramediales en sí misma, dada la estrecha relación y evidente influencia de unas series sobre otras en los últimos veinte años. En paralelo, emblemas de la cinematografía española como David Trueba y Jorge Sanz iniciaron su periplo televisivo con una serie descrita como comedia de autor por poseer el sello del cineasta David Trueba (Cuadrado 2015). Esta serie proyecta los mismos juegos autorreflexivos y metaficcionales sobre la trayectoria profesional de Jorge Sanz, generando alusiones al mundo del teatro, la televisión y la industria cinematográfica. Este trasvase cine-televisión, por otra parte, es característico de la cultura de la convergencia ampliamente descrita por Henry Jenkins (2006).

Como apuntan Diego y Grandío (2011), un género tan genuinamente americano como el *stand-up comedy* ha experimentado su proceso de adaptación a España. A su vez, el estrato teatral y performativo de esta forma de comedia es evidente en la medida en que desarrolla, *grosso modo*, un monólogo humorístico ante una audiencia en vivo y con la que el humorista interactúa. La adaptación audiovisual de este género y su introducción en España se produjo con los programas *El club de la comedia* (Canal+ 1999-2002) y *Nuevos cómicos* (Paramount Comedy 2001-), que recogían las actuaciones de humoristas y actores españoles en teatros y platós de televisión, convirtiendo en fenómeno *mainstream* la tradición humorística de *performers outsiders* como Lenny Bruce, Richard Pryor o George Carlin.

La incorporación del *stand-up comedy* a las series de ficción es un fenómeno de adaptación intermedial cuyos inicios se sitúan en *Seinfeld*. Larry David y Jerry Seinfeld (por entonces dos jóvenes humoristas insertos en el circuito de locales de *stand-up*) propusieron a la cadena NBC una serie basada en el deambular de dos cómicos que emplean sus experiencias cotidianas como material para sus monólogos. Así se produce la primera hibridación entre *sitcom* y *stand-up* a nivel temático y formal, ampliando los márgenes de la comedia de situación. Esta tentativa se vio continuada en 1999 con la creación para HBO de la serie *Larry David: Curb Your Enthusiasm*: un falso documental donde las cámaras seguían a David en su recorrido por distintos clubes de *stand-up*.

La entrada del *stand-up comedy* en la *sitcom* ha permitido recolocar la corporalidad del cómico como diana humorística (López 2009), tal y como demostraron Ricky Gervais en *The Office* y Larry David en *Curb your Enthusiasm*, inspirando a toda una nueva ola de realizadores que se colocan ante la cámara en sus propias producciones. No obstante, la tendencia a emplear elementos autobiográficos es una práctica común en la comedia (Mills 2010): ya la pionera *I love Lucy* (CBS 1951-1957) aprovechaba humorísticamente la competencia actoral del cómico y las posibilidades de un humor que, enemigo de la grandilocuencia, desmitifica y rechaza toda gravedad (Roas 2009). Lo novedoso en la actualidad es la incorporación de este tipo de personaje en la ficción televisiva de autor,

así como el número de producciones que apuestan por una forma específica de producción en un contexto en el que sus creadores son personalidades públicas ampliamente conocidas.

## 2. LA AUTOFICCIÓN COMO TRANSMEDIALIZACIÓN

### 2.1. Autoficción e intermedialidad

La migración de contenidos entre plataformas es una de las claves que permite comprender el escenario mediático contemporáneo, caracterizado por la competencia entre empresas *crossmediales* y la amortización de mundos ficcionales en tantos espacios como sea posible. Advirtiendo la flexibilidad y las combinatorias con que esto se produce surge la propuesta de Sánchez-Mesa y Baetens (2017), que apuestan por una comprensión de la transmedialidad en dos sentidos posibles. En un sentido restringido, la transmedialidad define el diseño de una producción multiplataforma que distribuye un mundo de ficción a través de diversos medios: se trata, por tanto, de una propuesta próxima conceptualmente a la canónica definición de Jenkins (2006, 2009) que se inscribe en el contexto específico de la digitalización. Por otra parte, una comprensión de la transmedialidad en sentido amplio designa la tendencia de ciertos argumentos, temáticas y personajes a aparecer en distintos medios y plataformas a lo largo del tiempo. Se trata de una visión que implica una comprensión transhistórica del fenómeno y que no se restringe al ámbito de la cibercultura, aunque también la contempla. Sánchez-Mesa y Baetens (2017) se mantienen escépticos ante la exclusiva consideración de la transmedialidad un sentido radical, pues limita la compleja pluralidad del fenómeno al modelo de producción *mainstream* de las industrias culturales. Más allá de su comprensión desde un punto de vista económico-industrial, otro de los aspectos más relevantes de esta segunda *fase* de la transmedialidad es su capacidad para arrojar luz sobre la primera acepción de la misma, suavizando la euforia teórica con que la transmedialidad es abordada en ocasiones y estableciendo su impacto en base a un contexto más amplio.

Por su condición histórica o *predigital* esta segunda dimensión de la transmedialidad guarda estrechos vínculos con la noción de intermedialidad, en tanto espacio de reflexión históricamente dedicado al diálogo entre discursos y prácticas culturales. Por intermedialidad aludimos a lo que Irina O. Rajewsky (2005) conceptualizó en dos sentidos posibles: por una parte, como la condición semióticamente mixta de todo medio, es decir, su pluralidad interna. El segundo sentido propuesto por Rajewsky entiende la intermedialidad como una categoría específica que, en la práctica, permite analizar producciones concretas que se desarrollan *entre* medios y que suponen la combinación conceptual de sus especificidades. Dentro de esta definición Rajewsky identificó tres modulaciones de la intermedialidad: *transposición mediática*, *combinación intermedial* y *referencias intermediales*. Haciéndonos eco de lo anterior, procedemos a emplear un modelo de análisis para identificar qué aspectos son transferidos y qué cuestiones son adaptadas en la migración de la autoficción al ámbito televisivo.

## 2.2. Transposición mediática

Por *transposición mediática* Rajewsky (2005) alude al territorio tradicionalmente enmarcado en la adaptación, y por tanto al proceso por el cual un texto de llegada se constituye a partir de un texto de partida. En este sentido, es importante advertir que los protocolos que definen a la autoficción televisiva no se agotan en los protocolos de la autoficción literaria. Al tratarse de la migración de una estrategia de representación debemos ser cautelosos a la hora de entender el fenómeno como adaptación: no se trata de un proceso entre dos producciones sino un proceso de permeabilidad e influencia acontecido a lo largo de décadas y que ha resultado en la emergencia de una nueva praxis audiovisual. Pese a lo anterior, su relevancia reside en su efectividad como estrategia de lectura y análisis de contenidos: pese a no tratarse de una adaptación realizada deliberadamente por un creador específico, defendemos la capacidad clarificadora de la noción de autoficción por cuanto permite reunir, identificar y caracterizar un conjunto de prácticas discursivas que vienen desarrollándose con especial intensidad en los últimos diez años.

El pacto autoficcional es una de las cuestiones que mayor adaptación experimentan en su migración al ámbito televisivo. Los protocolos definidos para la autoficción literaria plantean la confluencia de dos pactos de recepción: el pacto autobiográfico y el pacto novelesco, responsables de plantear la ambigüedad característica de la autoficción. Desde este artículo suscribimos que el pacto de recepción no solo se manifiesta dentro del texto en cuestión, sino en el conjunto de sus elementos paratextuales, que cobran una importancia decisiva a la hora de determinar sus claves de lectura.

En términos paratextuales, el pacto autoficcional audiovisual cumple la misma función que el literario. La información periférica –promocional, publicitaria– que de una serie puede obtenerse aporta guías de lectura en distintos sentidos: algunos la orientan más a la ficción, otros a la autobiografía y otros revelan la hibridación entre factualidad y ficción de la producción. El papel que desempeña la imagen en todas estas comunicaciones cumple una función demasiado decisiva para no ser tenida en cuenta, lo cual nos obliga a hablar de una adecuación o adaptación de estas estrategias al ámbito audiovisual. La presencia de la corporalidad de los cómicos en los *trailers*, *teasers* y gráficas publicitarias de todas las series produce un fuerte anclaje autobiográfico irrealizable en literatura, aunque ésta disponga de sus propios medios para comprometerse con la misma solidez.

Revisiones como las de Gómez-Tarín y Rubio-Alcover (2013) insisten en la dificultad de sostener audiovisualmente el esquema *autor = narrador = personaje* como garantía de la autoficción, dada la dificultad de construir un discurso autoral en el medio audiovisual (idea, por otra parte, susceptible de matiz, pues resulta plenamente factible trasladar una visión personal a un esfuerzo colectivo, tal y como demuestra el auge de la *televisión de calidad*). Estos autores señalan la capacidad del creador para emplear la puesta en escena y la puesta en pantalla para crear su propia diégesis personal, concediendo especial importancia a la

inscripción de la corporalidad o voz del realizador: dimensiones que desde este artículo entendemos fundamentales para entender la especificidad de la autoficción audiovisual. Desde una perspectiva más moderada Herrera (2007) insiste en la flexibilidad de los protocolos de identidad en función de la modalidad de autoficción a discutir, si bien el cuerpo del autor es un índice de identidad con igual validez al nombre en el caso literario. Herrera insiste en la condición dúctil de la autoficción y la necesaria gradación de sus protocolos de identidad a diferencia de la autobiografía, cuyos requisitos solo pueden satisfacerse de forma taxativa. Como ya hemos visto, la imagen se emplea para inscribir la corporalidad de los autores, ya sea en elementos textuales (es decir, dentro de la propia producción) o en los paratextuales. Esto supone una importante actualización del protocolo de identidad por cuanto propone una identificación visual entre creador y personaje: así, el creador coloca su cuerpo (y, en especial, su rostro) como estrategia de representación de la producción, lo cual supone la formulación de un compromiso de cercanía entre autor y obra que se extiende a la propia producción, protagonizada por él mismo. Ana Casas (2017) señala a este respecto la dimensión paradójica del fenómeno, puesto que la ilusión de referencialidad inducida por la incorporación del cuerpo del autor puede fácilmente anularse si se producen distorsiones de la mimesis como el humor o el absurdo, acusando de forma más evidente las marcas de la ficción. La presencia y características de estas marcas modularán la lectura hacia lo factual o lo ficcional, aunque los protocolos paratextuales que la circundan tiendan, en muchos casos, a disponer al receptor a la lectura referencial: la presentación de un creador como *showrunner* de la serie tiende a convocar el ya mencionado aura de autoría sobre su figura, así como la proyección de una visión personal que se refuerza al descubrir al creador como personaje (habitualmente protagonista) de su propia obra. Si, además, desde la dimensión paratextual se señala que el personaje posee el nombre exacto del autor (cumpliendo así el protocolo literario de homonimia entre autor, narrador y personaje) la predisposición a una referencialidad –que más tarde podrá ser cancelada– queda prácticamente garantizada.

En este sentido, la capacidad de creadores como Louis C.K. para asumir las tareas de realización, montaje y edición de *Louie* no solo supone el desempeño de un volumen de trabajo descomunal, sino que genera importantes efectos en la recepción de la obra, que adquiere el carácter de producto radicalmente personal y excepcionalmente vinculado a su creador, pudiendo ser más o menos autobiográfico en función de la orientación que proyecten otras estrategias discursivas de la obra. De forma análoga sucede con Larry David (quien asume la dirección de ciertos capítulos) y en un grado menor con los creadores españoles Ignatius Farray y Berto Romero, quienes se proponen como creadores y protagonistas, aunque no intervengan como realizadores. El trabajo de David Trueba al mando de *¿Qué fue de Jorge Sanz?* supone el refuerzo de su condición de autor y, pese a que la autoficción se construye sobre el personaje de Jorge Sanz, la consideración de la obra como producción personal de Trueba permanece intacta. Aquí se evidencia la complejidad de la autoficción televisiva y la insuficiencia de la identidad autor-narrador-personaje como criterio distintivo

de la autoficción: el personaje sobre el que se construye la autoficción puede ser distinto al autor de la obra (sin ser Jorge Sanz un actor-creador en el sentido en que humoristas de *stand-up* como Jerry Seinfeld, Larry David o Louis C.K. lo son) sin ser esto condición suficiente para negar la propia autoficción, que en el ámbito televisivo requiere de otros protocolos como la inscripción de la corporalidad del actor-personaje.

### 2.3. Combinación mediática

Por *combinación intermedial* Rajewsky (2005) alude tanto a cualidades intermediales inscritas en fenómenos como la ópera, el teatro o el cómic como al modo en que ciertas producciones incorporan al menos dos sistemas de signos tradicionalmente distintos. La presencia simultánea de estas formas mediáticas construye, así, la significación del producto en su especificidad.

Una de las formas más relevantes de combinación mediática que integran estas series tiene que ver con el mundo del teatro. Se trata, así, de la hibridación entre ficción televisiva y un género procedente de la tradición teatral: el *stand-up comedy*. En tanto monólogo de pie, se trata de un estilo de comedia cuyos antecedentes se remontan a la tradición del vodevil estadounidense y que durante el siglo xx se desarrolló en teatros y clubes nocturnos. Su popularidad fue creciendo hasta incorporarse a la retransmisión radiofónica y, más adelante, a las emisiones televisivas de no ficción, demostrando una excelente aptitud para la remediación intermedial. En las series *Curb your Enthusiasm*, *Louie*, *El fin de la comedia* y *Mira lo que has hecho* esta forma de comedia se integra por primera vez en la narración seriada de ficción: fenómeno detonado por la serie *Seinfeld* al incorporar escenas donde el personaje principal, Jerry Seinfeld, desarrollaba un monólogo en un club que funcionaba a modo de corolario de la peripecia del episodio. Así, constituidos como fragmentos o subtramas de la narración principal, cada episodio de *Seinfeld* se inicia o finaliza con un monólogo humorístico presentado por protagonista ante una audiencia en vivo, con la que en ocasiones interactúa generando nuevas tramas narrativas. Lo relevante a este respecto es la funcionalidad que dicho monólogo cumple en estos episodios: a menudo constituyen una reflexión sobre la propia historia que acontece en el episodio, lo que permite superponer significados y capas de sentido a la narración diegética principal. Por otra parte, dada su dimensión performativa y su fuerte componente verbal, parece razonable pensar que la integración de un monólogo en una serie de ficción genera un espacio narrativo con posibilidades de orientar la recepción hacia lo factual y la expectativa autobiográfica y, por tanto, parcialmente responsable del pacto autoficcional. La factualidad del propio formato (fácilmente vinculable a monólogos presentados en programas televisivos de no ficción) posee gran potencial para ser considerado un fragmento autobiográfico o diarístico, dada su capacidad para constituir una perspectiva retrospectiva y suspender la recepción ficcional. En otras ocasiones, la integración del monólogo supondrá una oportunidad para experimentar la digresión y el desvío hacia

otras tramas de la serie, jugando con modulaciones absurdas, surrealistas o políticamente incorrectas del humor.

#### 2.4. Referencias intermediales

Por su parte, las *referencias intermediales* aluden a fenómenos de alusión entre textos de cualquier medio o plataforma (Rajewsky 2005). Estas referencias pueden manifestarse a través de procedimientos o simulaciones de las mismas, pero también a través de la alusión explícita a manifestaciones concretas de otras obras en otros medios distintos.

En nuestro corpus de series se pueden identificar tanto referencias intramediales como intermediales. Una de las manifestaciones más relevantes de referencias intermediales tiene que ver con la cadena de intertextualidad que se construye entre las series. Entendiendo el papel pionero que *Seinfeld* desempeñó en la autoficción televisiva, la constitución de *Curb your Enthusiasm* y el papel de Larry David se hallan plagados de guiños al rol de George Constanza (personaje que Larry David interpretó en *Seinfeld* y que ya constituía una suerte de *alter ego* del propio David). Asimismo, *Louie* contiene referencias implícitas y explícitas a Larry David: implícitas por la frecuencia con que, a nivel paratextual, la crítica periodística y académica ha comparado al personaje *Louie* con el personaje *Larry David*, y explícita por la mención directa a Larry David en varios de los episodios. En un sentido intermedial, también se proponen citas explícitas a figuras clave del cine contemporáneo: en concreto, a David Lynch, quien aparece en un cameo durante varios los episodios permitiendo a C.K. ofrecer un manifiesto de los desvíos experimentales por explorar. En la misma línea, el humorista y creador británico Ricky Gervais también aparece en la serie, construyendo nuevas asociaciones con la tradición del *humor autocrítico* (también llamado *self-deprecating humor*) y series como *The Office* (BBC2 2001-2003) y *Extras* (BBC2/HBO 2005-2007).

En *El fin de la comedia* surgen asociaciones implícitas (pero inevitables si el espectador posee la competencia para identificar la tradición anglosajona de estas series) con el personaje de *Louie*, en la medida en que el personaje interpretado por Farray guarda estrechas similitudes con el propuesto por C.K.: ambos se presentan como hombres de mediana edad que tratan de superar las adversidades tragicómicas que el día a día coloca ante sus vidas. El desarrollo de ambas series recorre la cotidianidad de Louie e Ignatius, sus vaivenes como padres, su desubicación como “nuevos solteros” y la exposición de sus dudas y reflexiones en sus monólogos en el club *Comedy Cellar* y *Picnic*, respectivamente. El poder de vinculación entre ambos textos es, en este sentido, especialmente fuerte dada la escasez de producciones que en el ámbito español reproducen estas narrativas. Pero también se producen alusiones explícitas a figuras clave de la radio y la televisión española: *El fin de la comedia* incorpora guiños al programa de radio *La vida moderna* (Cadena Ser, 2014-), donde Farray colabora habitualmente junto a David Broncano y el humorista Quequé y cuya grabación es incorporada en uno de los episodios. Lo mismo sucede con el programa *Late*

*motiv* (Movistar+ 2016-), donde Farray colabora ocasionalmente con una sección que resulta parodiada en uno de los episodios de *El fin de la comedia*.

¿*Qué fue de Jorge Sanz?*, en tanto primer falso documental español que toma la forma de una ficción seriada, reescribe una intertextualidad implícita con *Curb your Enthusiasm*, también formulada como *mockumentary* e inscrita en la tradición anglosajona del *comedy verité*. En este sentido, las citas que a este respecto se producen se desarrollan en un nivel formal o estético pero no narrativo, pues ¿*Qué fue de Jorge Sanz?* entabla su propia cadena de intertextos con referentes españoles que recorren desde el guiño literario a *El Quijote* (a través de la pareja formada por Sanz y el personaje Amadeo) y también al mundo del teatro a través de citas explícitas y anécdotas vividas por Sanz. Como recuerda Ana Casas (2017), existe una fuerte relación intermedial entre la serie y las películas del propio Jorge Sanz, empleadas al inicio de cada episodio como contrapunto humorístico para señalar una época dorada ya irrecuperable para el personaje, sumido en una espiral de desdichas. En el primer episodio de la segunda temporada se produce una parodia del propio fracaso del actor a través de una representación teatral que comparte con la actriz Elena Furiase, que también se interpreta a sí misma exagerando los rasgos que caracterizan su figura pública. En este sentido, la serie no solo parodia la figura de Jorge Sanz, sino que propone un ácido retrato del oficio de actor y la industria del espectáculo española. Al elenco de actores habitual se incorporan los cameos de Antonio Resines, Pablo Carbonell, Willy Toledo, Gonzalo Suárez, Pedro Ruiz, Santiago Segura, Juan Diego Botto o Lolita, quienes contribuyen a la autoparodia de su figura pública. Por otra parte, en *Mira lo que has hecho* no solo existen guiños al *stand-up comedy* y a las figuras de Farray, C.K. o David como antecedentes del arquetipo del cómico, sino a formatos televisivos como el *late night show*, en el que su creador, Berto Romero, desempeñó buena parte de su trabajo junto a Andreu Buenafuente. Existen, también, citas explícitas a los programas *Buenafuente* (Antena3 2005-2011), *Late Motiv* (Movistar+ 2016-) y *El club de la comedia* (Canal+ 1999-2005, La Sexta 2011-2017). En uno de los capítulos de la serie puede verse al propio Berto contemplarse a sí mismo presentando un monólogo en *El club de la comedia*, construyendo una cadena de intertextualidad que enlaza con la historia de la televisión española.

## CONCLUSIONES

La migración de la autoficción al ámbito televisivo hunde sus raíces en su capacidad para desarrollar una autorrepresentación paródica alejada de solemnidades y esencialismos. Siendo aún una práctica emergente, su desarrollo responde a un proceso multifactorial en el que cristaliza la capacidad de la televisión para proyectar una visión individual dentro de un esfuerzo colaborativo (plasmado en las figuras del *showrunner* y la *televisión de calidad*), así como la legitimación cultural del medio incorporando una praxis autoral que resultó decisiva en la validación cultural del cine o la literatura. La autoficción constituye, así, no solo una modalidad estética o narrativa, sino que participa de un proceso industrial en

el que las competencias y responsabilidades del creador televisivo se han visto redefinidas y ampliadas, dotándole de mayor control sobre la integridad económica, estética y narrativa de sus producciones: la televisión de autor o *quality tv* provee, así, a la autoficción del contexto industrial necesario para que sus prácticas puedan desarrollarse. La capacidad de este autor televisivo para proyectar dentro de las constricciones y la naturaleza colectiva del medio una perspectiva ideológica, estética y enunciativa resultan indispensables para enarbolar el discurso autoficcional. Sin embargo, no todos los productos de la televisión de autor tienen por qué ser necesariamente autoficciones, aunque en ellos se genere un espacio propicio para ello. Toda autoficción televisiva necesita participar de este proceso de producción, no solo porque garantiza un control efectivo sobre la serie, sino porque constituye un paratexto fundamental en su recepción, habitualmente difundido en *trailers*, créditos y entrevistas y con capacidad suficiente para orientar la interpretación y lectura de la serie.

El trasvase mecánico de conceptos de la teoría literaria al ámbito audiovisual es insuficiente para abordar el hecho televisivo autoficcional. Pese a esto, defendemos que la definición de autoficción es perfectamente funcional y transferible al audiovisual en tanto combinación ambigua del pacto autobiográfico y el pacto de ficción. Sin embargo, los principios que rigen las bases de ambos pactos deben ser revisados: la capacidad de los creadores televisivos para colocarse ante la cámara y dar vida a sus propios personajes no solo indica una renovación de las convenciones elementales de la autoficción, sino una relevante incorporación de la práctica actoral a las competencias del creador audiovisual. Esto alude a un interesante proceso de transferencia e intermedialidad con el mundo del teatro, en cuya reflexión contemporánea el cuerpo del actor constituye una instancia semiótica fundamental. Insertar en una ficción televisiva la corporalidad del creador constituye un síntoma de la renovación de la propia televisión, así como la instauración de un núcleo de significación decisivo a efectos de lectura e interpretación de la obra en la medida en que el cuerpo encarna a un personaje que se identifica con el propio creador.

El principio de identidad por el cual autor, narrador y personaje deben poseer el mismo nombre para conformar una autoficción (tal y como propone el protocolo literario) pasa a un segundo nivel de importancia en el ámbito audiovisual desde el momento en que el cuerpo del creador interviene en el discurso, redefiniendo un principio de identidad que no se formula verbal pero sí visualmente y con plena capacidad de significación. Esto no quiere decir que todas las obras en que el autor aparece como personaje sean autoficciones (el cine de Alfred Hitchcock, por ejemplo, no es un caso autoficcional), pero sí es un aspecto lo suficientemente relevante por cuanto participa de las expectativas del receptor y orienta su interpretación de la serie.

Entender la autoficción como transmedialización implica realizar un análisis intermedial que nos permite comprender la posición que ocupan estas series en relación a otros medios y dentro de la propia televisión. La mayor transferencia sucede a nivel temático: el abordaje de la intimidad del protagonista en clave de comedia y empleando recursos propios de la *estética del fracaso* mantienen,

en términos de significación, una moderada equivalencia con los textos literarios. De forma marginal, se advierte un proceso de transferencia en el modo en que los paratextos promocionales mantienen la misma ambigüedad de elementos ficcionales y factuales característica de la autoficción literaria.

Una de las *combinaciones mediáticas* más relevantes tiene que ver con la hibridación entre televisión y teatro a través de la integración del *stand-up comedy* y su fuerte conexión con la *performance*. Desde este artículo encontramos plausible que la incorporación de un monólogo en una producción autoficcional cumpla una función determinante en la narración: por su capacidad para constituir una perspectiva retrospectiva y proponer una reflexión metadiscursiva sobre la historia (contribuyendo a su polisemia), pensamos que genera un espacio narrativo con posibilidades de orientar la recepción hacia lo factual y la expectativa autobiográfica y, por tanto, también responsable del pacto autoficcional.

En un sentido amplio, la proliferación de estas narraciones autoficcionales puede vincularse a los juegos paradójicos de la identidad contemporánea, en la medida en que la fragmentación del sujeto posmoderno sostiene, pese a todo, una tensión en sentido opuesto: el deseo de generar una autonarración, aun desde la ironía y la conciencia de sus limitaciones. Una identidad asumida como abierta y cambiante (imposible de tratar de forma esencial) colisiona, así, con la voluntad de auto-explicarse y reconstituir la unidad perdida. La narración, entendida como estrategia de orden y sentido, se descubre como herramienta idónea a la hora de generar una ilusión de continuidad en el personaje; una estrategia que la autoficción asume y visibiliza, celebrando con ello la dimensión ficcional del yo al tiempo que la cuestiona e integra.

Este artículo propone la comprensión de la autoficción como la intersección de estas dos fuerzas: el lugar de reconciliación entre la tensión moderna (y su noción de identidad) y la posmoderna. Las series experimentan una libertad distinta a la del pacto autobiográfico: la auto-comprensión de uno mismo como personaje y la reivindicación el derecho a reclamar como propio aquello que se desarrolla en la alteridad, en el espacio del otro e incluso en el espacio de lo que *no fue y pudo haber sido*, dilatando los límites de la autobiografía. Así, el *hambre de realidad* que promueven los discursos culturales contemporáneos evidencia la necesidad de actualizar las claves de relatos que, pese a saberse fugaces y múltiples, proponen de un modo *transmoderno* la vigencia de ciertas nociones de la modernidad aunque filtradas por las críticas y limitaciones de la posmodernidad. La autoficción asume, de esta forma, no tanto la conversión de la realidad en un simulacro baudrillardiano, sino justamente lo contrario: la aceptación feliz de la ficción como condición de posibilidad de lo real.

#### OBRAS CITADAS

Adarve, Sarai (2017): "La comedia autoficcional negativa. *Louie* y *El fin de la comedia*. Un apunte intermedial", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 28, pp. 97-107.

- Alberca, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- (2009): "Es peligroso asomarse (al interior). Autobiografía vs. Autoficción", *Rapsoda. Revista de Literatura*, n.º 1, pp. 1-24.
- Baetens, Jan; Sánchez-Mesa, Domingo (2017): "La ventana indiscreta de Alfred Hitchcock como cineromano. La adaptación como transmedialización", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 28, pp. 110-124.
- Bonaut, Joseba; Grandío, María del Mar (2009): "Transgresión y ruptura en la creación del humor en la nueva sitcom". En Piedad Fernández (ed.): *Rompiendo moldes. Discurso, géneros e hibridación en el siglo xx*. Sevilla, Comunicación Social, pp. 32-49.
- Bourdaa, Melanie (2011): "Quality television: construction and de-construction of seriality". En Miguel Ángel Pérez-Gómez (ed.): *Previously On. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*. Sevilla, Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, pp. 33-43.
- Casas, Ana (2012). "El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual". En Ana Casas (ed.): *La autoficción: reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libros, pp. 9-42.
- (2015): "Desmontando al autor: ironía, parodia y sátira en la narrativa y el cine autoficcionales", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 24, pp. 174-190.
- (2017): "La autoficción audiovisual. Series de televisión, intermedialidad y autoconciencia paródica". En Ana Casas (ed.): *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 39-58.
- (2018): "De la novela al cine y el teatro: operatividad teórica de la autoficción", *Revista de Literatura*, vol. 53, n.º 159, pp. 67-87.
- Cascajosa, Concepción (2015): "Formas y contenidos: las estructuras narrativas de la ficción televisiva en España". En Belén Puebla, Nuria Navarro y Elena Carrillo (eds.): *Ficciónando en el siglo xxi. La ficción televisiva en España*. Madrid, Icono14, pp. 15-32.
- (2016): *La cultura de las series*. Barcelona, Laertes.
- Cuadrado, A. (2015): "Las series de Canal+: ¿HBO en España?". En Belén Puebla, Nuria Navarro y Elena Carrillo (eds.): *Ficciónando en el siglo xxi. La ficción televisiva en España*. Madrid, Icono14, pp. 365-392.
- De la Torre, Mario (2015): "Cines del yo: el documental autoficcional contemporáneo español", *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 92, n.º 5, pp. 567-582.
- Diego, Patricia; Grandío, María del Mar (2011): "Clasicismo e innovación en la producción nacional de comedia televisiva en España (2000-2010)", *Revista Comunicación*, vol. 1, n.º 9, pp. 49-66.
- Dobrovsky, Serge (1977): *Fils*. París, Gallimard.
- Fernández, Marta; Aguado, Delicia (2013): "La hibridación como motriz de cambio en las comedias de las series de televisión", *Archivos de la Filmoteca*, n.º 72, pp. 133-143.
- García Martínez, Alberto Nahum (2009): "El espejo roto: la metaficción en las series anglosajonas", *Revista Latina de Comunicación Social*, vol. 12, n.º 64, pp. 654-667.
- Gómez-Tarín, Francisco Javier; Rubio-Alcover, Agustín (2013): "Narrador filmico y autoficción. Nuevas posibilidades del punto de vista". En: *Actas del V Congreso Internacional Latina de Comunicación*, n.º 1, pp. 1-28.

- Herrera, Luz (2007): *La autoficción en cine. Una propuesta de definición basada en el modelo analítico de Vincent Colonna*. Argentina, Publicia.
- Higueras, María José; Gómez, Francisco (2017): "La impronta del showrunner en las series de ficción televisiva: El caso de Jenji Kohan", *Zer. Revista de Estudios de Comunicación*, vol. 22, n.º 3, pp. 219-236.
- Hutcheon, Linda. (1988): *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Londres, Routledge.
- Jenkins, Henry (2006): *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. Nueva York, New York University Press.
- (2009): <[http://henryjenkins.org/blog/2009/12/the\\_revenge\\_of\\_the\\_origami\\_uni.html](http://henryjenkins.org/blog/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html)>.
- León, Bienvenido (2013): "Factual entertainment: coordenadas de un macrogénero en alza" En Bienvenido León (ed.): *Entretenimiento televisivo basado en hechos reales*. Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 15-24.
- Lejeune, Philip (1994): *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid, Megazul-Endymion.
- López, José Manuel (2009): "It's funny because it's true: la comedia de situación se abre a lo real". En Elena Oroz y Gonzalo de Pedro Amatria (eds.): *La risa oblicua. Tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor*. Madrid, Ocho y Medio, pp. 327-342.
- Mills, Brett (2004): "Comedy verité: contemporary sitcom form", *Screen*, vol. 45, n.1, pp. 63-78.
- Mittell, Jason (2015): *Complex TV: The poetics of contemporary television storytelling*. Nueva York, New York University Press.
- Newman, Michael; Levine, Elana (2012): *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*. Oxford, Routledge.
- Quílez, Laia (2008): "Sutiles pretéritos: (post)memoria(s) y (auto)biografía(s) en el cine documental contemporáneo". En Gregorio Martín Gutiérrez (ed.): *Cineastas frente al espejo*. Madrid, T&B, pp. 83-97.
- Rajewsky, Irina (2005): "Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality", *Intermedialités/Intermedialities* n.º 6, pp. 43-63.
- Sánchez-Mesa, Domingo (2017): "Narrativas transmediales: teoría, historicidad de los medios comparados y close reading", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 28, pp. 1-7.
- Sánchez-Mesa, Domingo; Baetens, Jan (2017): "La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la Literatura Comparada, los Estudios Culturales y los New Media Studies", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 27, pp. 6-27.
- Sánchez-Mesa, Domingo; Alberich-Pascual, Jordi; Rosendo, Nieves (2016): "Narrativas transmediales", *Artnodes*, n.º 18, pp. 2-7.
- Shields, David (2015): *Hambre de realidad*. Barcelona, Círculo de Tiza.



LAS TECNOLOGÍAS DIGITALES EN EL TEATRO: *SITUATION ROOMS* DE RIMINI PROTOKOLL\*DIGITAL TECHNOLOGIES IN THE THEATER:  
*SITUATION ROOMS* BY RIMINI PROTOKOLLJULIA NAWROT  
Universidad de Granada  
j nawrot@ugr.es

RESUMEN: *Situation Rooms*, un montaje teatral del colectivo alemán Rimini Protokoll, es un ambicioso proyecto de concienciación sociopolítica que se construye alrededor de las narraciones de veinte protagonistas cuidadosamente seleccionados, y cuyas vidas están marcadas por la producción, tráfico y uso de armas en diferentes partes del mundo. Su experiencia es muy dispar, lo que permite presentar a los espectadores, que durante la función se convierten en participantes activos de estas narraciones, esa realidad desde múltiples perspectivas. El espectáculo se inscribe en un amplio universo transmedial que gira alrededor del tema de las armas y la guerra: desde las noticias de prensa y televisión, reportajes o tweets, activando el conocimiento previo de cada uno de los participantes. A través de la descripción de este proyecto, el artículo reflexiona sobre los efectos que tienen las tecnologías digitales en el teatro. A pesar de una presencia notable en la vida cotidiana, los nuevos medios todavía llaman la atención sobre sí mismos en el ámbito del espectáculo, teniendo un impacto de doble vertiente: por un lado, le confieren una dimensión transmedial al espectáculo, a la vez que subrayan la importancia de la mirada del espectador.

PALABRAS CLAVE: Rimini Protokoll; *Situation Rooms*; teatro; tecnologías digitales

ABSTRACT: *Situation Rooms*, a production made by German collective called Rimini Protokoll, is an ambitious socio-political awareness project that is built around

---

\* Este artículo se enmarca dentro del proyecto *Transmedialización y crowdsourcing en las narrativas de ficción y no ficción audiovisuales, periodísticas, dramáticas y literarias* (Referencia CSO2017-85965-P), dirigido por el profesor Domingo Sánchez-Mesa Martínez. Ministerio de Economía, Industria y Competitividad.

twenty stories by carefully selected protagonists, and whose lives are marked by the production, traffic and use of weapons in different parts of the world. Their experiences differ a lot one from another, which allows the spectators –who become active participants in these stories during the show– to see that reality from multiple perspectives. The live performance is part of a broad transmedial universe that addresses the issue of weapons and war: from press and television news, reportages or tweets, which activates the prior knowledge of each participant. Through the description of this project the article presents the effects that digital technologies have on theatre. Despite their notable presence in everyday life, new media still draw attention to themselves in the field of performance, having a double impact: on the one hand, they give a transmedia dimension to the show, on the other, they highlight the importance of the spectator's gaze.

KEYWORDS: Rimini Protokoll; *Situation Rooms*; Theatre; Digital Technologies



## INTRODUCCIÓN

Hace ya más de una década, en un artículo sobre “Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos”, Anxo Abuín afirmaba: “nadie puede dudar del creciente papel jugado por las nuevas tecnologías [...] en el ámbito del teatro, de la danza o de la performance” (2008: 30). Los nuevos medios, así como los diversos dispositivos digitales, no solo han cobrado una presencia notable en la vida cotidiana, sino que se han abierto un hueco importante en el mundo del espectáculo, irrumpiendo en escena, convirtiéndose en elementos de la escenografía o adoptando el papel de accesorios que permiten avanzar la acción. Varios autores han estudiado las relaciones que se crean entre las nuevas tecnologías y el arte teatral (Abuín 2008; Scolari 2013), intentando establecer la terminología con la que definir nuevos tipos de espectáculo que surgen (Cornago 2004; López-Pellisa 2013) o analizando las posibilidades y límites de un teatro transmedial (Carter 2010; Grande Rosales y Sánchez Montes 2016; Nawrot 2019; Rosendo 2019; Sánchez Montes 2019). Pero a pesar del paso del tiempo y de que las llamadas *nuevas tecnologías* se hayan asentado en la vida cotidiana donde su manejo es diario y natural, su uso en los ámbitos teatrales sigue llamando la atención. Es más, en algunos casos se convierten incluso en el reclamo, que tiene como objetivo atraer públicos más jóvenes o no habituados a frecuentar el teatro, prometiendo innovación y originalidad.

La implicación de los espectadores que acuden al teatro que utiliza nuevos medios puede adoptar distintas formas: desde la participación activa en el desarrollo de la acción, como por ejemplo en *waitingforgodot.com* del Desktop Theatre (Borràs 2009: 13-14) o la inmersión en un universo más amplio que excede el simple encuentro entre los actores y espectadores en la sala teatral, como en *El proceso, de Kafka* dirigido por Belén Santa-Olalla (Rosendo 2019).

Asimismo, el público se puede convertir en agente en propuestas que pertenecen a la vertiente del teatro participativo, como el caso de las acciones del Teatro del Oprimido de Augusto Boal (Cohen-Cruz 2006) o de la instalación de Carlos Sora y Montse Figueras titulada *Promet(z)eus*, que los propios creadores definían como “una dramaturgia interactiva” (Bellomi 2016: 56). En este montaje de 2004, los espectadores tenían que cruzar varios espacios, mientras que su desplazamiento ponía en marcha unos dispositivos electrónicos, provocando la proyección de imágenes, por lo que su presencia era crucial para el desarrollo de la acción (Bellomi 2016: 56-57).

Los múltiples ejemplos de innovación en el terreno teatral (López-Pellisa 2013; Grande Rosales y Sánchez Montes 2016), con el uso cada vez más extendido de las nuevas tecnologías, por un lado ejercen una influencia cada vez más notable en el universo teatral, a la vez que requieren de una teorización más sistemática: “It is as though theatre has become something other than itself, spilling beyond its borders, trading with other art forms and incorporating its spectators in a jamboree of participation and engagement” (Lavender 2014: 499).

La creciente presencia de elementos digitales en el teatro contemporáneo se debe, como observa Grande Rosales, a la “producción del mundo como imagen” (Grande Rosales 2015: 10) y su aplicación a las distintas manifestaciones teatrales que pueden recogerse bajo el rótulo de *tecnoteatros* (Grande Rosales 2015: 10). Precisamente las diversas “tipologías teatrales en la era digital” (Grande Rosales 2015: 10), así como sus límites, son objeto de investigación práctica del colectivo alemán llamado Rimini Protokoll.

## 1. RIMINI PROTOKOLL: EXPLORANDO LOS LÍMITES DEL TEATRO

Helgard Haug, Stefan Kaegi y Daniel Wetzel empezaron a trabajar juntos hace ya más de dos décadas, desde que se conocieron en el Instituto de Ciencias del Teatro Aplicadas<sup>1</sup> de la Universidad de Giessen (Alemania). Pero es desde el año 2002 que el grupo firma sus múltiples y variadas creaciones (espectáculos teatrales, instalaciones, audiciones radiofónicas o cine) como Rimini Protokoll.

Desde su fundación, Rimini Protokoll experimenta en distintos ámbitos artísticos y sus montajes están precedidos por largos períodos de investigación. En el terreno teatral, el colectivo se ha especializado en el desarrollo de obras de teatro inmersivo y de experiencias participativas, que realizan en todo el mundo. Un ejemplo paradigmático de su creación es el montaje titulado *100% City* que consiste en la representación en escena de una ciudad entera. Para preparar la función se realiza una minuciosa selección entre los ciudadanos de un lugar concreto (Plovdiv, Montreal, Tokio, Bruselas o Lisboa, entre otros) que tiene como objetivo ilustrar de forma concisa la vida en una sociedad previamente escogida. De ahí que, siguiendo los datos estadísticos de cada ciudad en particular, se busque a cien personas, según su género, edad, ocupación, dirección postal, formación o inclinaciones políticas, etc., para recrear con ellas –y ante el público procedente del mismo lugar– su propia realidad. Mediante preguntas

<sup>1</sup> Institut für Angewandte Theaterwissenschaften.

muy concretas, utilizando la iluminación, la disposición o el desplazamiento de los representantes-ciudadanos en el escenario, tanto los participantes como los espectadores toman conciencia de la realidad que les rodea.

*100% City*, aunque se sirva de *amateurs* que a través de un riguroso proceso de selección se convierten en actores, mantiene la estructura de un espectáculo tradicional. Y la participación activa se limita a las cien personas elegidas, mientras que el resto del público tan solo se puede ver representado en el escenario como parte de la sociedad retratada, a la vez que está involucrado a nivel emocional. En este caso no podemos hablar, sin embargo, de teatro inmersivo, ya que este requiere la implicación directa de todos los espectadores.

Entre varios montajes realizados por Rimini Protokoll que sí exploran la inmersión de los asistentes (como, por ejemplo, *Home Visit Europe* o *Cargo X*) quizás el más llamativo sea *Remote X*. Se trata de una experiencia colectiva en la que participan cincuenta personas que realizan un recorrido por una ciudad, provistas de auriculares a través de los cuales reciben instrucciones muy precisas:

While the artificial intelligence observes human behaviour from a distance, the voice step by step sounds more familiar. Along the way, binaural recordings and film scores provide a soundtrack for the urban landscape. The journey through the city feels more and more like a collective film. (Rimini Protokoll)

*Remote X*, que el grupo cataloga entre sus producciones teatrales, se llevó a cabo en diferentes países: desde Alemania (Berlín, Hannover, Karlsruhe) hasta Estados Unidos (Nueva York, Miami, Houston) o los Emiratos Árabes (Abu Dhabi), y en primavera de 2019 se realizó por primera vez a España (Madrid).

Se trata de una experiencia en la que los asistentes se convierten en actores, pudiendo influir en el desarrollo de la acción dramática, aunque estén fuertemente condicionados por la información que les llega a través de los auriculares. No solo exploran los espacios urbanos que atraviesan realizando el recorrido programado, sino que interactúan entre sí o con los demás transeúntes, convirtiéndose a su vez en un espectáculo para los testigos casuales que se encuentren en el mismo lugar. De esta forma se cuestionan los límites de creación teatral que no solo traspasa la frontera simbólica de la cuarta pared, sino que también sustituye a los actores por los participantes y prácticamente prescinde del público.

Como *Remote X* se ha llevado a cabo en más de medio centenar de ciudades de todo el mundo, de manera espontánea el montaje se ha convertido en una experiencia de carácter transmedial: los usuarios pueden ampliar su vivencia personal a través de los vídeos de los recorridos anteriores (disponibles en la página web de Rimini Protokoll), que a la vez sirven de base para la preparación de itinerarios siguientes. Este teatro fuera del teatro no es, sin embargo, un teatro callejero, sino más bien un juego urbano, mediante el cual se puede investigar también los niveles de manipulación a los que se exponen voluntariamente los asistentes. Un concepto que observamos con claridad en el espectáculo que es objeto de este artículo.

## 2. SITUATION ROOMS: UN AMBICIOSO PROYECTO DE CONCIENCIACIÓN SOCIOPOLÍTICA

El montaje del colectivo alemán Rimini Protokoll titulado *Situation Rooms* fue presentado en España por primera vez en enero de 2019. En los madrileños Teatros del Canal, el público pudo conocer esta “videopieza para múltiples ‘jugadores’ en la que los espectadores son a la vez actores”,<sup>2</sup> que en la página del proyecto se define como una “augmented reality as threedimensional as only theatre can be!” (Rimini Protokoll).

Es una producción que surge a raíz de una imagen que se hizo viral: una fotografía de Pete Souza tomada en mayo de 2011, cuando el entonces presidente de Estados Unidos, Barack Obama, y 12 personas más estaban siguiendo en directo la persecución y muerte de Osama Bin Laden (Gandasegui 2019). La sala de operaciones de la Casa Blanca desde donde se presencié el asalto a la guarida del terrorista más buscado en todo el mundo se llama precisamente *Situation Room*, dando así el nombre al montaje, cuyo estreno absoluto tuvo lugar a finales de agosto de 2013.

Con este proyecto Rimini Protokoll vuelve al teatro, aunque de nuevo adapta el espacio para sus intereses, rompiendo con la disposición tradicional del escenario diferenciado del público. *Situation Rooms* “desde el principio ha sido pensado como un proyecto de estudio, diseñado y presentado en un set cinematográfico cerrado, hecho a medida” (Smolarska 2017: 51). El espacio escénico se compone de múltiples habitaciones que están interconectadas con un sistema de puertas, pasadizos o escaleras, que permiten a los asistentes moverse por esta escenografía inmersiva. Al mismo tiempo es un espacio cerrado sobre sí mismo, casi hermético, que no admite ninguna mirada desde fuera. No existen espectadores que no sean a la vez actores o agentes de la experiencia.

Los participantes –en cada sesión tienen que ser veinte personas que harán recorridos interrelacionados entre sí dentro de la estructura escenográfica– deben acudir al teatro con gran puntualidad con el fin de escuchar las instrucciones y prepararse para entrar en el espacio escénico en el momento señalado por los organizadores. Cada uno de los espectadores recibe un iPad mini sujeto a un asa para ser mantenido delante de los ojos en posición horizontal, conectado a los auriculares. Durante el desarrollo de la función los participantes tienen una aparente libertad de actuación; sin embargo, se les avisa de que del cumplimiento de las instrucciones depende también la experiencia de los demás espectadores. Esta sutil advertencia limita notablemente la espontaneidad de movimiento y acción, dado que los asistentes asumen la responsabilidad de facilitadores de vivencias de sus coparticipantes: “El espectador es actor en la medida en la que, sin él, no hay pieza. Hay que ir consciente y dispuesto a ser parte de la obra” (Vicente 2019).

*Situation Rooms* se construye alrededor de las narraciones de veinte protagonistas cuidadosamente seleccionados por Rimini Protokoll, y cuyas vidas es-

---

<sup>2</sup> Es el rótulo con el que se anunciaba *Situation Rooms* en la página web de los Teatros del Canal: <https://www.teatros canal.com/espectaculo/rimini-protokoll/>, a la vez que el subtítulo original del montaje: *Ein Multiplayer Videostück / A Multiplayer Video-Piece* (Rimini Protokoll, 2013).

tán marcadas por la producción, tráfico y uso de armas en diferentes partes del mundo. La experiencia de los protagonistas es muy dispar, de ahí que la realidad se muestre desde múltiples perspectivas, que a veces es difícil relacionar entre sí, como las vidas tan diferentes de un tirador deportivo que explica su rutina de entrenamiento en Alemania frente a la de un niño soldado de la República Popular de Congo. En los vídeos, que duran siete minutos cada uno, se oyen los testimonios de distintas personas: un periodista de Sudán del Sur, un fotógrafo de guerra, así como de un cirujano de Médicos de Fronteras o un refugiado sirio, entre otros. La narración de una activista alemana que protesta contra el sistema de financiación de armas por los grandes bancos se contrapone a la de un diseñador de sistemas de seguridad para el ejército o a la de un gerente de sistemas de defensa que promueve la venta de armas en altos niveles políticos. En las grabaciones que construyen el recorrido de *Situation Rooms*, cada uno de los así llamados expertos se presenta con su nombre y apellido,<sup>3</sup> para pasar enseguida a una breve y concisa explicación de su relación con el mundo de las armas. El iPad, que durante el espectáculo llevarán los asistentes, sirve en el momento de la creación de *Situation Rooms* de cámara: un dispositivo con el que cada protagonista graba su historia, por lo que las imágenes recrean su mirada personal. Gracias a este procedimiento los relatos pregrabados y reproducidos durante cada función parecen auténticos, adoptando a veces un tono muy emocional, condicionando la recepción de los participantes. La estrategia escogida por Rimini Protokoll parece tener un claro objetivo: concienciar la audiencia sobre el funcionamiento de la gran maquinaria de la guerra que invade de forma más o menos directa todos los ámbitos de nuestras vidas.

Mediante los dispositivos electrónicos, los espectadores se convierten en las personas cuyos relatos escuchan en los auriculares, al mismo tiempo que las ven representadas en el iPad. Además, ellos mismos pueden realizar algunas de las acciones que les están siendo contadas: izar una bandera, probarse un chaleco antibalas, beber té de un samovar, manipular casquillos de bala, etc. Todo ello en las distintas habitaciones que conforman la escenografía de *Situation Rooms* en la que se desplazan constantemente siguiendo la voz del guía de turno. Los espacios donde se desarrolla la acción recrean de forma muy detallada el ámbito relacionado con cada protagonista o experto, que a su vez parece estar contando su historia y su relación con las armas en tiempo real. Esta minuciosidad en la reproducción de los escenarios, junto con la sincronización perfecta de las historias, busca la inmersión total y completa de los asistentes en el desarrollo de la experiencia teatral. Como testifica Dorota Sosnowska:

Levanto la mirada: delante de mí se encuentran otros espectadores mirando sus pantallas. Se convierten en los protagonistas de mi relato, los cuerpos en mi reconstrucción, aunque ellos mismos forman parte de otra narración (lo descubriré cuando esté en su lugar). En mi pantalla incluso llevan nombres y

---

<sup>3</sup> Con la única excepción de la Familia R. de Libia, que llegó en una patera a Italia y debido a su situación no regularizada en Alemania en el momento de producción de la obra prefirió mantener el anonimato.

apellidos de uno de los veinte expertos. Sin embargo aquí, en la situación en que participo yo son precisamente esos cuerpos inconscientes del significado que les da mi pantalla. De esta forma el cuerpo y la mirada se desdoblán, mediando entre sí a través de esa pequeña pantalla que absorbe toda mi atención, marca el recorrido y el ritmo, confiere un sentido. Tanto el cuerpo, que sirve a los otros espectadores de materialización de su narración, como la mirada que le da sentido a las acciones observadas e identidad a los cuerpos que me rodean, están sujetos a lo que muestre el iPad.<sup>4</sup> (Sosnowska 2017)

Por otro lado, la rapidez con la que se salta de una historia a otra –cada uno de los participantes escucha, ve y revive diez narraciones diferentes durante los setenta minutos que dura un pase–, y la consiguiente superficialidad de estos relatos, no deja lugar a una reflexión profundizada. La construcción de la acción dramática, que se crea con los recorridos de todos los asistentes guiados por sus dispositivos, probablemente sería incomprensible si no fuera por el carácter transmedial de la experiencia. Ya que el espectáculo no forma parte de un proyecto más amplio –en el caso de *Situation Rooms* no existe un universo transmedia (Jenkins 2007)–, se trata de una transmedialidad implícita: el relato se expande a través de múltiples plataformas que los espectadores manejan en su cotidianidad. Dado que en la actualidad “es imposible sustraerse a la imagen del mundo fabricada por medios de comunicación” (Grande Rosales 2015: 10), mediante el uso de los iPads, durante el desarrollo del espectáculo se activa el conocimiento previo de cada uno de los participantes. El colectivo alemán utiliza las noticias que tenemos sobre la venta y el uso de las armas en el mundo globalizado, y las inserta en su espectáculo, convirtiendo *Situation Rooms* en una pieza más del amplio entramado transmedial en el que se mueven a diario los espectadores. Estos acceden a las historias de los protagonistas a través de las proyecciones que, en muchos casos, están completadas con imágenes añadidas en el proceso de post-producción realizado por Chris Kondek. En el momento del montaje de los vídeos se añaden, por ejemplo, las fotografías de las que habla Maurizio Gambarini (el fotógrafo de guerra) o los mapas del terreno bombardeado desde un dron por el teniente de las Fuerzas Aéreas Indias, Narendra Divekar. Pero a la vez son imágenes que el público conoce muy bien de su día a día, ya que estamos constantemente expuestos a ese tipo de noticias, que además comparten con el proyecto de Rimini Protokoll un rasgo fundamental: su fragmentariedad.

---

<sup>4</sup> En original en polaco: “Podnoszę wzrok – przede mną stoją inni widzowie wpatrzeni w swoje ekrany. Stają się bohaterami mojej opowieści, ciałami w mojej rekonstrukcji, choć sami biorą udział w innej narracji (przekonam się o tym, kiedy znajdę się na ich miejscu). Na moim ekranie mają nawet imiona i nazwiska jednego z dwudziestu narratorów. Tu jednak, w tej sytuacji, w której ja uczestniczę, są tymi właśnie ciałami nieświadomymi znaczenia, jakie nadaje im mój ekran. Ciało i spojrzenie ulegają w tej sytuacji rozszczepieniu, mediując ze sobą za pośrednictwem tego małego ekranu, który pochłania moją uwagę, wyznacza trasę i rytm, nadaje sens. Zarówno ciało, służące innym widzom jako materializacja ich narracji, jak i spojrzenie nadające znaczenie obserwowanym działaniom i tożsamość krążącym wokół ciałom, podporządkowane zostają temu, co wyświetla iPad” (la traducción es nuestra).

La familiaridad que se tiene en la vida cotidiana con las nuevas tecnologías, como las tabletas utilizadas en el montaje, así como el acceso ilimitado a la información de todo tipo a través de Internet, "hace que el control de la información por parte de las grandes instituciones sea prácticamente imposible" (Díaz Gandasegui Correo 2014: 591). De esta forma, *Situation Rooms* se inscribe en un amplio universo transmedial que gira alrededor del tema de las armas y la guerra, desde las noticias de prensa y televisión, reportajes o tweets. Con su puesta en escena Rimini Protokoll intenta aportar al público perspectivas muy diversas, a veces opuestas o hasta excluyentes. Cuando los espectadores se ponen los auriculares y centran su atención en el iPad, se activa toda esa transmedialidad implícita que permite entender mejor el objetivo principal del colectivo Rimini Protokoll: una concienciación sociopolítica más profunda.

### 3. EFECTO COLATERAL: LA VIRTUALIZACIÓN DE LA REALIDAD

Aunque todas las veinte personas que forman el público de *Situation Rooms* parecen compartir la misma experiencia e interactuar entre sí con el fin de completar el desarrollo de la acción propuesta, podemos decir que, de lo contrario, cada una se encuentra en su propio mundo. En vez de observarse mutuamente, los participantes se mueven al margen de las breves interacciones programadas, y más que compartir una dramaturgia, llevan a cabo sus propias exploraciones. Por todo ello, su experiencia está más cercana a jugar un videojuego que a formar parte de una obra de teatro.

A pesar de que Rimini Protokoll anunciara *Situation Rooms* como una videopieza, no parece que buscaran el efecto aislador y aislante que de hecho provocan los iPads en los asistentes a *Situation Rooms* (Frost 2014). Pero en caso de este espectáculo producido en 2013 la tecnología aplicada en el montaje no solo llama la atención sobre sí misma (Abuín 2008: 31), sino que absorbe completamente la atención de los participantes que dejan de mirar a su alrededor, siguiendo minuciosamente las instrucciones de los verdaderos protagonistas. El entorno parece haber desaparecido, se funde con las imágenes proyectadas en la pantalla. La escenografía que, por su carácter inmersivo antes mencionado estaba diseñada con el fin de ayudar a los espectadores a creerse las historias oídas, a causa de ser exactamente igual a lo que se ve en las tabletas, pierde todo su interés (Smolarska 2017: 125-130), y se convierte en un mero fondo para los desplazamientos automáticos o automatizados de los espectadores.

Además, la pantalla se convierte en un muro frente a los demás participantes o en una especie de refugio donde esconderse, a la vez que tranquiliza las conciencias que deberían ser removidas por el contenido presentado. Sin duda, a través del dispositivo utilizado el mundo se ve de otra forma:

La mirada delega en los aparatos y el cuerpo se desmaterializa. La percepción que obtiene el espectador, y la disposición en la que se le sitúa, es radicalmente distinta cuando se ve enfrentado a realidades, como cuerpos y objetos, o a imágenes que representan esas realidades. La imagen proyectada carece de realidad más allá de un juego de luces y sombras [...]. (Cornago 2004: 600)

La inmersión es tan profunda que incluso en el último instante de *Situation Rooms*, cuando todos los participantes se reúnen en el espacio central de la instalación que representa una sala de conferencias, la pantalla sigue atrapando sus miradas. La última instrucción que reciben los espectadores es levantar los iPads y darle la vuelta para mostrar la imagen proyectada a los demás asistentes: en las tabletas se van sucediendo las caras de todos los protagonistas-expertos que compartieron sus historias personales con Rimini Protokoll y con todo el público. Es el momento de clausura del espectáculo, cuando finalmente todos los asistentes tienen la oportunidad de mirarse las caras los unos a los otros, cruzar la frontera del mundo mediatizado al mundo real. Curiosamente, el efecto observado es totalmente opuesto. Las miradas están ancladas en las pantallas de los demás, casi nadie levanta la vista para (re)conocer a los que compartieron la experiencia. El mundo virtual parece ser mucho más seguro:

En los últimos diez años, la tecnología ha transformado prácticamente todos los aspectos de nuestras vidas antes de que podamos pararnos y reflexionar. En cada casa; en cada despacho; en cada mano –una pantalla de plasma; un monitor; un Smartphone– un espejo oscuro de nuestra existencia en el siglo XXI. Nuestros lazos con la realidad están cambiando.<sup>5</sup> (Díaz Gandastegui Correo 2014: 587)

El efecto colateral de un proyecto tan ambicioso como *Situation Rooms*, contemplado en una de las funciones realizadas en los Teatros del Canal de Madrid a principios de 2019, resulta ser una materialización de lo que podría ser un capítulo más de la serie británica *Black Mirror*. La vivencia real y colectiva de un espectáculo teatral, al ser mediada por una pantalla individual y unos auriculares que aislaban todo sonido del exterior, se convirtió en una experiencia virtual y solitaria. Como en el capítulo titulado *Nosedive* (s03e01), donde los protagonistas están obsesionados por las evaluaciones virtuales de los conciudadanos, la mayor preocupación de los participantes de *Situation Rooms* parece ser el cumplimiento de las instrucciones recibidas a través de los auriculares. La implicación de los asistentes es absoluta: ninguno de los espectadores se sale del recorrido marcado ni deja de realizar las acciones pre-programadas. Las reglas del juego encierran una manipulación de los creadores que delegan en los asistentes el buen funcionamiento de la obra completa; y todos caen en la trampa. Los espectadores se convierten en agentes de la función, pero al ser constreñidos a realizar acciones preestablecidas, forman parte de una especie de *machinimia* (Escandell 2015: 64-66) construida por los creadores del espectáculo.

De ahí que la experiencia vivida en el escenario de los Teatros del Canal provoque varias preguntas, como las siguientes:

Si experimentar muchas identidades no se convierte en una manera de funcionar en la hipernormalización mediática y no diluye la responsabilidad por

---

<sup>5</sup> Promoción de *Black Mirror* en Channel 4, noviembre de 2011.

la propia identidad. Si mirar la pantalla, y no a las personas alrededor, se convierte en una experiencia de indiferencia cruel o en un alivio.<sup>6</sup> (Sosnowska 2017)

Finalmente, cómo afecta el uso de los dispositivos digitales a la participación en un montaje teatral de carácter inmersivo, y si no le quita libertad de acción a los asistentes, transformándoles en "títeres virtuales" (Escandell 2015: 64).

Junto con las dudas sobre la forma de presentación de un tema tan complejo como la producción y tráfico de armas, aflora la perplejidad que despierta los efectos del uso de las tecnologías en el teatro y también en la vida cotidiana. Sorprendentemente, la experiencia de *Situation Rooms* se asemeja a los escenarios verosímiles retratados en *Black Mirror* que examina la presencia y la influencia de la tecnología:

En cada uno de los capítulos de la miniserie, el guionista y creador, Charlie Brooker, implica a los espectadores en la trama y la tecnología que se analiza, plantea la duda de qué haríamos en una situación similar, cómo actuaríamos si tuviésemos la tecnología propuesta. De esta manera la serie pretende fomentar una audiencia activa que se replantee y reflexione sobre la relación entre el uso tecnológico actual y sus implicaciones futuras formulando unas problemáticas que, consciente o inconscientemente, muchos espectadores comparten como usuarios de esta tecnología. (Díaz Gandasegui Correo 2014: 588-589)

Quizás los asistentes al montaje de Rimini Protokoll también deberían plantearse la pregunta de cómo viven la realidad a través de sus dispositivos personales y altamente personalizados. Y si esta experiencia virtual es real.

## CONCLUSIONES

*Situation Rooms* has taken Rimini Protokoll's work to yet another level of post-dramatic shock and awe, both in terms of walking the walk of the oft-used but rarely realized audience participation, as well as the meaningful use of audio, video and virtual and real space in a complex and highly dramaturged and directed web of augmented-reality environments. (Brendemühl 2016)

El montaje del colectivo alemán explora territorios que todavía no se han asentado en el teatro actual. Como han subrayado los críticos, se trata de una pieza que es difícil de clasificar y que se posiciona en la encrucijada de diferentes géneros: desde el teatro documental, con un fuerte componente participativo, hasta el videojuego que borra la frontera entre lo real y lo virtual (Frost 2014).

El formato propuesto por Rimini Protokoll no solo constituye un atractivo especial (Vicente 2019), sino que permite reflexionar sobre los efectos que tiene la utilización de las nuevas tecnologías en el teatro, con sus implicaciones sociales

---

<sup>6</sup> En el original en polaco: "Czy doświadczenie wielu tożsamości nie staje się wersją funkcjonowania w medialnej hipernormalizacji i nie zamazuje odpowiedzialności za własną tożsamość? Czy patrzenie na ekran, a nie na ludzi wokół, staje się doświadczeniem okrutnej obojętności czy ulgi?" (la traducción es nuestra).

y culturales. Como se ha intentado demostrar, los dispositivos digitales pueden ampliar y profundizar la experiencia de los asistentes, situando el espectáculo en una red muy extensa de significados. Mediante la transmedialidad implícita, *Situation Rooms* lleva a los espectadores a reflexionar sobre la realidad socio-política actual y cómo las decisiones tomadas en los despachos influyen en las vidas particulares de personas a miles de kilómetros de distancia. Por otro lado, hemos observado que la utilización de los nuevos medios, a la vez que les confiere una perspectiva global, aísla a sus usuarios del entorno más inmediato, atrayendo su atención sobre sí mismas:

La teatralidad de *Situation Rooms*, un espectáculo sin escenario, sin público, sin actores, sin acción, se basa precisamente en la medialidad, mediando, sin embargo, no tanto la percepción del espacio-tiempo, sino el yo mismo del espectador, que sumergido en la narración impuesta por la pantalla empieza a dudar no solo en el entorno, sino sobre todo en su propio estado como sujeto activo.<sup>7</sup> (Sosnowska 2017)

Los espectadores de *Situation Rooms* se convierten durante la función en usuarios de un videojuego, en cuyo desarrollo, sin embargo, no pueden influir. El dispositivo, que les es impuesto desde el momento en que cruzan el umbral del teatro, marca las pautas de su comportamiento y los convierte en sujetos altamente manipulables por las narraciones proyectadas en la pantalla del iPad. Estas imágenes mediatizadas, televisivas y fragmentadas (Cornago 2004: 607) le devuelven al público su propia imagen distorsionada: parece que las tecnologías digitales en el teatro ponen foco en la figura del espectador.

#### OBRAS CITADAS

- Abuín, Anxo (2008): "Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos", *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, vol. 17, pp. 29-56. DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/signa.vol17.2008.6172>.
- Baudrillard, Jean (2001): "El terrorismo". Traducción de Bruno Mazzoldi. En: <<http://www.henciclopedia.org/uy/autores/Baudrillard/TraducBaudrillard.htm>> [última visita: 18.2.2019].
- Bellomi, Paola (2016): "Teatro digital: ¿realidad o utopía? Nuevas tecnologías en el teatro español actual", *Cuadernos AISPI*, vol. 7, pp. 47-62.
- Boj, Clara; Díaz, Diego (2007): "La hibridación a escena: realidad aumentada y teatro", *Revista Digital Universitaria*, vol. 8 n.º 6, pp. 2-16. Accesible en <[www.revista.unam.mx/vol.8/num6/art44/jun\\_art44.pdf](http://www.revista.unam.mx/vol.8/num6/art44/jun_art44.pdf)> [última visita: 18.2.2019].

---

<sup>7</sup> En original en polaco: "Teatralność Situation Rooms, spektaklu bez sceny, widowni, aktorów, akcji, bazuje właśnie na medialności, zapośredniczając jednak już nie tyle odczucie czasoprzestrzeni, ile samo ja widza, które pogrążając się w narzuconej przez ekran narracji, zaczyna wątpić nie tylko w to, co dookoła, ale przede wszystkim we własny status sprawczego podmiotu" (la traducción es nuestra).

- Borràs Castanyer, Laura (2009): "Ciberteatro: posibilidades dramáticas en la era digital". En Carmen Becerra (ed.): *Lectura. Imágenes. Cine y teatro*. Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, pp. 33-46.
- Brendemühl, Jutta (2016): "In the Theatre of War". Accesible en <<https://luminatofestival.com/Blog/2016-06/In-the-Theatre-of-War>> [última visita: 18.2.2019].
- Carter, James (2010): "What If... Theatre Embraced Transmedia?". Accesible en <<http://www.tcgcircle.org/2011/04/what-if-theatre-embraced-transmedia/>> [última visita: 15.2.2019].
- Cohen-Cruz, Jan (2006): *A Boal companion: dialogues on theatre and cultural politics*. Nueva York: Routledge.
- Cornago Bernal, Óscar (2004): "El cuerpo invisible: teatro y tecnologías de la imagen", *Arbor*, vol. CLXXVII, n.º 699-700, pp. 595-610.
- Díaz Gandasegui Correo, Vicente (2014): "Black Mirror: el reflejo oscuro de la sociedad de la información", *Revista Teknokultura*, vol. 11, n.º 3, pp. 583-606.
- Escandell Montiel, Daniel (2015): "Titiriteros de mundos sintéticos", *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, vol. 4 n.º 2, pp. 57-68.
- Frost, Vicky (2014): "Situation Rooms by Rimini Protokoll—review". Accesible en <<https://www.theguardian.com/culture/australia-culture-blog/2014/feb/18/situation-rooms-by-rimini-protokoll-review>> [última visita: 15.2.2019].
- Gandasegui, Fernando (2019): *Programa de mano: RIMINI PROTOKOLL Situation Rooms. A multiplayer videopiece*. Del 19 de enero al 1 de febrero 2019. Accesible en <<https://www.teatrosanal.com/espectaculo/rimini-protokoll/#tabs1-info>> [última visita: 15.2.2019].
- Grande Rosales, María Ángeles (2015). "Mundos que se desvanecen. Tecnoteatros y performatividad", *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, vol. 4, n.º 2, pp. 8-17.
- Grande Rosales, María Ángeles; Sánchez Montes, María José (2016): "Posibilidades de un teatro transmedia", *Artnodes: revista de arte, ciencia y tecnología*, númn.º 18, pp. 64-72. DOI: <http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i18.3047>.
- Jenkins, Henry (2007): "Transmedia Storytelling 101". Accesible en <[http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia\\_storytelling\\_101.html](http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html)> [última visita: 15.2.2019].
- Lavender, Andy (2014): "Modal Transpositions toward Theatres of Encounter, or, in Praise of 'Media Intermultimodality'", *Theatre Journal*, vol. 66, pp. 499-218.
- Lehmann, Hans-Thies (2013): *Teatro posdramático*. Traducción de Diana González Martín. Murcia, Murcia Cultural, S.A.
- López-Pellisa, Teresa (2013): "La pantalla en escena: ¿Es teatro el ciberteatro?", *Revista Letral*, vol. 11, pp. 24-39. Accesible en <<http://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/3745>> [última visita: 15.2.2019].
- Mirizio, Annalisa (2015): "Usos y problemas de un concepto nuevo: la transmedialidad". En José Antonio Pérez Bowie y Pedro Javier Pardo García (eds.): *Transescrituras audiovisuales*. Madrid. Sial Pigmalión-LITECOM.
- Muñoz, Juan Andrés (2011): "Lo que revela la foto de la sala de crisis de Obama". Accesible en <<https://cnnespanol.cnn.com/2011/05/06/lo-que-revela-la-foto-de-la-sala-de-crisis-de-obama/>> [última visita: 15.2.2019].

- Nawrot, Julia (2019): "El Tríptico de Mikołaj Mikołajczyk o sobre la (im)posibilidad del teatro transmedia". En Domingo Sánchez-Mesa (ed.): *Narrativas Transmediales. Las metamorfosis del relato en los nuevos medios digitales*. Barcelona, Gedisa, pp. 247-255.
- Rimini Protokoll (2013): *Situation Rooms. Ein Multiplayer Videostück /// Multiplayer Video-Piece (Haug / Kaegi / Wetzel)*. Berlín, Drukerei Conrad.
- Rimini Protokoll. Página web oficial: <<https://www.rimini-protokoll.de/website/en>> [última visita: 15.2.2019].
- Rosendo, Nieves (2019): "Dinámicas de la creación de un universo transmedia. La expansión transmedia de *El proceso, de Kafka*". En Domingo Sánchez-Mesa (ed.): *NARRATIVAS TRANSMEDIALES. Las metamorfosis del relato en los nuevos medios digitales*. Barcelona, Gedisa, pp. 229-245.
- Sánchez Montes, María José (2019): "Teatro transmedia ¿modo o moda?". En Domingo Sánchez-Mesa (ed.): *NARRATIVAS TRANSMEDIALES. Las metamorfosis del relato en los nuevos medios digitales*. Barcelona, Gedisa, pp. 217-227.
- Scolari, Carlos Alberto (2013): *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona, Deusto.
- Smolarska, Zofia (2017): *Rimini Protokoll. Ślepe uliczki teatru partycypacyjnego*. Varsovia, Instytut Teatralny.
- Sosnowska, Dorota (2017): "'Nie siadaj, to pułapka!'. Situation Rooms Rimini Protokoll". Accesible en <<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/439/864>> [última visita: 15.2.2019].
- Vicente, Álvaro (2019): "Rimini Protokoll en Teatros del Canal". Accesible en <<http://www.revistagodot.com/rimini-protokoll-en-teatros-del-canal/>> [última visita: 15.2.2019].



## ADAPTACIÓN Y TRANSMEDIALIDAD: CRÍTICA DE UNA OPOSICIÓN AGOTADA

ADAPTATION & TRANSMEDIALITY:  
A CRITIQUE OF AN EXHAUSTED OPOSITION

NIEVES ROSENDO SÁNCHEZ  
Universidad de Granada  
n.rosende@gmail.com

DOMINGO SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ  
Universidad de Granada  
dsanchez@ugr.es

RESUMEN: En este artículo se revisa el debate teórico sobre la relación y función de la adaptación en el tipo de diseño narrativo distribuido denominado *trans-media storytelling* (Jenkins 2003, 2006, 2009). Dicha revisión permite matizar y hasta corregir una oposición establecida en el primer momento de desarrollo del discurso *mainstream* sobre el TS (Jenkins 2003, Long 2007, Gomez 2007) según la cual la adaptación no sería un tipo de estrategia propia o recomendable en dicho tipo de narrativas. Siguiendo a Christy Dena, se identifican varias razones, de orden más bien pragmático, para aquella oposición inicial. Posteriormente se cuestiona la reducción del concepto de adaptación al de un grado inferior extremo en el espectro entre "repetición" y "expansión", para entenderla como práctica de transferencia cultural más amplia y compleja. El texto profundiza también en las consecuencias de este debate a la luz de la discusión previa del Proyecto de investigación Nar-Trans sobre la dimensión intermedial de la transmedialidad, la concepción desmaterializada de "medio" de la teoría sobre el *transmedia storytelling* y de la transmedialidad misma como tendencia centrada en la construcción de mundos narrativos a través del flujo aparentemente sin resistencia de contenidos demediados (Sánchez-Mesa y Baetens 2017; Baetens y Sánchez-Mesa 2019).

PALABRAS CLAVE: Transmedialidad; adaptación; *transmedia storytelling*; intermedialidad; demediación; mundos narrativos; expansión

**ABSTRACT:** This article reviews critically the theoretical debate on the role of adaptation in *transmedia storytelling* as a kind of distributed narrative design across different media (Jenkins 2003, 2006, 2009). This revision finally contradicts and corrects an opposition established at an early stage of the mainstream discourse on transmedia storytelling (Jenkins 2003, Long 2007, Gomez 2007) according to which adaptation was not part or an adequate strategy for this kind of narratives. Following Christy Dena, various reasons are identified for such a dicotomy. Next, the limitation of adaptation as an extreme minimum degree between "repetition" and "expansion" is criticised in order to understand it as a broader and more complex cultural transfer practice. The text goes deeper into the consequences of this debate continuing the theoretical positions developed during the research project Nar-Trans, that is, tackling issues such as the intermedial dimension of transmedialization processes, the inmaterialization of media operated within the transmedia storytelling theory as transmediality itself turns out to be more depending on storyworlds building through the permanent flux of demediated contents (Sánchez-Mesa & Baetens 2017; Baetens & Sánchez-Mesa 2019).

**KEYWORDS:** TRANSMEDIALITY; ADAPTATION; TRANSMEDIA STORYTELLING; INTERMEDIALITY; DEMEDIATION; STORYWORLDS, EXPANSION



## PREÁMBULO

A pesar de los síntomas de cierto agotamiento en el debate sobre el *transmedia storytelling* o la narrativa transmedial,<sup>1</sup> la confusión e imprecisión con que se sigue haciendo uso de este término sigue invitándonos a profundizar y persistir en la aclaración del funcionamiento de este tipo de *diseño narrativo* (Pratten 2015: 3) y su categorización teórica. Incluso en términos lingüísticos y de traducción desde el término inglés (*transmedia storytelling*) venimos apostando por el uso del sintagma "narrativas transmediales" por las implicaciones que tiene sobre la noción de "medio" y de "adaptación" misma, por contraposición a los planteamientos dominantes en la teoría y la práctica *mainstream* del *transmedia storytelling*. En dicho escenario, el juego entre los límites y la hibridación de los rasgos específicos de cada medio –la misma Marsha Kinder, pionera en la identificación de la intertextualidad transmedial, ha llamado la atención sobre la necesidad de regresar a esta cuestión (Kinder 2014)– plantean nuevos retos a la Teoría literaria, a los Estudios comparados de medios (incluida la Litera-

---

<sup>1</sup> Si bien podemos considerarlos sinónimos, no creemos que sean términos equivalentes (Sánchez-Mesa y Baetens 2015, 2017a).

tura comparada), a la Teoría de la comunicación y a los Estudios culturales. La relevancia de nuestra llamada a una correcta teorización de la adaptación en relación a las narrativas transmediales viene corroborada, recientemente, por el reconocimiento por parte del mismo Henry Jenkins de la necesidad de establecer puentes entre las investigaciones en ambos dominios y que esas conexiones –añadiríamos nosotros– fueran suficientemente sólidas y rigurosas:<sup>2</sup>

Those of us who study transmedia (and fan fiction) and those who study adaptation are asking a related set of questions, though as of now we are often talking past each other, because our terminological and methodological assumptions lead us to underestimate the materials the other is studying. (Jenkins 2017)

### 1. DIALOGIZACIÓN DE UN DEBATE: *TRANSMEDIA STORYTELLING* VS. ADAPTACIÓN

La adaptación, como estrategia de transferencia de contenido y de fidelización de la audiencia en torno a un mundo ficcional, ha despertado cierta controversia en el discurso sobre el *transmedia storytelling* (a partir de aquí, TS) desde un primer momento. Ya desde el propio artículo seminal de Henry Jenkins de 2003, este indicaba que, en el contexto industrial de grandes conglomerados de medios era necesario “a new model for co-creation—rather than adaptation—of content that crosses media”. Como veremos más adelante, esta postura del teórico de medios cambió, sin embargo, en los siguientes años. En relación a la exclusión de la adaptación del TS, los ejemplos más relevantes los encontramos aproximadamente en la primera década del siglo (Jenkins 2006, Long 2007, Evans 2011, Bourdaa 2013), mientras que en la frontera con la segunda década existe cierto acercamiento a una perspectiva más integradora que fue iniciado por Christy Dena (Dena 2009, 2018; Jenkins 2009, 2011, 2017; Scolari 2009, 2012, 2013, 2016; Parody 2011; Hutcheon y O’Flynn 2013; Aarseth 2016; Ryan 2017). Los argumentos más utilizados en contra de la adaptación son los de la *redundancia* y la *repetición del relato*, a favor del término *expansión*, diferenciando así el TS de la establecida práctica de la adaptación. También es destacable cómo, desde la propia industria, se ha buscado separar la adaptación del TS, con el ejemplo paradigmático de la definición de productor transmedia que hace el *Producers Guild of America* (2010), donde definen los elementos de una producción transmedia excluyendo precisamente la reutilización del contenido de un medio a otro.

En este debate, siempre hemos sostenido que la adaptación funciona de hecho como una de las piedras angulares de cualquier tipo de proceso de transmedialización (Baetens y Sánchez-Mesa 2015). Espen Aarseth coincide con este argumento colocando la adaptación “en el corazón” de toda franquicia *cross-genre*, al tiempo que entiende que tal vez el mismo término haya quedado algo

---

<sup>2</sup> Este ha sido uno de los objetivos fundamentales del proyecto Nar-Trans desde sus inicios en 2014 y el objeto de uno de los paneles de discusión de cada una de las reuniones internacionales organizadas.

superado siendo desplazado por el *crossmedia storytelling* (relato *crossmedial*) (Sánchez-Mesa et alii 2016: 13). Por otro lado, en la segunda edición de *A Theory of Adaptation* (2013), Linda Hutcheon y S. O'Flynn abren el radio de aplicación para dar cabida no solo a los llamados "heterocosmos" o mundos narrativos propios de los videojuegos, sino también a los relatos propios de las franquicias y también a las recreaciones que los fans hacen de los mundos transmediales, considerándolos como "a strategy of participation". En el capítulo final sobre adaptación y nuevos medios que escribe O'Flynn se subrayan los solapamientos que se producen entre adaptaciones y TS en casos paradigmáticos de adaptaciones como las series de televisión *Sherlock* (BBC), *Game of Thrones* (HBO), o la de films *The Hunger Games* (Lionsgate), a su vez objeto de adaptaciones generadas por los fans, como en el caso también del universo generado en *Pottermore*, a partir de la franquicia originada en las novelas de J.K. Rowling, lo que viene a complicar aún más el fenómeno (Hutcheon y O'Flynn 2013: 187).

Por su parte, Carlos A. Scolari se ha ocupado de la tensión TS vs. adaptación en varias ocasiones, la primera a propósito de la expansión transmedial del universo ficcional de *Las tres mellizas* (Scolari 2012), que tiene su origen en la literatura infantil de Roser Capdevila y Enric Larreula.<sup>3</sup> Scolari se refiere al "conflicto" entre expansión transmedial y adaptación (2012: 50) y, haciendo gala de la base semiótica de su artículo, habla de "traducción intersemiótica" (siguiendo a Jakobson 1985), subrayando la centralidad de la actividad traductora en el sistema cultural, en la línea del teórico de la Escuela de Tartu, Peter Torop.

En su breve repaso de los hitos más influyentes en este debate (Jenkins 2006, 2009, 2011; Long 2007; Dena 2009) Scolari destaca y opta por la propuesta de Dena y su invitación a que el TS sea lo suficientemente flexible como para incorporar adaptaciones que de algún modo enriquezcan y expandan un mundo narrativo, y apoyándose en Jenkins (2011) sitúa la adaptación y la expansión como dos polos entre los que se produce esta práctica. Si bien podemos estar de acuerdo básicamente con esta aserción, la diferencia con nuestra postura descansa en la *estrechez del concepto de adaptación*, que aquí se identifica precisamente con uno de los polos de ese espectro: el que se supone más *cercano* del texto original, es decir con la idea de "repetición". La adaptación no es, en nuestra concepción, una práctica estrecha o reducida de la "traducción intersemiótica" sino un conjunto de prácticas muy amplio, que puede y debe abarcar aquellas definidas o descritas con otros términos como "versión", "expansión", "compresión", "secuela", "precuela", es decir, todo el dominio abarcado por la *transposición diegética* (Genette, 1982) o la *transducción* (Dolezel, 1986).

En "Transmedia (Storytelling?): A polyphonic critical review" (Sánchez-Mesa et al. 2016), Scolari claramente aboga por la inclusión de la adaptación dentro del TS, tanto desde un punto de vista analítico como de producción:

---

<sup>3</sup> Libros, serie de dibujos animados, web y cd interactivos, adaptación teatral, aplicación iPad; todo ello a propósito de la aparición en ese universo de la figura de Antonio Gaudí.

... we can't analyse Harry Potter's narrative world and exclude the movies just because they are adaptations of the books! A narrative world includes adaptations, expansions and... compressions! Also trailers, sneak-peeks and recapitulations (often made by fans) are part of the TN world and, accordingly we can't rule them out of our research. (Sánchez-Mesa et al. 2016: 13)

Si bien Scolari es taxativo al respecto de la cuestión que nos ocupa, la distinción misma que establece entre *adaptación*, *expansión* y *compresión* denota un concepto de adaptación que no coincide con el que nosotros proponemos, el cual abarcaría transferencias de un texto anterior que supusieran una "expansión" o un "compresión", imposibles sin las operaciones propias de una adaptación.

En este mismo artículo, Robert Pratten, desde la perspectiva del productor transmedia, en sintonía con otros productores de relevancia como Jeff Gomez (2007) y también desde un concepto reducido de la adaptación, considera que esta "may act as a short-cut to slide back into experiences" y en este sentido sostiene que "I find other courses of action more rewarding than basically copying a story that's already been told" (Sánchez-Mesa et al. 2016: 13). Esta falta de atención sobre la adaptación ya era evidente en *Getting Started in Transmedia Storytelling*, del mismo Pratten (2011, 2015).

Christy Dena, en una reciente publicación (2018) titulada "Transmedia Adaptation. Revisiting the Non-Adaptation Rule", pone en perspectiva esta tendencia, tanto académica como profesional, en el que la adaptación parece no tener cabida, recogiendo distintas aportaciones que aquí ya hemos apuntado en contra de la inclusión de la adaptación. Para esta autora, investigadora y creativa en este dominio narrativo, el motivo por el que esta exclusión siga dándose tanto en la literatura académica como en la propia creación de las narrativas transmediales es que dicha exclusión cumple con tres funciones claras: a) establecer una distinción entre TS y las prácticas multiplataforma anteriores presentes en la industria, como diversas prácticas de *márketing* y *licensing*, productos como los spin-offs o las novelizaciones; b) proveer a los estudios de medios con una base narratológica introduciendo una nueva teoría, para diferenciar de una forma específica este área emergente de los muy establecidos estudios culturales; y c) una función pedagógica, de modo que sea sencillo explicar el fenómeno a los no iniciados en él mediante esta simple oposición o exclusión (Dena 2018: 198).

Esta última función, según la cual el TS se apoya antes en el concepto de expansión que en el proceso de adaptación como una forma pedagógica de introducir aquel primer concepto, ha tenido consecuencias como, por ejemplo, el establecimiento de tres plataformas como el número mínimo para desarrollar una narrativa transmedial (v.g. *Producer's Guild of America*). Sobre esta cuestión, Dena recoge las declaraciones de Jenkins (2011) en las que se lamenta de que los escritores de narrativas transmediales parecen preocuparse más por el número de plataformas que sobre la forma en que se relacionan estas, y cómo lo mismo sucede con los estudios académicos. En cuanto a la función de delimitación del área de estudios, de nuevo la diferenciación es el motivo por el cual se excluye la adaptación en el TS, y también una dinámica habitual de falsa sustitución de

lo viejo por lo nuevo “transmedia is different to franchises, it is better because it extends stories” (Dena 2018: 199). Sabemos que una de las consecuencias de definir un objeto de estudio a través de determinados rasgos y características es la limitación en sí de la observación en perspectiva del mismo. El considerar que la adaptación no es característica del TS impide que tanto los creadores, como los investigadores y estudiantes presten atención al estudio de la misma en estos nuevos ámbitos. Esta exclusión inicial implica además una simplificación del fenómeno de la adaptación en virtud de los argumentos de redundancia y repetición del relato que no se sostienen ni teóricamente ni en vista del éxito de las adaptaciones en la industria del entretenimiento. Dena concluye advirtiendo sobre los efectos que la exclusión de la adaptación tiene para el estudio, la creación y la enseñanza del TS. Citando a Wells-Lassagne (2017:92) los estudios sobre adaptaciones pueden ayudar en el futuro a aquellos sobre TS respecto a cuestiones como, por ejemplo, la fidelidad, la “bestia negra” de los estudios de la adaptación. Por otro lado, los conceptos de familiaridad y novedad utilizados en el estudio de las narrativas televisivas, pueden proponer nuevos enfoques en el estudio y creación narrativas transmediales. Excluir la adaptación del TS, en su estudio, docencia y práctica, lleva a una jerarquización cuyos resultados indeseados son no comprender por completo el fenómeno y olvidar una serie de prácticas comunes en el diseño creativo (2018:203). El foco en las expansiones es necesario, por otro lado, pero el olvido de otras prácticas asociadas al TS no nos permite observar este fenómeno en perspectiva y en toda su potencial complejidad.

El propio Henry Jenkins, en su artículo “Adaptation, Extension, Transmedia” (2017), reflexiona sobre los efectos de la mencionada exclusión, pero también sobre la oposición entre expansión y adaptación. Reconsiderando su posición original una década atrás sobre la adaptación, Jenkins admite que un estudio serio de la adaptación lleva inmediatamente a la conclusión de que esta hace una mayor o menor contribución única a la historia, seleccionando e interpretando el material, y utilizando de manera consciente las posibilidades del medio de destino. Sin embargo, para Jenkins el término *expansión* implica ir más allá del original: expandiendo por ejemplo el tiempo de la historia o desarrollando la historia de un personaje secundario. En la práctica, dice Jenkins, se trata de una cuestión de grado, como ha venido elaborando desde 2011: “In practice, the difference may be only a matter of degree –adding and subtracting scenes and characters in the case of a faithful adaptation, adding entire stories or corners of the universe in the case of a transmedia extensión” (Jenkins 2017).

Llamamos la atención sobre los mismos términos empleados en esta cita por Jenkins: “faithful adaptation”. Es evidente que para él un término del sintagma acaba exigiendo o demandando al otro. En cualquier caso, Jenkins coincide con Christy Dena: el foco en la expansión fue una forma en que los teóricos del transmedia criticaron (siguiendo sus primeras definiciones, como hace por ejemplo su discípulo Geoffrey Long) la redundancia que destruía la calidad de muchas novelizaciones de franquicias de medios y que dejaba de lado otras posibilida-

des creativas. El resultado de dicha operación ha sido apartar los estudios sobre la adaptación de los estudios sobre transmedia durante una década.

Para Jenkins, el concepto de *creación de mundos* (*world building*) ofrece la oportunidad de reconsiderar estas relaciones. En la creación de mundos se dan tanto operaciones de adaptación como de expansión, con contribuciones originales. Las expansiones, además, se legitiman en la forma en que encajan con el mundo previamente establecido y nos devuelven a él con una nueva visión del mismo. Los teóricos transmedia, según el autor, distinguen entre elementos u obras que contribuyen a la continuidad y otros que lo que contribuyen es a la multiplicidad de mundos, a una reinención radical del existente. Y precisamente las obras de *fan-fiction*, las adaptaciones vernáculas, utilizan ambos elementos. De hecho, para una práctica creativa del TS es también necesario citar una gran variedad de evidencias textuales para justificar y explicar la expansión del original, asegurando la continuidad (Jenkins 2017).

Precisamente este foco en la creación de mundos con la práctica de la adaptación ha sido resaltado también en una de las más recientes publicaciones de la narratóloga Marie-Laure Ryan al respecto. La relación entre mundo y adaptación es, precisamente, la transmedialidad: "If transmedia is a new form of storytelling [...]. It should therefore hybridize the inherent transmediality of adaptation with the inherent world-expanding capacity of transmediality" (2017: 529).

Desde una perspectiva industrial, Clare Parody (2011) examina el rol de la adaptación de las franquicias de entretenimiento y la sitúa como un tipo *diferenciado* de adaptación, relacionándola asimismo con los universos y mundos ficcionales creados por la industria. Sitúa los proyectos de TS dentro de un concepto más amplio de *franchise storytelling*, compartiendo espacio con lo que llama un "palimpsesto de mundos narrativos" que se desarrollan a través del tiempo por medio de remakes y remediaciones de uno o varios textos ficcionales:

Franchise storytelling may be defined as the creation of narratives, characters, and settings that can be used both to generate and give identity to vast quantities of interlinked media products and merchandise, resulting in a prolonged, multi textual, multimedia fictional experience. (Parody 2011: 211)

Es decir, para la autora, las narrativas franquiciadas contienen tanto TS, como una creación coordinada de ficciones, como otras piezas que podríamos llamar *cross media* relativas a mundos narrativos, ofreciendo los ejemplos de algunas de las ficciones más populares de los siglos xx y xxi, *James Bond*, *Star Wars*, *Harry Potter*, *El señor de los Anillos*, *Los piratas del Caribe*, *Batman* o *The Matrix*.

La adaptación encuentra un gran desarrollo en estas franquicias, porque a) es muy útil en términos de rentabilidad económica e industrial, puesto que adapta textos conocidos y exitosos, con una base ya establecida de fans y b) porque ha probado que es un punto de arranque para franquicias transmediales alrededor de propiedades intelectuales populares como las mencionadas más

arriba o los superhéroes originados en los cómics. De hecho, Parody relaciona estrechamente la adaptación con el TS:

Adaptation and adaptations that are situated in a transmedia project are the products of a particular market strategy; they are contributing to and drawing on a particular kind of fictional experience and negotiating particular types of intertextual relation. (Parody 2011: 212)

Esta particularidad de la adaptación dentro del TS que la autora sitúa dentro de las franquicias de entretenimiento para ofrecer una perspectiva que tenga en cuenta los imperativos de la industria tiene varias facetas. Parody señala cómo el concepto de adaptación de Linda Hutcheon (2013: 16-21) privilegia un tipo de adaptación que contempla un diálogo bilateral con otro texto, en este caso único, frente al segundo modelo distinguido por la misma Hutcheon, el de la adaptación en diálogo con múltiples textos, que en el caso de las franquicias, y aquí es donde Parody difiere con Hutcheon, es la norma y no la excepción. Es decir, la adaptación dentro de las franquicias, y también dentro de los proyectos transmediales en ellas contenidos, dialogan con múltiples textos. Ello complica el análisis de su intertextualidad puesto que estos textos no tienen unas fronteras definidas, al referirse a una producción que siempre está en marcha y que deja un final abierto. Se refiere concretamente a la producción de las franquicias como "diaspórica" (2011: 212), no coordinada, con fronteras difusas en cuanto a la canonicidad de los textos y su autoría.

Seguindo a Jenkins, Parody apunta que las franquicias adaptan mundos ficcionales antes que personajes o relatos, lo que explica también la predominancia de los géneros de ciencia ficción y fantasía en estas franquicias. Pero para Parody la diferencia fundamental en la adaptación dentro de las franquicias de entretenimiento es su relación con el desarrollo y dirección de la marca, ya que sus representaciones implican una propiedad intelectual y evocan en los consumidores esos mundos ficciones, todo ello relacionado con la creación de las llamadas experiencias totales de entretenimiento. Así:

"What franchise adaptations adapt" can therefore also be conceptualized as a brand identity, the intellectual property, advertising language, and presentational devices that cohere, authorize, and market the range of media products that together comprise the franchise experience. (Parody 2011: 214)

Estos mundos y personajes se convierten en parte de la imagen del estudio o conglomerado de medios a los que pertenecen y a su vez su imagen y sus aspectos reconocibles pasan a formar parte de los mismos. De hecho, según la autora, la adaptación puede contemplarse como una forma de gestionar la marca, ya que induce al recuerdo y a la nostalgia en los consumidores, y provoca un mayor reconocimiento de la misma.

Así pues, dentro de la cultura de la convergencia, la adaptación funciona dentro de las franquicias de entretenimiento normalizando la estética de la mul-

tipicidad (Parody 2011: 216), el reciclaje de contenido y textos que antes de ser imitativos son derivativos, no interpretativos o transformativos. Y estos textos, según la autora, no deben seguir siendo contemplados como productos de marketing, como paratextos antes que textos, sino que la práctica de la adaptación franquicial debe ser considerada asimismo una práctica creativa. Como puede percibirse, siendo muy interesante el subrayado del funcionamiento multilateral de la adaptación en la narrativa de las franquicias de entretenimiento, vuelve a quedar evidente la limitación del concepto de adaptación que se maneja en este caso, como “reciclaje” de contenidos “no interpretativos o transformativos”.

## 2. TEORÍA DE LAS NARRATIVAS TRANSMEDIALES: DEMEDIACIÓN, MUNDOS NARRATIVOS Y ADAPTACIÓN

Recientemente recordábamos, siguiendo a Dominique Kalifa (2001) y a Kelleter (2017), que la industrialización de la cultura propia de fase postindustrial capitalista, con el cine como medio primordial en dicho sistema cultural, sigue en realidad basada en tres pilares fundamentales:

a) la novedad (para acceder al mercado un producto debe ser percibido como portador de algo nuevo); b) la serialización (para generar un buen retorno de una inversión, un producto de éxito debe ser repetido, con una ligera diferencia cada vez) y c) la adaptación (que es probablemente la manera más económica de combinar lo mejor de esas dos dimensiones, la novedad y la serialización). El cine no podía ser una excepción a esta regla y, de este modo, su lugar en esta red medial en continua expansión puede ser estudiada en dos direcciones. Por un lado, el cine es el resultado de múltiples adaptaciones. Por el otro, al mismo tiempo es el relevo o el punto de partida de innumerables otras expansiones y continuaciones, desde la fotografía de celebridades hasta los videojuegos, desde los cómics hasta las novelizaciones, desde las versiones de TV hasta las revistas de cotilleo, desde el póster al tráiler, desde los guiones publicados a las T-shirts, desde los parques de atracciones hasta los artículos académicos, etc. (Sánchez-Mesa y Baetens 2017b: 112)

Igualmente, desde hace unos años venimos planteando la necesidad de distinguir, al menos, dos dimensiones o modos distintos de entender y definir el funcionamiento de la transmedialidad: a) como cierta tendencia, inherente a la transmisión e historia de la comunicación cultural, de determinados contenidos, temas, mitos o personajes a aparecer en distintos medios o lenguajes; y b) el que dicha extensión se produzca de modo distribuido y organizado, en tanto “diseño de producción” de tal modo que este proceso coincida con la experiencia convergente que Jenkins identificó como TS.

Desde un punto de vista teórico, hemos subrayado también la importancia de marcar una diferencia entre ambas dimensiones de la transmedialidad y sus correspondientes procesos de transmedialización ya que, “si bien son, al mismo tiempo, bastante comparables, ya que ambos son síntomas de lo que Jenkins llamó *cultura de la convergencia* (2006), también son muy distintos, pues el modo

en que descansan en la adaptación sigue orientaciones diferentes. Si en el primer caso nos encontramos con un empleo de la adaptación en un sentido bastante tradicional (una obra que existe en un determinado medio se convierte en otra cosa en un medio distinto), en el segundo, si bien no se carece por supuesto de una *fuerza*, se arranca más bien de lo que podemos llamar un *contenido demediado* (Sánchez-Mesa y Baetens 2017a: 10-11). El término y concepto asociado lo tomamos de Garret Stewart (2011), quien lo aplicaba al cambio de funcionalidad del soporte libro en su transmedialización escultórica en *bibliobjects*. El concepto de demediación, o de *contenido demediado*, puede introducirse en la discusión sobre la teoría dominante del TS para señalar, teniendo en cuenta el énfasis de la noción de Stewart sobre la materialidad específica de cada medio (el libro como soporte material es transferido desde el medio literario al escultórico, como *cuerpo* o materia plástica), cierto efecto *desmaterializador* que dicho discurso del TS opera a partir de la idea de un *contenido líquido* o, en palabras del propio Jenkins, de “un flujo de contenidos a través de los medios” (Jenkins, 2009). Dicho de otro modo: “What the persistence of materiality in Stewart’s definition stresses is the illusion that one can get rid of a medium’s materiality” (Baetens y Sánchez-Mesa 2019).

Es evidente, a estas alturas, que el desplazamiento del foco desde el relato transmedial al *mundo narrativo transmedial* es una consecuencia de esta concepción abstracta del contenido, consolidado en definiciones influyentes como la de Kjaerum y Pajares Tosca, para quienes entienden los *transmedial storyworlds* como “abstract content systems from which a repertoire of fictional stories can be actualized or derived across a variety of media forms” (2004: 409). Dicho desplazamiento, que para Espen Aarseth no sería sino la constatación de que esta dinámica industrial tiene que ver ante todo con la migración de las licencias o franquicias crossmedia (Aarseth 2006), habría sido ratificada por la principal teórica de la narratología transmedial, Marie-Laure Ryan, responsable de acuñar el sintagma “transmedial narrative worlds” (Ryan y Thön 2014). Como hemos señalado en alguna otra ocasión, diversos autores provenientes tanto de la narratología como de los Games Studies (Kjaerum y Tosca 2004; Wolf 2011; Ryan 2014; Ryan y Thön 2014) han tratado de determinar tanto el concepto concreto de mundos transmediales, sus límites, los elementos que los componen y los procesos que se operan en ellos, por lo que se hace muy necesario elaborar una serie de herramientas concretas para analizarlos (Rosendo 2016: 66-67).

La consecuencia de todo este desplazamiento es, como hemos venido señalando, la preterición del componente narrativo de la idea dominante de transmedialidad, ya que la versión de nuevo cuño (radical) de la misma pasaría a depender de la construcción de esos *storyworlds* y no tanto del *storytelling* en sí mismo. El desplazamiento del discurso narrativo a los mundos transmediales como “contenedores” de múltiples relatos confirmaría, entre otras cosas, el predicamento cada vez más fuerte del paradigma de los videojuegos sobre la conceptualización del TS (Sánchez-Mesa *et al.* 2016), así como la centralidad de una de los fundamentos estéticos del lenguaje de los nuevos medios, según Lev

Mánovich (2001), es decir, el imperio de la "lógica de la base datos" de la cual dependería la configuración de la *mothership* de un mundo transmedial.

En suma, si lo narrativo es ese "contenido abstracto que es constitutivo de la narratividad" o, en palabras de David Herman, son "blueprints for a specific mode of World-creation" (2009: 105), ¿cuál es la clave narrativa de las narrativas transmediales?, ¿puede ayudarnos la reflexión sobre el papel de la adaptación entre las estrategias de transmedialización a comprender mejor este (parcialmente) nuevo modo narrativo?

Sea como sea, debemos aclarar que, si bien la noción de *transmedia storytelling* cubre claramente los dos aspectos de la transmedialidad a los que no referíamos más arriba, es decir, (1) a la adaptación en sentido más tradicional por un lado, y (2) a la transmedialización del contenido demediado por el otro, no es menos cierto que las profundas implicaciones de esta distinción para la noción misma de relato (*storytelling*) no son siempre evidentes. En el primer caso, el TS estará más cercano a la adaptación de la historia, tal y como se da en las franquicias tradicionales. En el último caso, el TS tendrá más que ver con añadir una línea narrativa a un mundo narrativo. Y ello tendrá un impacto sobre la dimensión discursiva de la historia, sobre el foco o perspectiva narrativa, incluyendo la orquestación de voces y cosmovisiones colectivas, los lenguajes sociales o heteroglosia, que inevitablemente resultará menos elaborada con el fin de evitar todo lo posible las dificultades y roces intermediales propios de la migración a otros medios (Sánchez-Mesa y Baetens 2017a: 13).

## 2.1. La adaptación como herramienta de una estética de la resistencia intermedial

Precisamente uno de los aspectos que la adaptación puede iluminar en este debate, desde la perspectiva de los estudios de la intermedialidad es que si, como recuerda Jan Baetens, en la cultura de la convergencia: 1º) "todo puede migrar"; 2º) cualquier contenido "debe migrar", también se constata que, 3º) no todos los contenidos pueden "migrar completamente" (Baetens, 2016: 48). Es decir, el interés de esta mirada teórico-crítica, en un contexto que acepta la máxima de "*If it doesn't spread, it's dead*" (Jenkins *et al.* 2008) es la observación y el análisis atentos a las dificultades y rozamientos que esa migración transmedial debe afrontar en cada caso.

En efecto, la transmedialización en sentido radical, también experimenta fuerzas de resistencia, igual que las ha experimentado siempre la adaptación (transmedialización *clásica*). La especificidad mediática funciona así como una constricción, una suerte de obstáculo pero también un reto:

However, medium-specificity invites us to consider transmediality in terms of customisation, i.e. the specification of an idea, a work, a format, a genre etc., according to the properties of each medium. In other words, medium-specificity is a constraint; an obstacle as well as a challenger. (Baetens 2016: 48)

En sintonía con Baetens, Rosendo (2019: 245-246) propone el sintagma *constricción transmedial* en la creación de contenidos para una narrativa transmedial desde una doble perspectiva: por un lado, narrativa, puesto que la narrativa específica creada para cada una de las plataformas no debe entrar en conflicto con las otras y debe estar en sintonía con la premisa que las unifica, y por otra mediática, que atiende tanto a necesidades de producción como expresivas.

Volviendo a Baetens, destaca que las dimensiones técnica y formal de la transmedialización son importantes pero igualmente lo son las histórica y cultural. De ahí que haya que tener en cuenta dos mecanismos más que vamos a relacionar con el papel de la adaptación, incluso diferencialmente:

[1º] Transmedialisation always has a strong temporal dimension. It is less an event than a process [y 2º] Moreover, transmedialisation also has a strong 'networked' comparative dimension. It is less concerned with the shift from one medium to another (this is, perhaps, the specific angle of adaptation studies?) than the result of a wide and variegated range of relationships within a much larger network of related media, which all play a role in the process of transmedialisation. (Baetens 2016: 49)

Obviamente en los procesos de transmedialización hay "algo más" que adaptación, ya que la relación que se establece entre los distintos medios, como veíamos más arriba con Hutcheon y Parody, es más compleja y más multilateral que la que se da específicamente en la adaptación (incluso si esta no se reduce a menudo a la bipolaridad de dos textos), lo que daría pie a considerar, como hace Baetens, la oportunidad de invocar la noción de "serie cultural", en la versión de Dulac y Gaudreault (2004).

### 3. ADAPTACIÓN, TRANSMEDIALIDAD Y NO FICCIÓN

Otra de las llamadas de atención respecto a la reducción del modelo dominante de TS enunciadas desde el proyecto Nar-Trans es la formulación y mayoritaria aplicación de dicho modelo al dominio de la ficción, dejando en segundo plano precisamente todo un espacio creativo donde se están produciendo muchos de los desarrollos transmediales más interesantes, el de la llamada "no ficción" (Baetens, 2019). Esta proyección supone, entre otras cosas, una ampliación decidida de la teoría de la transmedialidad al periodismo y el documentalismo. En este dominio se produce "otro tipo de adaptación", a menudo más invisible o menos considerado, como es de la adaptación de los "hechos reales", acontecimientos o sucesos. De la consideración del papel del periodismo como hipotexto de adaptaciones cinematográficas basadas en hechos reales,<sup>4</sup> pasaríamos, de nuevo de la mano de Jan Baetens, al estudio dos modos poco transitados y menos estudiados de periodismo en formato cómic y fotonovela. Y ello tratando

<sup>4</sup> Para el caso concreto de la crónica de sucesos criminal en el cine español, véase Gómez y Sánchez-Mesa (2011).

de dar respuesta a una pregunta que se nos antoja clave: “¿qué es un mundo narrativo en una narrativa transmedial de ficción y en una de no ficción?”<sup>5</sup>

El ejemplo del periodismo gráfico, según Baetens, supone un estímulo para colocar a la temporalidad en un lugar preeminente en el estudio de las narrativas transmediales. Al producirse la distribución de la historia en medios diferentes, dicha narrativa no es solo la consecuencia de una operación de *marketing* (ya se trate de una narrativa transmedial progresiva o del tipo “bola de nieve”, ya sea diseñada ad hoc de manera distribuida), sino también “el resultado de diferencias más esenciales entre los medios, que simplemente no pueden combinarse de forma simultánea: el documental necesariamente *sigue* a la información periodística, aunque pueda relanzarla. Esta dimensión temporal merece ser estudiada en mayor profundidad en el campo de los estudios transmediales (2019: 263).

Junto a ese énfasis en la temporalidad o *timeline* de la narrativa transmedial, la diferencia fundamental entre el TS de ficción (canónico) y el de no ficción está en la noción de “mundo narrativo”. A pesar de las dudas proverbiales y del debate teórico clásico sobre la imposibilidad de trazar fronteras nítidas entre ficción y documental, el modo de entender el llamado *narrative story world* sería distinto en uno y otro modo creativo y ello porque, como señala Baetens: “Además, en la ficción la narrativa transmedial se pone a menudo al servicio del mundo narrativo: lo que se cuenta no es tanto la historia en sí misma, sino una cierta forma de mostrar y explotar un mundo narrativo que con frecuencia está predefinido” (2019: 265).

En la no-ficción, por el contrario, la narrativa transmedial no cumple una función fundamental “complementaria”, es decir, apoyar, expandir, distribuir, confirmar un mundo de ficción ya definido y preexistente, sino precisamente persigue distinguirse como “interpretación” de los hechos del mundo de no ficción sobre el que proyecto oponiéndose a lo que otros medios (distintos al periodismo) podrían hacer o hacen respecto a ese mundo de acontecimiento y hechos. Es una lógica de “oposición” que muestra lo que otros medios *no hacen* o *no quieren hacer*. Estas narrativas transmediales, así pues, configuran según Baetens un *contradiscurso* en relación a su mundo narrativo, es decir, respecto a *la realidad*. De ahí la importancia creciente, por ejemplo, del activismo transmedial en el desarrollo de un modo creativo tan pujante y con tantas posibilidades creativas y críticas como el documental interactivo o webdoc, con ejemplos clásicos entre las producciones internacionales como *Highrise*,<sup>6</sup> *The Quipu Project*,<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Baetens trabaja dos casos de periodismo gráfico: *La grieta*, un reportaje en forma de fotonovela de Guillermo Abril (texto) y Carlos Spottorno (fotografía) (*La grieta*, 2016) y *Viva la vida*, un cómic documental autobiográfico de Baudoin y Troubs (que elaboraron juntos tanto los dibujos como los textos) (*Viva la vida. Los sueños de Ciudad Juárez*, 2011).

<sup>6</sup> Metadocumental y proyecto de creación audiovisual (2010-2015) sobre la vida en los rascacielos de las grandes ciudades en el mundo, creado por Katerina Cizek y producido por el NFB, <http://outmywindow.nfb.ca/#/outmywindow>.

<sup>7</sup> Maria Court y Rosemarie Lerner (Estudio Chaka, 2015), <https://interactive.quipu-project.com/#/en/quipu/intro>.

*Refugee Republic*<sup>8</sup> o *The Last Hijack*,<sup>9</sup> o, entre los españoles, proyectos como *La primavera rosa*,<sup>10</sup> *Las sinsombrero*<sup>11</sup> o *Bugarach. Cómo sobrevivir al Apocalipsis*.<sup>12</sup>

La constatación de la diferencia señalada aquí apoya la invitación a no reducir las narrativas transmediales a la ficción, porque el proceso de transmedialización funciona de modo diferente en este dominio de la no ficción y, por tanto, la “adaptación” también lo hace. La provocación de Baetens queda en el aire: ¿hay realmente un mundo narrativo en la narrativa de no ficción o nos enfrentamos a algo distinto cuando abordamos este tipo de narrativa? (Baetens 2019: 270).

## CONCLUSIONES

Como hemos visto a lo largo de este artículo, en el (¿falso?) debate que prácticamente se inicia desde la primera definición de TS, los argumentos en contra de la adaptación como parte o práctica del mismo han partido de una concepción estrecha de la adaptación, considerando esta redundante o una herramienta para reutilizar contenidos. Christy Dena ha apuntado muy lúcidamente tres causas posibles para esta exclusión: la necesidad de diferenciar esta práctica de otras anteriores en un momento determinado de la industria; la apertura de un nuevo campo de estudio diferenciado de los establecidos estudios sobre la adaptación; y como herramienta pedagógica, para un primer contacto con lo que es un fenómeno que venimos estudiando desde hace menos de dos décadas.

Los argumentos a favor igualmente manejan un concepto de la adaptación que la separa de la llamada expansión o, como producto, llevándola a una función propiciadora, como punto de arranque de un proyecto transmedial. Tanto la diferenciación como la expansión como su función dentro de un proyecto, convierten la adaptación en una práctica diferenciada dentro de la transmedialidad, e incluso apuntan a una diferenciación entre distintos tipos de adaptación, lo que dificulta el estudio de narrativas transmediales complejas con múltiples puntos de entrada, o el estudio de narrativas transmediales complejas

<sup>8</sup> Martijn van Tol y Dirk Jan Visser (Submarine 2014) que muestra en una interfaz dinámica la vida en la *ciudad* en que se convierte el Camp Domiz (64.000 refugiados sirios), <http://refugeerepublic.submarinechannel.com/>.

<sup>9</sup> Tommy Pallota y Felke Volking (Submarine Channel 2014) narra la actividad y presenta la posibilidad de explorar en el contexto de secuestros de barcos por los piratas somalíes, <https://lasthijack.com/>.

<sup>10</sup> Serie de documentales interactivos sobre la situación de la comunidad LGTBI en el mundo (2015-2019) de Mario de la Torre (Creta Prod., Pasajes invisibles y Malvalanda), <http://www.laprimaverarosa.com/>.

<sup>11</sup> Una de las producciones de la factoría del RTVE Lab (Laboratorio de innovación audiovisual), creada por Serrana Torres, Tània Balló y Manuel Jiménez, que plantea un proyecto educativo transmedial para la recuperación de las figuras femeninas de la Generación del 27, <http://www.rtve.es/lasinsombrero/es/webdoc/>.

<sup>12</sup> Un *docugame* sobre el bizarro caso de lo sucedido en el pequeño pueblo francés de Bugarach ante la inminencia de un supuesto apocalipsis. Producido por Arnau Gifreu (RTVE Lab, Nanouk Films, Interactius y Playfilm), <http://lab.rtve.es/webdocs/bugarach/>.

que formen parte de franquicias de entretenimiento. Aunque el enfoque aquí expresado se centra en la producción y el diseño, precisamente es necesario un replanteamiento de la adaptación dentro de la transmedialidad para poder comprender mejor cómo tanto estas ficciones como los relatos factuales transmediales son recibidos por la audiencia, y cómo esta, dentro de la cultura de la convergencia, contribuye a ellos. Por otra parte, es muy destacable que todos los autores considerados señalen, en cierta medida, la necesidad de estudiar la transmedialidad en contacto con los estudios sobre adaptación, eliminando una barrera que obedece más a una delimitación de disciplinas que a su objeto de estudio.

Y, por último, si en esta revisión ha quedado claro que el concepto y la práctica de la adaptación no solo no es ajena, sino que es primordial para las prácticas y procesos de transmedialización, no lo es menos que las novedades que comporta este modo de diseño narrativo tienen también sus consecuencias sobre la adaptación como fenómeno complejo de transferencia de contenidos entre medios. Hemos visto cómo la diferencia suele establecerse en el par “extensión/adaptación” pero la pregunta es, ¿puede hacerse una extensión (precuela, secuela, desarrollo de un intersticio no desarrollado por el texto adaptado, etc.) sin una suerte de adaptación del material de partida? O, dicho de otro modo, en un diseño de producción radicalmente distribuido, si hay un *timeline*, un “viaje del usuario” (*user’s journey*) y una apuesta por el medio concreto desde el que se lanza ese *storyworld*, al ser un fenómeno temporal, un proceso y no solo un producto, ¿nos encontramos ante una práctica, quizás distinta, con unas funciones particulares (¿nuevas?) de la adaptación? Esperamos que este artículo contribuya a poner las bases para acometer la respuesta a dicha pregunta a partir de nuestra revisión conceptual y crítica de un debate (*transmedia storytelling* vs. adaptación) que consideramos tan sintomático del campo teórico sobre las narrativas transmediales como agotado.

#### OBRAS CITADAS

- Aarseth, Espen (2006): “The Culture and Business of Crossmedia Production”, *Popular Communication*, vol. 4, n.º 3, pp. 203-211.
- Baetens, Jan (2016): “Between Adaptation, Intermediality and Cultural Series: the Example of the Photonovel”. En D. Sánchez-Mesa, J. Alberich-Pascual y N. Rosendo (coords.): “Transmedia narratives”, *Artnodes* n.º 18, pp. 47-55. Doi: <http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i18.3053>.
- (2019): “Mundos narrativos de ficción y de no ficción. Apuntes sobre las narrativas transmediales en los cómics y fotonovelas periodísticas”. En D. Sánchez-Mesa (ed.): *Narrativas transmediales. Las metamorfosis del relato en los nuevos medios digitales*. Barcelona, Gedisa, pp. 259-271.
- Baetens, Jan; Sánchez-Mesa, Domingo (2015): “Literature in the Expanded Field: Intermediality at the Crossroads of Literary Theory and Comparative Literature”, *Interfaces*.

- Image Texte Language* vol. 36. Accesible en <<https://preo.u-bourgogne.fr/interfaces/index.php?id=245>> [última visita: 8.2.2019].
- (2019): "A Note on Demediation: From Book Art to Transmedia Storytelling", *Leonardo*, vol. 52, n.º 3.
- Bourdaa, Mélanie (2013): "Following the Pattern: The Creation of an Encyclopaedic Universe with Transmedia Storytelling", *Adaptation*, vol. 6, n.º 2, pp. 201-214.
- Dena, Christy (2009): *Transmedia Practice; Theorising the Practice of Expressing a Fictional World across Distinct Media and Environments*. Tesis doctoral. University of Sydney. Accesible en: <<http://www.christydena.com/phd/>> [última visita: 8.2.2019].
- (2018): "Transmedia Adaptation: Revisiting the No-Adaptation Rule". En: *The Routledge Companion to Transmedia Studies*. Londres: Routledge, pp. 195-206.
- Dulac, Nicolas; Gaudreault, André (2004): "Heads or Tails: The Emergence of a New Cultural Series, from the Phenakisticope to the Cinematograph", *Invisible Culture. An Electronic Journal for Visual Culture*, n.º 8. Accesible en <[http://www.rochester.edu/in\\_visible\\_culture/Issue\\_8/issue8\\_dulac-gaudreault.pdf](http://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue_8/issue8_dulac-gaudreault.pdf)> [última visita: 8.2.2019].
- Evans, Elizabeth (2011): *Transmedia television: Audiences, new media, and daily life*. Londres, Routledge.
- Genette, Gérard (1982): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- Gomez, Jeff (2007): "8 Defining Characteristics of Transmedia Production". En: *Creating Blockbuster Worlds event, recogido por Christy Dena*. En línea: <<http://www.christydena.com/2007/10/jeff-gomezs-8-defining-characteristics-of-transmedia-production>> [última visita: 8.2.2019].
- Herman, David (2009): *Basic Elements of Narrative*. New Jersey, Wiley Editorial.
- (2013): "Cognitive Narratology", *The Living Handbook of Narratology*. En línea: <[http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Cognitive\\_Narratology](http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Cognitive_Narratology)> [última visita: 6.2.2019].
- Hutcheon, Linda; O'Flynn, Siobhan (2013): *A Theory of Adaptation*. 2ª ed., Nueva York, Routledge.
- Jenkins, Henry (2003): "Transmedia Storytelling. Moving Characters from Books to Films to Video Games Can Make them Stronger and more Compelling", *MIT Technology Review*. En línea: <<http://www.technologyreview.com/news/401760/transmedia-storytelling>> [última visita: 6.2.2019].
- (2008): *Convergence Culture. La cultura de la convergencia en los medios de comunicación* [2006]. Barcelona, Paidós.
- (2009): "The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling", *Confessions of an Aca-Fan (The Official Weblog of Henry Jenkins)*. En línea: <[http://henryjenkins.org/2009/12/the\\_revenge\\_of\\_the\\_origami\\_uni.html](http://henryjenkins.org/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html)> [última visita: 16.2.2019].
- (2011): "Transmedia 202: Further Reflections". *Confessions of an Aca-Fan (The Official Weblog of Henry Jenkins)*. En línea: <[http://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining\\_transmedia\\_further\\_re.html](http://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining_transmedia_further_re.html)> [última visita: 16.2.2019].
- (2017): "Adaptation, Extension, Transmedia", *Literature/Film Quarterly*, vol. 45, n.º 2. En línea: <[https://lfq.salisbury.edu/\\_issues/first/adaptation\\_extension\\_transmedia.html](https://lfq.salisbury.edu/_issues/first/adaptation_extension_transmedia.html)> [última visita: 16.2.2019].

- Jenkins, Henry; Li, Xiaochang; Krauskopf, Ana Domb; Green, Joshua (2008): *If it doesn't spread, it's dead: Creating value in a spreadable marketplace*. Massachusetts, *Convergence Culture Consortium*, CMS, MIT. Accesible en <[http://convergenceculture.org/research/Spreadability\\_doublesidedprint\\_final\\_063009.pdf](http://convergenceculture.org/research/Spreadability_doublesidedprint_final_063009.pdf)> [última visita: 2.2.2019].
- Kalifa, Dominique (2001): *La culture de masse en France 1: 1860-1930*. París, La Découverte.
- Kelleter, Frank (ed.) (2017): *Media of Serial Narrative*. Columbus, Ohio State University Press.
- Kinder, Marsha (2014): "Medium Specificity and Productive Precursors". En M. Kinder y T. McPherson (eds.): *Transmedia Frictions. The Digital, the Arts and the Humanities*. Oakland, University of California Press.
- Klastrup, Lisbeth; Pajares Tosca, Susana (2004): "Transmedial Worlds: Rethinking Cyberworld Design", *Proceedings of the International Conference on Cyberworlds IEEE Computer Society*. En línea: <[http://www.itu.dk/people/klastrup/klastruptosca\\_transworlds.pdf](http://www.itu.dk/people/klastrup/klastruptosca_transworlds.pdf)> [última visita: 8.12.2016].
- Long, Geoffrey A. (2007): *Transmedia Storytelling: Business, Aesthetics and Production at the Jim Henson Company*. Tesis doctoral, Massachusetts Institute of Technology. Accesible en: <<https://cmsw.mit.edu/transmedia-storytelling-jim-henson-company/>> [última visita 8.2.2019].
- Manovich, Lev (2001): *The Languages of New Media*. Cambridge, Mass., MIT Press.
- Parody, Clare (2011): "Franchising/Adaptation". En *Adaptation* Vol 4 no 2, pp 210-218.
- Pratten, Robert (2015): *Getting Started in Transmedia Storytelling. A practical Guide for Beginners* [2011]. 2ª ed. Londres, Amazon.
- Producers Guild of America (2010): "Code of Credits: New Media" (Transmedia producer). En línea: <[https://www.producersguild.org/page/coc\\_nm#transmedia](https://www.producersguild.org/page/coc_nm#transmedia)> [última visita 8.2.2019].
- Rosendo Sánchez, Nieves (2016): "Mundos transmediales: revisión conceptual y perspectivas teóricas del arte de crear mundos", *Revista ICONO14. Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes*, vol. 14, n.º 1, pp. 49-70. Doi: <https://doi.org/10.7195/ri14.v14i1.930>.
- (2019): "Dinámicas de la creación de un universo transmedia. La expansión de *El proceso, de Kafka*". En D. Sánchez-Mesa (ed.): *Narrativas transmediales. Las metamorfosis del relato en los nuevos medios digitales*. Barcelona, Gedisa, pp. 233-249
- Ryan, Marie-Laure (2017): "Transmedia Storytelling as Narrative Practice". En T. Leitch (ed.): *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. Oxford, Oxford University Press.
- Ryan, Marie-Laure; Thon, Jan-Nöel (eds.) (2014): *Storyworlds accross media. Toward a Media-Conscious Narratology*. Lincoln/Londres, Nebraska Univ. Press.
- Sánchez-Mesa, Domingo (ed.) (2019): *Narrativas transmediales. Las metamorfosis del relato en los nuevos medios digitales*. Barcelona, Gedisa.
- Sánchez-Mesa, Domingo; Aarseth, Espen; Pratten, Robert; Scolari, Carlos A. (2016): "Transmedia (Storytelling?): A polyphonic critical review". En D. Sánchez-Mesa, J. Alberich-Pascual y N. Rosendo (coords.): "Transmedia narratives", *Artnodes*, n.º 18, pp. 8-19. Doi: <http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i18.3064>.
- Sánchez-Mesa, Domingo; Baetens, Jan (2017a): "La literatura en expansión, intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la literatura comparada, los estudios culturales

- y los *New Media Studies*", *Tropelías. Revista de Teoría de La Literatura y Literatura Comparada*, n.º 27, pp. 6-27.
- (2017b): "La Ventana indiscreta de Alfred Hitchcock como cineromanzo. La adaptación como transmedialización", *Tropelías. Revista de Teoría de La Literatura y Literatura Comparada*, n.º 28, pp. 110-124. Doi: [https://doi.org/10.26754/ojs\\_tropelias/tropelias.2017282060](https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2017282060).
- Scolari, Carlos A. (2009): "Transmedia Storytelling: Implicit Consumers, Narrative Worlds and Branding in Contemporary Media Production", *International Journal of Communication*, n.º 3, pp. 586-606.
- (2013): *Narrativas transmediales. Cuando todos los medios cuentan*. Bilbao, Deusto.
- (2012): "The Triplets and the Incredible Shrinking Narrative. Playing in the Borderland between Transmedia Adaptation". En I. Ibrus y C. A. Scolari (eds.): *Crossmedia Innovations. Texts, Markets, Institutions*. Frankfurt, Peter Lang, pp. 45-60.
- Stewart, Garrett (2011): *Bookwork. Medium to Object to Concept to Art*. Chicago, Chicago University Press.

TEATRO E IMAGEN. EL PERFIL DE INSTAGRAM DE  
LA FURA DELS BAUS\*

THEATRE AND IMAGE. LA FURA DELS BAUS ON INSTAGRAM

MARÍA JOSÉ SÁNCHEZ MONTES  
Universidad de Granada  
mariaj@ugr.es

RESUMEN: A lo largo de estas páginas tratamos de seguir reflexionando sobre las posibilidades y ramificaciones de la idea de un teatro transmedia. En esta ocasión no pretendemos especular sobre el fenómeno como tal, ni desde el punto de vista teórico ni sobre sus intersecciones con lo teatral, sino desde la presencia en redes sociales y en concreto en Instagram de una compañía, La Fura dels Baus. Pensaremos también acerca de las implicaciones de esta presencia en relación con sus puestas en escena. En ese sentido nos preguntamos ¿qué construye La Fura a través de sus fotografías?, ¿qué nos invita a ver y en consecuencia a hacer?, y en última instancia, ¿cómo conforma nuestra mirada, es decir qué vemos y qué dejamos de ver?

PALABRAS CLAVE: Teatro, transmedia; La Fura dels Baus; Instagram

ABSTRACT: Throughout these pages we try to continue reflecting on the possibilities and ramifications of the idea of a transmedia theatre. On this occasion we are not going to speculate about the phenomenon as such, neither from the theoretical point of view nor about its intersections with the theatrical, but we are going to talk about the presence of La Fura dels Baus in social networks and specifically in Instagram. Furthermore, we will consider the implications of this presence in relation to their performances. Thus, several questions arise: what image of the company does La Fura build through its photographs? What invites us to see and consequently to do? and, ultimately, how does our view conform, that is, what we see and what we fail to see?

---

\* Este artículo se integra dentro del trabajo realizado en el marco del proyecto I+D "Transmedialización y crowdsourcing en las narrativas de ficción y no ficción audiovisuales, periodísticas, dramáticas y literarias"

KEYWORDS: Teatre, Transmedia, La Fura dels Baus, Instagram



“El texto ha muerto (o se ha eclipsado para siempre): ¡viva la imagen y su presencia omnipotente!” (Abuín 2019: 85). Así comienza Anxo Abuín un texto muy reciente sobre los GIFs en el que hace referencia al triunfo del medio audiovisual sobre el universo literario. Ciertamente, “gracias a la explosión de formatos emergentes, redes sociales y plataformas [...] podcast, productos de Netflix, los memes de propaganda política, los canales de Instagram y YouTube” (86), vivimos en un momento en el que todo parece apuntar a que la imagen ha reemplazado la palabra. En el caso del teatro, que es el que nos ocupa aquí, no vamos a entrar a discutir cuestiones asociadas a esta sustitución porque nos llevaría a tener que considerar la relación entre el texto dramático y el espectáculo, asunto del que no son objeto estas líneas. No obstante, diremos que bajo nuestro punto de vista hablar de imágenes en el caso del teatro implica en última instancia situarse en el lugar de la escena, aunque las del espectáculo teatral sean efímeras e imposibles de fijar en soporte reproducible alguno sin que su especificidad se vea alterada.

Sin embargo, en esta ocasión quisiéramos adentrarnos en otro tipo de consideraciones. En concreto en el uso por parte de compañías teatrales de un tipo específico de imagen, la fotográfica, dentro de una estrategia más allá del propio espectáculo, pero vinculada a él y que consideramos transmedia. Se trata de cierta actividad asociada a la teatral, pero cuya vida tiene lugar en otras plataformas y formatos más allá de la escena, más allá del cuerpo del actor y del aquí y del ahora, del acontecimiento teatral, y que sigue teniendo la imagen como centro de su discurso. Así, a lo largo de estas líneas trataremos de continuar reflexionando sobre las posibilidades y ramificaciones de la idea de un teatro transmedia, aunque no sobre el fenómeno como tal desde el punto de vista teórico o de sus implicaciones en relación con el concepto de teatro. Nos vamos a centrar, por el contrario, en un aspecto muy concreto, la presencia en la red social Instagram de una compañía, La Fura dels Baus, y de algunas ramificaciones de esta presencia en la red en general y en relación con sus puestas en escena en particular.

## 1. ANTECEDENTES

Durante los últimos años y en el marco del proyecto liderado por el profesor Sánchez-Mesa Martínez en la Universidad de Granada, *Narrativas transmediales: nuevos modos de ficción audiovisual, comunicación periodística y performance en la era digital*, nos hemos venido preguntando acerca de la existencia de algo que podríamos denominar teatro transmedia. A lo largo de varios trabajos (Grande Rosales y Sánchez Montes 2016; Sánchez Montes 2019) e intervenciones públicas

hemos tratado de pensar en el significado del espectáculo transmedia en relación con lo que supone para el concepto de teatro y con el posible abandono del espacio habitual de la representación. También hemos llamado la atención acerca de sus consecuencias vinculadas a una determinada idea de lo teatral sostenida sobre los pilares del cuerpo del actor, del encuentro, del aquí y del ahora.

En la última década, y me refiero exclusivamente al ámbito teatral, se han venido desarrollando estrategias que podemos denominar transmedia. Estas estrategias tienen como objetivo o bien poner a disposición del espectador material producido en torno al espectáculo (cuadernos de dramaturgia, partituras corporales, fotografías de ensayo, videos de los ensayos o el montaje, diseño de vestuario o escenografía, planta de luces, etc), o bien dar acceso al proceso de construcción del espectáculo como parte de una estrategia de *marketing*. En alguna otra ocasión incluso han servido como modo de canalización de un deseo de incorporar al espectador, aunque siempre de manera controlada y con el objetivo de mantener vivo el espectáculo más allá de su carácter efímero.

Por lo que respecta al vínculo con el teatro digital, la presencia de lo teatral en redes, de forma transmedial, no tiene por qué condicionar al espectáculo en ese sentido. Para ello partimos de la definición de que el teatro digital,

... sería aquel en el que espectador y actores comparten el mismo espacio en tiempo real, pero la acción dramática está mediada por las nuevas tecnologías y el software forma parte de la dramaturgia del espectáculo, produciéndose una interacción entre el espacio digital y el espacio real. (Grande Rosales y Sánchez Montes 2016: 3)

En el caso de las estrategias transmedia ni actores ni espectadores tienen por qué compartir el mismo espacio en tiempo real, ni la dramaturgia se ve en la mayoría de los casos alterada por la presencia en redes de los espectáculos. El uso de redes sociales por parte de compañías teatrales nos confronta con un acontecer respecto del espectáculo que se nos antoja más vinculado a la idea de rizoma descrito por Deleuze y Guattari. Los distintos materiales que se ponen a nuestra disposición, fotografías, textos o vídeos, nos permiten acceder a la puesta en escena desde otros extremos generalmente independientes de la misma, hacerlo en momentos distintos a los del encuentro con los espectadores, conectar algunos de esos materiales, ponerlos en relación sin necesidad de pasar por el propio espectáculo, observar un mapa diverso y expandido del mismo espectáculo teatral y en última instancia interpretar "una obra que de hecho no se ofrece sino a la experimentación" (Deleuze y Guattari 1978: 11).

A lo largo de nuestra indagación durante los últimos años hemos explorado algunas prácticas teatrales contemporáneas y podemos concluir que en la mayoría de los casos de teatro transmedia analizados todavía carece de todo el desarrollo de su potencial. Ciertas puestas en escena o bien planteaban directamente lo transmedia como estrategia captadora de espectadores, o bien como intento de renovación de algunos aspectos de la puesta en escena. Sin embargo, hemos llegado a considerar algún caso como el de la compañía de danza Rosas y su espectáculo *Rosas Danst Rosas* que no se planteaba lo transmedia como tal

pero se adentraban en el territorio a través de la apertura de un canal en *YouTube*.<sup>1</sup> Esta actividad paralela pero íntimamente relacionada con el espectáculo en definitiva lo expande, lo perpetúa a través de la red y establece una suerte de diálogo entre actrices y espectadores convertidos a través del propio canal en ejecutantes de la emblemática coreografía.

Por otro lado, en el capítulo aparecido recientemente en el monográfico publicado en la editorial Gedisa (Sánchez Montes 2019) hemos reflexionado también sobre el hecho de que el nombrar lo transmedia en teatro tanto como estrategia de venta o como forma de atraer espectadores puede que no suponga un cambio en el *modo* de hacer, es decir, que no implique ni una variación sustancial en la percepción del mismo ni en la construcción del espectáculo, y generalmente por todo ello el concepto de teatro permanece intacto.

En ese sentido, y si partimos entonces del cuerpo como elemento inequívoco y casi imprescindible de la puesta en escena, o como diría José Antonio Sánchez, "lo que le sobra al discurso de la realidad virtual y que el teatro una vez más reivindica como ineliminable y propio" (Sánchez Martínez, 2007: 275), la actividad asociada a lo teatral en las redes sociales no puede ser considerada estrictamente teatro. Si al prescindir del cuerpo físico frente a la virtualidad de las imágenes que reproducen su apariencia abandonamos la escena habremos de preguntarnos si abandonamos también una cierta concepción de teatro. Siendo así, y como conclusión provisional, el teatro transmedia no existiría o al menos no hasta el momento según las tecnologías disponibles y las prácticas escénicas actuales.

No obstante, como dijimos al inicio de estas páginas, nos interesa en esta ocasión otro tipo de corporalidad, aquella a la que se refiere Óscar Cornago cuando afirma que la sociedad de los medios es "una sociedad de cuerpos sin cuerpo, cuerpos convertidos en imagen que viajan a la velocidad de Internet" (2008: 51). Son esos cuerpos relacionados con la imagen los que nos interesan en esta primera aproximación a la presencia en redes de compañías teatrales y al vínculo con espectáculos que no necesariamente tienen que ser ni multimedia, ni virtuales, ni estar vinculados con las tecnologías digitales. Nos preguntaremos en el caso concreto de La Fura dels Baus qué uso hacen de las imágenes, cuál es su vínculo con sus espectáculos teatrales, qué se moviliza, qué se propone al espectador y qué dice o cuenta la compañía de sí misma a través del mural de imágenes y cuerpos digitales desplegados en internet.

La Fura dels Baus comienza su trayectoria a finales de los años 70 pero no será hasta el año 1983 cuando den el salto definitivo al panorama nacional, y rápidamente al internacional, de la mano de su espectáculo *Accions*. Junto con los dos siguientes, *Suz o suz* y *Tier Mon*, *Accions* se centraban en lo físico, en el encuentro entre actores y espectadores, y todavía estaban muy lejos de constituir nada cercano al teatro multimedia o digital. No obstante, La Fura comienza a

---

<sup>1</sup> La apertura del canal por parte de la compañía tuvo más que ver con razones vinculadas al propio éxito del espectáculo, a la denuncia a Beyoncé por uso fraudulento de esa y de otras coreografías de la compañía y a la celebración de los 30 años del estreno. Para acceder a esos videos y a toda la información sobre el proyecto: <https://www.rosasdanstrosas.be/en-home/>

experimentar a ese respecto a partir de su espectáculo *Noun* estrenado en 1990. Este espectáculo incorporaba ya elementos que lo hacían un espectáculo multimedia, e inauguraba un periodo de casi tres décadas de incursiones variadas en el mundo del teatro digital. Ahora bien, como ya hemos señalado, no es nuestro objeto en este momento ni hablar de teatro digital ni de lo digital en los espectáculos de La Fura. Su historia respecto a la incorporación a sus espectáculos de las tecnologías de su tiempo es compleja y diversa,<sup>2</sup> pero por lo que respecta a su llegada al universo transmedia nos parece que no tiene tanto que ver con lo experimental para la escena sino más bien con una estrategia de mercado.

## 2. PLATAFORMAS Y REDES: INSTAGRAM

Domingo Sánchez-Mesa señalaba que,

... desde luego es evidente que ni Internet ni el ciberespacio han acabado con grandes tecnologías culturales y modos de comunicación del pasado (ni las culturas orales, escritas, ni los medios de masas como la televisión o el cine desaparecen con la cibercultura). Eso sí, han modificado sus modos de creación, producción, distribución y consumo. (Sánchez-Mesa 2015: 90).

Con Sánchez-Mesa pensamos que Internet y el ciberespacio no solo modifican los modos de creación, producción, distribución y consumo, sino que este espacio que es artificial o virtual también lo es físico, "porque depende del entramado material de sistemas y redes que le sirven de sustento e interactúa y se proyecta en el mundo no virtual" al que puede alterar o altera y condicionar además su uso (Robles 2016: 17). En ese sentido nos preguntamos qué construye La Fura a través de sus fotografías, qué nos invita a ver y en consecuencia a hacer y en última instancia cómo conforma nuestra mirada, es decir qué vemos y qué dejamos de ver.

Facebook, Instagram, YouTube son algunas de las plataformas que se nos ofrecen para habitar ese espacio artificial, respondiendo a esta época y al momento presente. Como dice Abuín, se trata además de redes obsesivamente democratizadas y entregadas a lo *amateur* (2009: 86). Esa realidad además permite que encontremos usos muy diversos, aunque mayoritariamente parecen estar siendo utilizadas como modo de vender una marca ya sea personal o corporativa, dar imagen a una idea o a una visión, o como estrategia de *marketing*.

La Fura dels Baus cuenta con perfil en algunas de las redes sociales más importantes, Facebook, Twitter, Instagram e incluso tiene un canal de YouTube. Excepto el canal de YouTube, que merecería consideración aparte, las otras tres redes prácticamente albergan y difunden la misma información. Lo único que las distingue no proviene en este caso del emisor sino del formato impuesto por la propia red, es decir, de la manera en que se despliegan ante la audiencia la palabra y la imagen. En esta ocasión nos vamos a detener en Instagram porque,

<sup>2</sup> Para consultar algunas menciones en este sentido ver Abuín, (2008), Cendrós, (1997), León Rol-dán (2004) y Sánchez Montes, (2013).

aunque la información que se ofrece y el acceso al espectáculo es análogo a lo que se ofrece en las otras dos, lo que se construye visualmente difiere por su propia configuración.

Instagram nació en octubre de 2010 como una red que quería tener la imagen como motivo y elemento central. Tanto Twitter como Facebook permitían subir fotografías, pero era y sigue siendo el texto el que de alguna manera protagoniza la comunicación en ambas. Es destacable que, frente a las otras dos, Instagram sea la red que más crece a diario,

... en junio de 2018 la red contaba con 1.000 millones de usuarios activos mensuales, de los que la mitad usan la aplicación diariamente. Su ritmo de crecimiento ha sido espectacular para tan corta vida: cada día se registran más de 730.000 nuevos usuarios. Es una red donde se comparten diariamente más de 80 millones de fotos y vídeos y con una alta presencia empresarial. (Cantón-Correa y Alberich-Pascual 2019: 2)

La imagen proyectada a través de esta red social contribuye a la idea de que esta participa de un "lenguaje universal y de una forma natural y espontánea de relacionarnos con los demás" (Cantón-Correa y Alberich-Pascual 2019: 3). Del mismo modo que Cantón y Alberich reflexionan sobre la construcción social de la cultura visual respecto a la ciudad de Granada, nos gustaría pensar cómo se construye la imagen visual de una compañía escénica que precisamente sustenta su ser como tal en un teatro que tiene como centro la creación y proyección de imágenes. En ese sentido seguimos la senda que abrió Domingo Sánchez-Mesa al pensar en las imágenes de las cubiertas de los libros de Vila-Matas cuando se preguntaba,

¿Qué quiere decirnos el autor de *El mal de Montano* con las fotografías que forman parte del aparato paratextual de sus libros? ¿Cabe pensar que ese tipo de imágenes, tan particulares y evidentemente vinculadas, en una suerte de serie, no están implicadas en la red de significados que va tejiendo la obra de EVM? (Sánchez-Mesa 2015: 766)

Así, trataremos de preguntarnos qué nos dicen todas estas imágenes que se agolpan en nuestra retina y que conforman un mural de color, donde el cuerpo es el protagonista porque es el elemento que se nos ofrece con más frecuencia ante nuestros ojos a través de la pantalla líquida.

### 3. LA FURA DELS BAUS EN LAS REDES SOCIALES: INSTAGRAM

La Fura dels Baus inaugura su página de Instagram el 27 de junio de 2013 con motivo del espectáculo *Afrodita o el juicio de París*, anunciado en el pie de la foto (<https://www.instagram.com/p/bEOjGeM7ia/>) de la siguiente manera,

*Afrodita y el juicio de París* es el primer show viral de La Fura. Sigue todos los detalles del espectáculo que inaugurará Temudas fest 2013 a través de las principales redes sociales con el hashtag #AfroditaCanarias! #viralshow #temudas-fest #grancanaria #laspalmasdegrancanaria

A 22 de agosto de 2019, es decir casi 6 años más tarde, la red cuenta con 490 publicaciones y 10.000 seguidores. Observando estos datos, la frecuencia media de publicación de fotos ha sido más o menos cada seis o siete días, y como dato significativo señalaremos, no sin cierta sorpresa, que en ni una sola foto aparecen los créditos de la misma.

*Afrodita y el juicio de Paris* se estrenó el 5 de julio de 2013. Mientras que desde el 27 de junio de 2013 y hasta el estreno se subieron fotografías del proceso de montaje y algunos ensayos, durante los dos días siguientes y hasta el 7 de julio de 2013 las fotos tuvieron que ver con el espectáculo en su representación. En total se subieron a la cuenta de Instagram sesenta y ocho fotos, de las cuales un poco menos de la mitad correspondían a las dos funciones que hicieron del espectáculo. Así, La Fura no solo retransmitió información del proceso de construcción del espectáculo *on site*, sino también del propio espectáculo en su celebración. Es importante destacar que la foto número diecinueve (<https://www.instagram.com/p/bQn5cRM7l6/>) es una fotografía de una imagen que formaría parte de la puesta en escena y que llamarían *red humana*,<sup>3</sup> motivo recurrente en el universo espectacular y escénico de La Fura pero sobre todo en su perfil de Instagram.

La *red humana*, formada por cuarenta y dos participantes suspendidos en el aire, se utiliza por primera vez en una dramaturgia espectacular en el año 2005. En su página web<sup>4</sup> se refieren a este elemento como

... un elemento escenográfico capaz de generar coreografías aéreas en las que intervienen un gran número de participantes. La Red tiene como base una gran viga metálica suspendida de una grúa. Es capaz de formar diferentes figuras mediante pistones hidráulicos. La espectacularidad de este elemento se define a partir de la suma de sus posibilidades de transformación y de las evoluciones de los actores que cuelgan de él. Así, desde el punto de vista del espectador, la Red propone un impacto completo, es el resultado de la mecánica y de la parte gestual, propone una metáfora muy elaborada que tiene que ver con la reunión, con el complementario, con la suma de esfuerzos, con todas las estructuras humanas que representamos como red y conexión (genoma, tejido nervioso, unión, participación, etc.).

Curiosamente, durante el año 2013 el otro acontecimiento que merece lugar en la red social es la participación del grupo a finales de julio en el congreso organizado por la IFTR (International Federation of Theatre Research) en la ciudad de Barcelona, es decir, no tiene que ver con ninguna representación ni con ningún espectáculo o proceso de creación ([https://www.instagram.com/p/cKB-G\\_s7o1/](https://www.instagram.com/p/cKB-G_s7o1/)). Hasta prácticamente un año después no volverían a activar las publicaciones de la cuenta y lo harán en concreto el 25 de abril de 2014 para anunciar las representaciones de *Carmina Burana* que tendrían lugar en Pamplona los días 2 y 3 de

<sup>3</sup> La cursiva es nuestra.

<sup>4</sup> <https://www.lafura.com/obras/red-humana/>

mayo (<https://www.instagram.com/p/nOAgtrs7oe/>). Unos días más tarde, el 29 de abril, anunciarían con las fotografías correspondientes M.U.R.S. (<https://www.instagram.com/p/nX-v0Es7ue/>), denominado por ellos como el primer *smart show* de La Fura. El espectáculo que partía de la idea de muro, y sobre todo de los muros no físicos que las nuevas tecnologías construyen a nuestro alrededor, iba a tener lugar en el castillo de Montjuïc. Como hemos dicho, se anunciaba como *smart show* y utilizaba el teléfono móvil y una aplicación que los espectadores habían de descargar y que servía para confrontar a los asistentes con la idea de control en relación con la información o desinformación impuesta a través de los medios digitales.

Hasta ese momento, y a lo largo de casi el primer año de actividad en Instagram, su presencia no solo tuvo tímidamente que ver con la posibilidad de dar acceso desde la fotografía a ciertos aspectos de sus espectáculos, sino que sirvió como plataforma para canalizar una preocupación que llevaba habitando algunos de ellos desde hacía veinte años con *MTM*. Este espectáculo estrenado en 1994 se construía a partir de la mirada hacia la manipulación ejercida por los medios de comunicación audiovisual, y veinte años más tarde M.U.R.S. seguía confrontando a los espectadores con el mismo asunto.

El 20 de noviembre de 2014 aparece por primera vez *Turn On the Lights* cuya fotografía en Instagram sirve para anunciar un espectáculo cuya intención es volver a los orígenes o a lo que ellos mismos denominan "lenguaje furero". El espectáculo parecía querer establecer vínculos también con los inicios y el camino recorrido a través de la experimentación con los medios digitales, también mediante los macroespectáculos y la ópera, y utilizaban la mencionada *red humana* como uno de los principales motivos visuales del espectáculo:<sup>5</sup>

*Turn on the Lights* es un acto eminentemente visual y poético que combina imágenes cinéticas y sonidos vibrantes. Representará el proceso de búsqueda interior en el ser humano, la sensibilización sobre el proceso que, día tras día, ayuda al ser humano a concebir el mundo con una nueva y sorprendente visión.

Será un año más tarde cuando por fin recuerden sus orígenes y suban a la red social una foto de *Accions*, su primer espectáculo. Concretamente el 17 de diciembre de 2015 aparece esa imagen ([https://www.instagram.com/p/\\_ZyW4os-7hf/](https://www.instagram.com/p/_ZyW4os-7hf/)) con el siguiente pie de foto:

Miki Espuma: "*Accions* era el revulsivo necesario, la excusa para potenciar definitivamente la energía colectiva, para desatar la intuición. Es, por encima de otras consideraciones, la consecuencia de la búsqueda de una estética propia".

*Accions*, como ya he señalado, era un espectáculo sobre todo físico, fundamentado en el encuentro entre ejecutantes y espectadores, para nada próximo ni al teatro multimedia ni a la reflexión sobre el mundo digital, y desde luego en las antípodas de cualquier estrategia transmedia. A partir de la publicación de esta

---

<sup>5</sup> <https://www.lafura.com/obras/turn-lights/> (23 de agosto de 2019).

foto aparecieran más imágenes de los espectáculos primeros, en concreto de los cinco iniciales, incluida su obra *ADN* que se anuncia con una foto el 30 de junio 2016 (<https://www.instagram.com/p/BHSGCUBgmq0/>), que combinaba acciones de la primera trilogía *Accions*, *Suz/O/Suz* y *Tier Mon*. En ellos se exploraba entre otras cosas la frontera tradicional entre público y actor. Curiosamente este espectáculo reivindicaba esa cercanía de sus primeros tiempos como lugar necesario de indagación en la era de la cibercultura y la virtualización.

## CONCLUSIONES

En general, podemos decir que el perfil de Instagram de La Fura dels Baus alterna fotos de actos públicos, como ruedas de prensa, con fotografías anunciando los espectáculos, pero no hay imágenes del proceso de construcción de la puesta en escena, ni tampoco de los ensayos previos a los estrenos. Su expansión narrativa, o la estrategia transmedial, podemos concluir que hasta la fecha tiene que ver sobre todo con la estrategia de comunicación de la compañía como empresa y por tanto con la publicidad de sus espectáculos. Así, estos permanecen en ese sentido intactos porque la actividad en las redes y en Instagram no tiene retorno hacia ellos. Lo que ocurre en Instagram no tiene impacto alguno en ninguno de los aspectos de sus espectáculos, entendemos que por el reducido número de personas que los siguen en relación con los espectadores a los que acaban llegando sus puestas en escena. Podríamos decir que La Fura no parece tener una estrategia clara sobre qué se puede hacer o quieren hacer en concreto en Instagram. No obstante, el que no tenga definidas claramente lo que quieren o pueden contar o decir sobre sus espectáculos, desde el punto de vista también de la estética o de la imagen que construyen, no significa que no digan nada.

El perfil de Instagram comunica, pero lo hace afirmando en una serie de direcciones que parecen iniciar que no están cuidadas necesariamente por la empresa. En el mural de fotografías que podemos ver al entrar en su perfil se suceden todo tipo de angulaciones, suelen predominar los rojos y azules, casi siempre aparece la imagen de un cuerpo, pero no parece haber una estética uniforme ni en el tipo de fotos, ni en los objetos o en la paleta de color. Sin embargo, sí es destacable un hecho y es que hay un motivo, aunque no siempre fotografiado desde el mismo ángulo ni se trata siempre de la misma fotografía, que es utilizado recurrentemente a lo largo de estos casi seis años de presencia en Instagram. La *red humana* es la imagen que más aparece en el perfil y lo hace de manera consistente, la única que se repite cada tanto y la más publicada con diferencia. Viene así a convertirse en una seña de identidad de la compañía, casi como si de una marca de agua se tratase, una suerte de motivo recurrente que nos hace volver a un mismo lugar, ya que algo de lo que este grupo quiere decirnos sobre sí mismos se encuentra contenido y se proyecta en ella.

Si al final de nuestra aportación sobre lo transmedia en el ámbito teatral como moda o como modo (Sánchez Montes, 2019: 229) seguíamos instalados en las preguntas y nos planteábamos qué invita a hacer un espectáculo transmedia,

ahora nos planteamos cómo nos convoca la estrategia transmedia. De ahí nos gustaría enlazar con la idea de que en última instancia este tipo de maniobra exigen un modo de pensar en el espectador. Lo transmedia reconoce la presencia del receptor que de algún modo se incorpora en este caso al espectáculo con solo posar su mirada en una serie de fotos. La mirada se llena de imágenes que "cuentan" algo sobre el grupo, su estética, sus espectáculos, su color, sus cuerpos.

En ese sentido, pensar en el uso de las redes sociales en relación con la actividad teatral de ciertos grupos, como ya hemos venido diciendo, nos constituye como espectadores de manera diferente. Esto es así no solo porque desde el punto de vista receptivo las tecnologías digitales enfatizan la recepción individual, en un último paso hacia el aislamiento comunicativo, hacia una especie de onanismo espectacular (Sánchez 2007), sino porque la entrada al espectáculo a través de la "puerta" de las redes sociales viene condicionada por una primera recepción del mismo que tiene que ver con una experiencia mediada por una pantalla.

El espectáculo transmedia, como venimos diciendo, implica al espectador y lo emplaza a lugares no físicos en los que recoge información o accede a partes del espectáculo que le permitirán tener una experiencia en principio más plena del mismo. Sin embargo, aunque las estrategias transmedia presuponen un espectador, este no está únicamente convidado al acto teatral, porque a través de los distintos perfiles y canales se acumula otro tipo de información a la que se puede acceder con posterioridad. No obstante, la que circula próxima pero separada del acto teatral genera un tipo de recepción desfasada del momento de producción. Y no solo eso, la recepción puede producirse en el ámbito doméstico, pero también en cualquier otro tipo de situación social o de espacio incluso, en virtud de la posibilidad de acceso a estos materiales a través de los *smart phones*, con las interferencias que puede llevar aparejadas.

Así, y volviendo a nuestro objeto, La Fura nos invita a pensarnos como espectadores de sus espectáculos con acceso a través de esa mirada potencialmente interferida, y claramente de modo más o menos intencionado. Y más allá de la estrategia publicitaria de sus espectáculos cuentan algo de sí, comunican a través de su perfil de imágenes, fragmentan incluso una "narración" principal y la colocan en distintos lugares, nos ofrecen distintas puertas de acceso a su propuesta que en definitiva, y a la espera de continuar reflexionando sobre ello, navega desde el cuerpo físico a la imagen del cuerpo y nos devuelve precisamente a través de una *red humana* al origen, al suyo y en última instancia al del teatro, a aquello de lo que por lo que a él respecta todavía no hemos podido prescindir: al cuerpo real.

#### OBRAS CITADAS

Abuín González, Anxo (2008): "Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos", *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º 17, pp. 29-56.

- (2019): "Bucles no tan extraños: espectografías shakesperianas en el universo GIF". En Domingo Sánchez-Mesa Martínez (ed.): *Narrativas transmediales. La metamorfosis del relato en los nuevos medios digitales*. Barcelona, Gedisa, pp. 85-106.
- Cantón-Correa, Francisco-Javier; Alberich-Pascual, Jordi (2019): "Construcción social de la imagen de una ciudad a través de Instagram: el caso de Granada", *El profesional de la información*, v. 28, n.º 1.
- Cendros, Teresa (1997): "La Fura dels Baus crea un laboratorio de teatro digital", *El País*, 17 de julio.
- Cornago Bernal, Oscar (2008): *Éticas del cuerpo*. Madrid, Fundamentos.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (1978): *Kafka. Por una literatura menor*. México, Ediciones Era.
- Grande Rosales, María Ángeles; Sánchez Montes, María José. (2016): "Posibilidades de un teatro transmedia". En Domingo Sánchez-Mesa, Jordi Alberich-Pascual, Nieves Rosendo (coords.): "Narrativas transmediales", *Artnodes*, n.º 18, pp. 1-9.
- León Roldán, Miguel Ángel (2004): F@usto 3.0: El teatro digital de La Fura dels Baus en *Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica*. Logroño, Universidad de La Rioja y Fundación San Millán de la Cogolla, pp. 668-680.
- Robles, Margarita (2016): "El ciberespacio: Presupuestos para su ordenación jurídico-internacional", *Revista chilena de derecho y ciencia política*, vol. 7 n.º 1, pp 11-56.
- Sánchez Martínez, José Antonio (2007): "De las dramaturgias de la imagen a las dramaturgias de la imaginación", *Estudis escènics: quaderns de L'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona*, n.º 32, pp. 270-280.
- Sánchez-Mesa Martínez, Domingo (2015): "Los estudios sobre la cibercultura y los new media. Extendiendo el campo de la literatura comparada", *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, vol. 4 n.º 2.
- (ed.) (2019). *Narrativas transmediales. La metamorfosis del relato en los nuevos medios digitales*. Barcelona, Gedisa.
- Sánchez Montes, María José (2013). "Realidades virtuales: Johannes Birringer", *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*. Madrid, Verbum, pp. 533-545
- (2019). "Teatro transmedia ¿modo o moda?". En Domingo Sánchez-Mesa Martínez (ed.): *Narrativas transmediales. La metamorfosis del relato en los nuevos medios digitales*. Barcelona, Gedisa.



## APROXIMACIÓN AL TEATRO TRANSMEDIA: *MISÁNTROPO*, DE TEATRO KAMIKAZE

APPROACH TO TRANSMEDIA THEATRE:  
*MISÁNTROPO*, BY TEATRO KAMIKAZE

MARIO DE LA TORRE ESPINOSA  
Universidad de Granada  
mariodelatorre@ugr.es

**RESUMEN:** El presente artículo propone la posibilidad de un teatro transmedia, analizando para ello el desarrollo de obras a partir del universo ficcional representado en escena y que, en ocasiones, desembocan en obras de carácter parateatral o paratextual, siguiendo las definiciones de Patrice Pavis. Para ilustrar estas ideas, se expone el caso de Teatro Kamikaze en torno a la obra *Misántropo*, centrándose especialmente en la labor desarrollada de forma conjunta con el Lab de RTVE. Además de la representación escénica originaria, se analizan la edición de la adaptación por Miguel del Arco, los videos promocionales en YouTube, una galería fotográfica, el uso de Twitter y Facebook, o una pieza de video en 360°. Estaríamos ante un ejemplo de expansión transmedial del tipo "bola de nieve", según la definición de Domingo Sánchez-Mesa y Jan Baetens, donde todas las prácticas analizadas contribuyen de diferente manera al carácter performativo de la expansión. Esto es especialmente notable en el caso del video de 360°, que aproxima la experiencia del visionado de la obra en realidad virtual a lo teatral. Pero, aun así, esto no es teatro, en cuanto todo está inscrito de forma inalterable en la banda sonora y visual, y sin capacidad de interacción, disolviendo el aquí y ahora propio de la escena.

**PALABRAS CLAVE:** Narrativa transmedia; teatro transmedia; literatura comparada; teatro kamikaze; realidad virtual

**ABSTRACT:** This paper provides the possibility of thinking in a Transmedia Theatre through the analysis of the development of works from the fictional universes created on stage, resulting in paratheatrical or paratextual pieces of art, in line with the definition by Patrice Pavis. For illustrating these ideas, we expose the

project *Misántropo*, by Teatro Kamikaze, focusing on the collaboration with Lab RTVE. In addition to the play, we analyze the edition of the adaptation by Miguel del Arco of the original play, promotional videos in YouTube, a photo gallery, the use of Twitter and Facebook, or a video piece in 360°. This experience is a clear example of transmedia "snow ball" storytelling, according to the definition by Domingo Sánchez-Mesa and Jan Baetens. Also, the different media that have been analyzed contribute to the performative nature of the expansion. This is especially evident in the case of the 360° video, that makes the viewing of the virtual reality piece closer to the theatrical experience. But this is not theatre, because everything has been registered in an inalterable way on the film, without any possibility of interaction, far from the *here* and *now* characteristic of theatre.

KEYWORDS: Transmedia Narratives; Transmedia Theatre; Comparative Literature; Teatro Kamikaze; Virtual Reality



#### INTRODUCCIÓN: SOBRE TEATRO Y TRANSMEDIA

El concepto de transmedia ha tenido un desarrollo amplio en diversos ámbitos de la creación artística desde su enunciación por Henry Jenkins, en la que dice que la narración "se desarrolla a través de múltiples plataformas mediáticas, y cada nuevo texto hace una contribución específica y valiosa a la totalidad. En la forma ideal de la narración transmediática, cada medio hace lo que se le da mejor" (2008: 101). Tal ha sido su éxito que podríamos incluso hablar de teatro transmedia como una realidad, ya que, en el teatro, nos encontramos ante un género que ofrece una gran potencialidad para su transmedialización, incluso mayor que otros más explotados dentro de las narrativas transmedia. Y es que como muy bien indican María Ángeles Grande Rosales y María José Sánchez Montes,

... solo el teatro, especialmente a partir de su paradigma escenocéntrico, es estrictamente multimedial, porque es el único medio que puede incorporar los demás sin dañar la especificidad de estos ni su propia especificidad (el teatro en el cine es cine, pero el cine en el teatro es teatro más cine). (Grande Rosales y Sánchez-Montes 2016: 66)

Con esto no queremos decir que el teatro sea el único medio que contenga unas excepcionales posibilidades de ser transmedializado, sino que los desarrollos que se pueden generar a partir del mismo pueden ser más fácilmente ideados por la inmediatez que la multimedialidad de la escena contemporánea presenta. Esto es lo que sucedió con la exposición "La Zaranda, 40 años a lo hondo del tiempo", organizada por la Fundación Huerta de San Antonio a partir de elementos de la escenografía de la compañía teatral La Zaranda. El espacio museístico,

la iglesia de San Lorenzo de Úbeda, hacía que las instalaciones remitieran al universo creativo de la compañía andaluza y al mismo tiempo supusiera una experiencia estética autónoma, pero siempre partiendo de elementos escénicos de los montajes de La Zaranda y de su estilo teatral.

Y en la potencialidad transmedial del teatro también resulta decisivo el hecho de que ciertas presuntas limitaciones de la escena puedan conducir a una expansión del mundo ficcional al intentar superar dichas restricciones. Piénsese, por ejemplo, en la expansión del espacio escénico (Ubersfeld 1996: 65-66) en un teatro de boulevard, que puede ser llevado a cabo mediante diferentes estrategias. Este espacio, limitado al ocupado por los comediantes en el lugar escénico, puede ser desarrollado y visibilizado en un desarrollo transmedia mediante la recurrencia a otros medios, como puede ser una serie fotográfica, expuesta de forma independiente al espectáculo, de un lugar físico concreto que lo complementa. O bien mediante un video donde aparezcan los actores en el lugar real de la acción narrada en escena y que sea subido a una red social, desarrollando otras nuevas tramas relacionadas con esa localización natural.<sup>1</sup>

No solo podemos encontrar este tipo de manifestaciones transmediales basadas en lo visual y fijadas en medios reproducibles (fotografía o video), sino que los desarrollos pueden ser llevados a cabo siguiendo otras estrategias. La cuestión más relevante a un nivel teórico es que estas nuevas formas no constituirían, como anunciamos al comienzo de este trabajo, teatro propiamente dicho, sino más bien, y a lo sumo, formas de parateatralidad o de paratextualidad. Por parateatral vamos a seguir la definición aportada por Patrice Pavis: "Actividad dramática, teatral en sentido amplio, que recurre a procedimientos tomados del teatro, pero que no aspira a una realización estética y se sitúa al margen de la institución" (2008: 326). En el video, este carácter dramático quedaría sugerido por la presencia de los actores registrados mediante la cámara, mientras que en la propuesta de las fotografías de los espacios, la identificación sería algo más compleja, pero vendría dada como resultado de la proyección, por parte del espectador, de los personajes de la obra teatral en dichos espacios vacíos, cuyas fotografías remiten al espectáculo. Para ello, no obstante, es esencial la presencia de paratextos de la puesta en escena –en el sentido dado por Pavis (2011: 55) para diferenciarlo de los del texto dramático– que permitan construir la narración transmedial redirigiendo cada medio al relato general.

Pero tengamos en cuenta que las narrativas transmedia son fruto de la cultura de la convergencia, resultado del "flujo de contenido a través de múltiples plataformas mediáticas, la cooperación entre múltiples industrias mediáticas y el comportamiento migratorio de las audiencias mediáticas, dispuestas a ir casi a cualquier parte en busca del tipo deseado de experiencias de entretenimiento" (Jenkins 2008: 14). En todos estos fenómenos ha sido esencial la irrupción de internet y las posibilidades que ofrece a los usuarios para formar

---

<sup>1</sup> No se debe confundir este tipo de estrategias con una práctica muy recurrente en el siglo xx, cuando se decide filmar una obra teatral en localizaciones naturales. Este fenómeno, el *airear* la obra, sería un mero fenómeno *crossmedia*, con la peculiaridad de que se cambia el lugar de la representación.

parte de esta cultura participativa, fruto de la interacción entre los viejos medios –como el teatro, desde su concepción tradicional– y los nuevos. Este nuevo paradigma ha provocado así que asistamos a la incorporación de los medios digitales a la escena generando nuevos modelos escénicos, de modo que “these new modes of representation are leading to new perceptions about theatre and performance and to generating new cultural, social and psychological meanings in performance” (Chapple y Kattenbelt 2006: 11). Es dentro de estas transformaciones que está sufriendo la escena contemporánea, como fruto de este nuevo contexto digital, donde podríamos incardinar el teatro transmedia.

Evidentemente no queremos constreñir el teatro transmedia a sus manifestaciones digitales, puesto que pueden convivir perfectamente acciones *online* con otras *offline* y analógicas, como podría ser el caso de la obra *El proceso, de Kafka*, adaptación de la obra homónima dirigida por Belén Santa-Olalla y con Nieves Rosendo como creadora de la expansión transmedia. Pero sí nos gustaría recordar la importancia de lo intermedial en el teatro, un carácter especialmente acuciado en las últimas décadas, donde la hibridación se constituye en un rasgo definitorio de la escena, y más que nunca en las últimas décadas con el cada vez más fácil, y recurrente, acceso a las nuevas tecnologías.<sup>2</sup>

Es precisamente en lo intermedial, y en lo interactivo, donde Anxo Abuín (2008) encuentra la esencia de lo que debe singularizar a las experiencias escénicas que adoptan las nuevas tecnologías como elemento configurador. Es en concreto en este carácter intermedial ya citado donde Abuín ubica la modalidad transmedial, “que nos pone ante funcionamientos de códigos y procedimientos que se encuentran en varios medios” (2008: 34). Sin llegar a desarrollar la idea de la transmedialidad en la línea de teóricos como, por ejemplo, Henry Jenkins (2008), plantea al menos la posibilidad de un teatro abierto a este tipo de dinámicas, aunque no desarrolle el concepto ni incida en su naturaleza procedimental. Lo que sí resulta curioso es que este investigador una las ideas de intermedialidad y transmedialidad en el sintagma “intermedialidad transmedial”, ya que para Domingo Sánchez-Mesa y Jan Baetens se constituyen en “nociones gemelas” (2017: 8). Y tomando en consideración la idea de Sánchez-Mesa y Baetens, según la cual lo intermedial no hace referencia solo a las relaciones entre diferentes medios, “sino que es también el término que identifica la pluralidad interna de cada código” (9), podríamos afirmar, sin miedo a caer en ninguna simpleza, que el teatro, por definición, es intermedial.

La cuestión ahora sería comprobar la posibilidad de que también pueda ser transmedial. Para ello partimos de la constatación de la tendencia actual, en la Cultura de la Convergencia, de que el mismo contenido<sup>3</sup> pueda aparecer

---

<sup>2</sup> Dentro de esta argumentación, podríamos también acudir a la conceptualización del teatro posdramático efectuada por Hans-Thies Lehmann, quien, sin hacer referencia expresa al teatro digital (por su interés en analizar un fenómeno más que una serie de prácticas concretas), menciona características que bien podrían aplicarse al contacto del teatro con los medios digitales: ambigüedad, pluralismo, variedad de códigos, no textualidad, heterogeneidad o multilocalización (2010: 14).

<sup>3</sup> En el mismo trabajo de Sánchez-Mesa y Baetens (2008) se discute el cambio de paradigma del

en diferentes medios. Así es como lo concibe Henry Jenkins en su definición canónica de transmedia, para quien sería: “a process where integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels for the purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience” (2009). Robert Pratten, desde una óptica diferente en algunos aspectos, como la importancia otorgada al componente experiencial de este tipo de narrativas, extiende la definición citada de Jenkins para incluir en este fenómeno la participación de los usuarios como elemento constituyente: “A traditional definition of transmedia storytelling would be: telling a story across multiple platforms, preferably allowing audience participation (2015: 2). Es en esta participación activa de los usuarios donde podríamos hallar la característica de la interactividad, que Abuín González vislumbra en la escena contemporánea atravesada por la impronta de las nuevas tecnologías, y que daría como resultado el drama o teatro interactivo. En este tipo de prácticas, “una forma de actuación dramática automatizada en la que los personajes asumen papeles en un contexto electrónico” (Abuín González 2006: 91), es la propia interacción con el público la que da forma a la obra (Abuín González 2008: 38-9).

Este *modus operandi* es de largo conocido en las narraciones digitales, donde el hipertexto se constituye en un elemento crucial. Así lo expresaba Espen J. Aarseth, para quien las decisiones que toma el usuario a la hora de navegar por los hiperenlaces son lo que realmente otorga unidad a la obra (1997: 81). De esta manera, gracias a la selección del medio que el espectador desee, se configura este tipo de experiencias propias de la Cibercultura. Estaríamos siguiendo la definición citada de Pratten, donde la experiencia del espectador es fundamental. Es por ello que el “espectáculo transmedia invita a reflexionar no tanto sobre el propio espectáculo, sus límites, sus componentes como a pensar sobre el espectador” (Sánchez-Montes 2019: 225).

Janet H. Murray argüía tres características de las narrativas en el ciberespacio que podríamos aplicar al ciberteatro: la inmersión, la actuación y la transformación (1999: 109-193). Mediante la inmersión, el usuario se sumerge en el mundo narrado hasta límites poco imaginables hasta la invención del ordenador, capaz de hacer desvanecer el mundo real durante la experiencia de visionado de una obra virtual para tener “la sensación de estar rodeados por una realidad completamente diferente” (Murray 1999: 111). Este tipo de prácticas la podríamos encontrar en el teatro en realidad virtual, donde la experiencia alcanza altas cotas de impresionabilidad. Además, el teatro virtual en 360° también aporta la posibilidad de actuación, mediante la cual el usuario experimenta los cambios que se producen en la narrativa al girar la cabeza o deambular, si la propuesta artística lo permite, sobre el campo de visión disponible al usuario –otra cuestión sería ver si existen posibilidades de interactuar con los agentes–, revelando “la conciencia de la propia actuación” (139). Y la tercera es la transformación, partiendo del punto de vista de que “Cualquier cosa en formato digital, ya sean

---

análisis del *storytelling* al de contenidos, algo que resulta fundamental para dilucidar ciertas cuestiones en torno a las narrativas transmedia.

palabras, números, imágenes, videos..., parece propicia al cambio" (167). Evidentemente, en una representación virtual en 360°, cada experiencia es diferente por más que lo registrado en video sea idéntico, puesto que el punto de vista del espectador puede variar por los giros de cabeza que este decida llevar a cabo.

En torno a estas cuestiones, debemos resaltar la importancia de la interactividad en conexión con la inmersión. Marie-Laure Ryan nos dice que el fenómeno de la inmersión tiene una doble vertiente. La primera de ella es consecuencia del aparataje tecnológico, y la segunda es entendida como un estado mental, y a pesar de ser dos realidades diferentes, "[n]o pueden dissociarse del todo las dos, ya que la inmersividad de una tecnología supone una medida de su capacidad de inducir la inmersión como estado mental" (Ryan 2019: 267). De esta forma, la escena en 360° supone una forma de inmersión que, frente a otro tipo de formatos audiovisuales, alcanza cuotas mayores de persuasión al simular la realidad, y constituyéndose en consecuencia en una de las formas más sugestivas del ciberteatro actual.

Pero queremos dejar claro, retomando lo dicho al inicio de este trabajo, que "el ciberteatro tiene componentes de teatralidad, pero difícilmente puede considerarse manifestación teatral" (Grande Rosales y Sánchez-Montes 2016: 66). Otra cuestión es si favorece la transmedialidad del teatro, entendido esto como proceso de dispersión de contenidos en diferentes medios, y a este respecto parece evidente que lo transmedia es una tendencia que ha llegado para quedarse en el teatro, al menos mientras continuemos viviendo en la Cultura de la Convergencia.

Para ilustrar estas ideas analizaremos la labor realizada por Teatro Kamikaze en torno a la obra *Misántropo*, versión escrita y dirigida por Miguel del Arco a partir del clásico de Molière, y estrenada el 18 de octubre de 2013 en el Teatro Palacio Valdés de Avilés.

#### PROYECTO TRANSMEDIA: *MISÁNTROPO*, DE MIGUEL DEL ARCO

En julio de 2016, un grupo de profesionales del teatro decidió poner en marcha El Pavón Teatro Kamikaze, usando para ello el mítico espacio escénico Teatro Pavón, en el madrileño barrio de La Latina. Su finalidad era llevar a cabo un proyecto teatral donde primara la calidad, sin que esta estuviera reñida con lo comercial. Provenientes de Kamikaze Producciones y Buxman Producciones, Aitor Tejada y Jordi Buxó, como directores ejecutivos, e Israel Elejalde y Miguel del Arco, como directores artísticos, fundarían este proyecto que alcanzaría un gran éxito desde sus inicios, como lo demuestra la obtención del Premio Nacional de Teatro en 2017, otorgado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte a través del INAEM, y donde el jurado destacaría "la valentía de sus propuestas y la adhesión de un público fiel que respalda este proyecto único en el panorama actual de nuestro teatro" (INAEM 2017).

De todas las producciones llevadas a cabo por este equipo nos centraremos en la obra *Misántropo*, montaje dirigido por Miguel del Arco. La obra provocaría elogiosos comentarios de la crítica y público, siendo distinguida, en-

tre otros galardones, con el Premio Ceres al mejor espectáculo teatral de 2014, concedido por el Festival de Teatro Clásico de Mérida.

La obra se trata de una versión libre de *El misántropo* o *El atrabiliario enamorado* de Molière, escrita originalmente en 1666. Miguel del Arco dirigió y adaptó la obra al siglo XXI, trasladando para ello la acción al callejón de un local de copas donde se está celebrando una fiesta. Alcestes, el protagonista, entra al escenario por la puerta de emergencia que da al callejón donde transcurrirá la acción para lamentarse por la falta de moral en el comportamiento de sus congéneres, capaces de convivir hipócritamente siguiendo las costumbres sociales de la época. Además, lo único que le ata a la sociedad es Celimena, de quien está enamorado profundamente, y que representa precisamente, y de forma irónica, todo lo que aborrece de la vida social.

Pero si por algo nos centramos en esta obra, es por el interés que mostraron sus creadores por ofrecer un acercamiento más profundo al mundo ficcional de la obra, proyecto que se materializaría gracias a la colaboración entre El Pavón Teatro Kamikaze y el Lab RTVE, desembocando todo en una de las experiencias transmediales teatrales más interesantes llevadas a cabo hasta el momento en España.

Esta propuesta va en consonancia con la propia filosofía del proyecto El Teatro Pavón Kamikaze. En palabras de los impulsores de esta iniciativa, "Acudir al Teatro Kamikaze supone vivir una experiencia de 360º que trasciende la pura representación. Queremos que nuestro teatro sea un espacio en el que te quieras quedar, al que siempre desees volver" (Teatro Pavón Kamikaze 2018). Es ese deseo de abarcar el hecho teatral desde su complejidad, que incluye acercamientos primordialmente desde la práctica escénica, pero también actividades de formación o de reflexión sobre la misma, el que parece haber generado este deseo de comunicarse con el público partiendo del teatro para desembocar en otros medios, constituyéndose *Misántropo* en un proyecto transmedial, donde el equipo del teatro busca fomentar lo experiencial del hecho escénico a través de diferentes vías, en sintonía con las ideas ya mencionadas de Robert Pratten.

Los primeros desarrollos transmedia de la obra están directamente relacionados con objetivos promocionales. Las redes sociales se convirtieron así en el primer medio al que acudieron, a través de las cuentas de la compañía Kamikaze Producciones tanto en Twitter<sup>4</sup> como en Facebook<sup>5</sup>. Usarían estas plataformas para publicar tanto el cartel de la obra como fotografías realizadas expresamente para la promoción, en las que se pueden ver a los personajes en un contexto diferente al representado en la obra. Son imágenes de los protagonistas, sobre un fondo blanco y adoptando diferentes actitudes dramáticas. Gracias a estas fotografías, se dio a conocer tanto el reparto como los personajes de la obra en la red social Twitter (Foto 1).

---

<sup>4</sup> @Kamikaze\_Produc.

<sup>5</sup> <https://www.facebook.com/KAMIKAZE-PRODUCCIONES-115773825105696>.



Foto 1. Fotografía promocional y tuit de presentación del personaje de Oronte.

Por otra parte, lo audiovisual tendría una presencia muy notable. Antes del estreno en Avilés, lanzaron en redes un video promocional a modo de *teaser* y titulado *Misántropo Promo 2*<sup>6</sup>, en el que aparecen imágenes grabadas de los ensayos, a modo de *making of*, editadas junto a otras instantáneas de la sesión fotográfica indicada anteriormente. Fue subido a la cuenta de Kamikaze Producciones el 25 de agosto de 2013, meses antes del estreno de la obra. Tiempo después, hicieron un nuevo video de promoción con el escueto título de *Teaser Misántropo*, y que arranca con una cita de Alcestes, “A veces... Siento una necesidad incontrolable de escaparme al desierto para huir de los seres humanos”. El video fue subido a la red social YouTube<sup>7</sup> el 14 de abril de 2014, en concreto a la cuenta de Kamikaze Producciones. Aquí ya encontramos imágenes del montaje final, usándose como banda sonora la canción *Quédate quieto*, compuesta expresamente para la obra.

Como comentábamos al comienzo, el carácter multimedial del teatro contemporáneo favorece su transmedialización, en cuanto la coexistencia de medios en escena propicia el que tengan una vida autónoma fuera del espectáculo teatral propiamente dicho. Es lo que sucede con el tema *Aquí y ahora*, que aparece en un momento de la obra a través del personaje de Oronte (Cristóbal Suárez). Con música de Arnau Vilà, letra de Miguel del Arco e interpretada por Miquel Fernández, el tema fue subido a Youtube, a la cuenta de El Pavón Teatro Kamikaze, el 6 de marzo de 2017, unos días antes del reestreno de la obra en El

<sup>6</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=txQUKxYup18>.

<sup>7</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=QxEKzIKOBv8>.

Pavón Teatro Kamikaze, usándose una imagen promocional de la representación como fondo. Lo interesante es que se decidiera subir a la web, y el mismo día, tanto la versión grabada de Miquel Fernández como la del actor Cristóbal Suárez (cuya interpretación, como comentamos, aparece en la representación).<sup>8</sup> Vemos en este momento cómo el relato, por tanto, se vuelve ambiguo, en cuanto no se proporciona una versión única de los temas, sino que se ofrece material adicional que permite al usuario acceder a la versión que más le plazca o incluso, en caso de que decida consultar las dos opciones, compararlas.

No solo en el medio digital encontramos la expansión transmedia de la obra, sino que también se puede contemplar algún intento de expansión en formato analógico. Es lo que tiene lugar con la publicación de la adaptación del texto de Molière por la editorial Antígona. La adaptación efectuada por Miguel del Arco (2014) no solo supone una reescritura de la obra de Molière, sino que se convierte en una actualización de sus temas al siglo XXI. La edición usa como portada un paratexto de la propia obra, en este caso el cartel promocional, práctica paratextual muy común, por otro lado, en las ediciones de obras de autores contemporáneos.

Pero como decíamos, lo más interesante habría de llegar con la colaboración de El Pavón Teatro Kamikaze y el Laboratorio de Innovación Audiovisual de RTVE. Con motivo de la conmemoración del Día Mundial del Teatro, y a los seis meses de la inauguración del espacio escénico, lanzan el proyecto *El teatro por hacer*. Se trata de un trabajo interactivo alojado en la web del Lab RTVE<sup>9</sup>, publicado el 28 de marzo de 2017, y dentro de *Escena 360*, un proyecto que busca generar experiencias inmersivas con el teatro como materia prima a través de la realidad virtual y una *app*.

La primera parte de *El teatro por hacer* consta de un reportaje interactivo con guion de Agustín Alonso, realización de Marcos Martín y fotografías de Joel Filipe y Kamikaze. El objetivo es retratar, a lo largo de 13 horas, una jornada en el teatro y su proyecto cultural. A través de una interfaz con el patio de butacas del teatro como fondo (Foto 2), unos iconos circulares dirigen la narración a las diferentes horas del día, siendo el arranque a las 10 de la mañana. A esta primera franja horaria le corresponde un texto sobre el proyecto cultural, y una pieza de audio con intervenciones de los miembros integrantes del equipo de las producciones de El Pavón Teatro Kamikaze. En la segunda (a la que se puede acceder también mediante *scroll*), se reproduce automáticamente una breve película con Miguel del Arco presentando el centro. Desde esa misma página se puede acceder a un video de 2 min 52 s, donde intervienen los otros miembros del proyecto: Jordi Buixó, Aitor Tejada e Israel Elejalde. La siguiente franja horaria, de las 11 horas, gira en torno a los ensayos, con dos piezas sonoras con entrevistas sobre el proceso de preparación de las obras y una galería fotográfica de Joel Filipe,

<sup>8</sup> Versión de Cristóbal Suárez: [https://www.youtube.com/watch?v=0n7wEHwR\\_58](https://www.youtube.com/watch?v=0n7wEHwR_58). Versión de Miquel Fernández: <https://www.youtube.com/watch?v=Qk-IVQPIE4w>. El mismo día también subirían el tema *Quédate quieto*, tema de Arnau Vilà, letras de Miguel del Arco y con la voz de Asier Etxeandía: <https://youtu.be/4Su2v-vxoio>.

<sup>9</sup> <http://lab.rtve.es/escena-360/misantropo/>

lo que introduce en el proyecto tanto un nuevo medio como un nuevo agente creativo. El equipo de Teatro Pavón Kamikaze acude de esta forma a otros profesionales para transmedializar su obra, "creando conjuntamente contenidos con artistas con diferentes visiones y experiencias, en un momento en el que pocos artistas se mueven con la misma comodidad en todos los medios" (Jenkins 2008: 102).

Esto mismo que enuncia Jenkins se podría aplicar al resto de medios del proyecto. Se puede observar en la importancia dada al medio fotográfico, en concreto a la obra de Joel Filipe, cuyas imágenes se pueden ver en la siguiente franja horaria. Encontramos aquí una galería de fotos con operarios en acción montando una escenografía, o a Carlos Tuñón impartiendo un taller de dirección escénica. Avanzando en el *timeline*, y sobre el *time-lapse* del montaje de una escenografía, aparece información sobre el origen y la exitosa carrera de la compañía. Se incluyen además tres piezas sonoras que versan sobre diversos aspectos, como la conmemoración del triunfo de la obra *La función por hacer* en los Premios Max.

Pero no es hasta la siguiente franja horaria cuando hace aparición de forma explícita la expansión transmedia de *Misántropo*. Y lo hace de forma muy especial, con *Los personajes de Misántropo, al desnudo en 7 escenas exclusivas*. Miguel del Arco crea una pieza audiovisual para cada uno de los personajes de *Misántropo*. Todas tienen lugar en el baño de la discoteca que aparece como espacio dramático latente (García Barrientos 2007: 137-140) durante la representación, de forma contigua al callejón que constituye la escenografía de la obra, y cuya presencia se intuye tanto por la iluminación como por el sonido de música y jolgorio que se filtra en la escena. En estas escenas, dirigidas por Miguel del Arco, podemos ver a los personajes en actitudes diversas: Alcestes desesperándose y echándose agua a la cara, Arsinoe intentando aplacar un ataque de ansiedad con una bolsa de papel, Celimena retocando su maquillaje hasta pintarse toda la cara con la barra de labios, Elianta vomitando y volviendo a beber de un cubata, Oronte manteniendo relaciones sexuales mientras se admira en el espejo, Clitandro orinando y grabando con el móvil a una pareja que está haciendo el amor en un baño contiguo, y Filinto esnifando cocaína. La propuesta visual se basa en planos cortos grabados desde el espejo donde se miran los personajes, con una iluminación de luces de colores y con música electrónica de fondo, recordando todo a una pista de baile.<sup>10</sup>

En la siguiente página, titulada *Diccionario de recuerdos kamikazes*, aparece una serie de *podcasts*<sup>11</sup> elaborados por Daniel Galindo, director del programa

---

<sup>10</sup> Estas piezas, unidas en un solo video, fueron subidas a RTVE.es días antes que el resto de la propuesta que estamos analizando, en concreto el 24 de marzo de 2017, lo que permite un visionado lineal.

<sup>11</sup> Los intentos de desarrollar el carácter multimedial del teatro han sido llevados a cabo con anterioridad por el equipo de El Teatro Pavón Kamikaze. Sería en concreto con la iniciativa *Teatro al oído*, podcasts donde participaron José Padilla (con *Los fantasmas de El Pavón I* y *Los fantasmas de El Pavón II*) y Gon Ramos (con *Alturas*). Disponible en: <https://teatrokamikaze.com/programa/teatro-al-oido>.

*La sala de RNE*, espacio radiofónico dedicado al teatro. La interfaz adquiere entonces la forma de un alfabeto, donde cada letra identifica un término que será la base temática que desarrollará cada pieza: actuar, besos, confianza, director, ensayos... Los audios se pueden escuchar en *streaming* de forma individualizada o bien descargarse la pieza entera, de 1 h 15 min de duración.

La siguiente franja horaria incluye un video con Carlos Tuñón, impartiendo el taller *Construir el edificio*, lo que permite conocer la vertiente formativa del proyecto cultural de Kamikaze. Pero será en la siguiente donde vuelva a aparecer *Misántropo*. Se citan los ocho montajes más sobresalientes de la compañía a través de una galería fotográfica, donde cada imagen es acompañada por un breve texto, y donde se dice, acerca de *Misántropo*, que es "el montaje más redondo a todos los niveles".

El siguiente espacio, correspondiente a las 17:30 horas, consta de dos videos. El primero repasa la programación de Pavón Teatro Kamikaze para ese año. Y el otro lo ocupa el testimonio de Nacho Aldeguer, donde narra su experiencia como director en El Teatro Pavón Kamikaze con la obra *El amante*, de Harold Pinter. En la siguiente hora se muestra, a través de un video, la vida del barrio donde se halla el teatro y su integración en la vida vecinal.

Llegan las 20 horas, y casi comienza la representación de la obra *Misántropo*. A través de un video vemos a los actores en el camerino preparándose para salir a escena, y aparece la opción de ver otro video donde se explica la importancia de este montaje para la compañía, usándose para ilustrarlo imágenes de la puesta en escena.



Foto 2. Interfaz inicial del proyecto interactivo *El teatro por hacer*.

Pero la parte más innovadora del proyecto no es el reportaje interactivo, sino la segunda parte del proyecto, titulada *360: Misántropo*, donde se pueden ver

6 minutos de este montaje, con la peculiaridad de estar grabado en 360°. Con dirección de Miguel del Arco, realización de Marcos Martín y desarrollo del 360° por el equipo de Visyon, desarrollan una pieza que busca la inmersión del espectador en la puesta en escena. Lo interesante de esta pieza es que se puede visualizar tanto a través de la web de RTVE.es como usando la app *Escena 360*, que permite que se produzca esa experiencia inmersiva de forma plena.

Decía Janet Murray que, en las narrativas tradicionales, "La historia está hecha para desarrollarse de la misma forma, independientemente de lo que hagan los asistentes para unirse a la diversión." (1999: 140). Esta falta de interactividad limitaba la experiencia del usuario, en cuanto el texto permanecía invariable una vez fijado a un soporte determinado. Este tipo de dinámicas es puesto en entredicho al hablar del teatro, ya que el carácter performativo de la representación imposibilitaba dos funciones idénticas. Otra cosa sería hablar del teatro filmado y manifestaciones similares, en las que la representación deja su carácter teatral para convertirse en cine (Guarinos 1996: 61; Abuín 2012: 14-16), como ya apuntamos.

En estos casos, al fijarse sobre el soporte, pierde su inestabilidad para convertirse en una propuesta cerrada a cualquier tipo de cambio. Pero este carácter puede revertirse gracias a las narrativas transmedia, que permiten acceder a más realidades textuales a partir del mundo ficcional de la obra, siendo el usuario esencial para la configuración de la experiencia, y recordando el modo espectadorial de la escena que precisa del público para que esta exista. Esto se podría aplicar al uso del 360° como formato de grabación de teatro. El hecho de que aquí no podamos encontrar limitaciones al campo visual posibilita que, potencialmente, cada visionado sea diferente para cada usuario, aunque la grabación sea siempre la misma, por cómo cada uno aporta su mirada de forma diferente al girar la cabeza, eligiendo el campo de visión del escenario que desee contemplar.

Esto se podría decir de la pieza de *Misántropo* en 360°. Situada la cámara en el centro del escenario, arranca con Filinto diciéndole a Alcestes si piensa recluirse en una cueva, algo imposible por ser animales sociales, a lo que Alcestes le responde que, para él, se acabó la vida social. En ese momento se abre la puerta de emergencia e irrumpe, en pleno jolgorio, el resto de personajes bailando y cantando la canción *Aquí y ahora*. El montaje original de Miguel del Arco estaba planteado para un teatro a la italiana, una modalidad que separa claramente el ámbito del actor con el público: "El trabajo del espacio escénico consiste simplemente en aislar un pedazo de mundo para mostrarlo al espectador" (Ubersfeld 1996: 67). La cuestión es que este aislamiento se rompe en el 360° desde el punto de vista de la perspectiva, ya que el espectador es ubicado en el centro de la propuesta escénica, sin producirse separación espacial. Es relevante el hecho de que, aunque ya no se halle en el espacio extraescénico –el palco, por ejemplo–, el público sí guarde una posición estática, como si se hallara sentado en una butaca, algo compartido con el teatro representado en espacios convencionales o, especialmente, el cine.

Como ya dijimos, partimos de la idea de que el teatro filmado es cine. Pero esta afirmación no debe impedirnos reflexionar sobre el peculiar modo de visionado que se produce ante experiencias 360°, y más cuando estas son de tipo teatral. Comencemos recordando unas palabras de José Luis García Barrientos: “el drama es el dominio de la exterioridad, el modo de representación ‘objetivo’ por excelencia, debido sobre todo a su carácter ‘inmediato’, a la ausencia de mediación –voz narrativa, mirada cinematográfica– entre el receptor y la ficción” (2007: 147). Con arreglo a estas declaraciones, seguimos estando de acuerdo en que el teatro filmado en 360° deja de ser teatro, en cuanto se pierde la “inmediatez” a la que hace referencia García Barrientos, puesto que el dispositivo audiovisual se configura en un intermediario de la acción representada por los actores y puesta en escena por el director. Pero tengamos en cuenta que, a diferencia del cine convencional, el 360° no ofrece una focalización narrativa fija, una perspectivización concreta. Es el espectador es el que decide el modo de ver la acción representada (aún sin poder modificar su posición desplazándose por el espacio escénico). Esta diferencia no es banal, en cuanto enlaza un modo de recepción teatral con esta modalidad audiovisual, fomentando de esta manera el fenómeno de inmersión, aunque desde una posición anómala, porque en la pieza 360° de *Misántropo* se puede ver la platea del teatro vacía, generando un efecto de extrañamiento singular que puede producir cierto distanciamiento en el espectador.

## CONCLUSIONES

La expansión transmedia de *Misántropo*, de Teatro Kamikaze, supone un intento de llegar a una audiencia más amplia ofreciendo al público experiencias estimulantes en torno al teatro como hecho social y artístico. Para ello, se podría decir que siguieron una estrategia para generar “mundos narrativos transmediales del tipo bola de nieve” (Sánchez-Mesa y Baetens 2017: 9). El éxito de la obra original, y la originalidad de la propuesta El Teatro Pavón Kamikaze, impulsó el interés hacia el proyecto generando nuevas piezas que coadyuvaron a la expansión del mundo de la obra de Molière, pasado este por el tamiz de la compañía madrileña.

A diferencia de los materiales elaborados para la promoción, y los surgidos de la propia obra (como los temas musicales, por ejemplo), actuando de modo próximo a lo paratextual (Pavis 2008: 55), las piezas de *Los personajes de Misántropo, al desnudo en 7 escenas exclusivas* se configuran en uno de los únicos elementos que desarrolla ese mundo de forma claramente consciente, en este caso trasladando los personajes a un espacio invisible, pero siempre latente, en toda la representación. Estaríamos, por lo tanto, ante una expansión del mundo ficcional a través de los personajes y del espacio, dos estrategias absolutamente oportunas y muy seguidas en un gran número de producciones transmedia.

Junto a este desarrollo, sería el video en 360° el elemento clave para acercar al espectador a la experiencia teatral original, a pesar de ser un modo asíncrono y mediado, con el espectador accediendo a un fragmento de la obra con

sus gafas de realidad virtual. Estaríamos ante un ejemplo de ciberteatro, entendido este como una acción dramática “protagonizada por actores digitalizados que no comparten el mismo espacio en tiempo real con los espectadores, que contemplan la función desde las pantallas de su ordenador” (López-Pellisa 2013: 26). La importancia de la propuesta teatral en 360° estriba en el hecho de que la mirada del espectador se abre, en cuanto le posibilita elegir lo que desea ver siguiendo sus deseos. Además, la estrategia es muy participativa, dado que se ubica al público, de forma individualizada, en el centro de la propuesta, con los actores y sus acciones transcurriendo a su alrededor. Este cronotopo virtual se convierte así en un elemento crucial para incrementar la inmersión del público, ya que en las narrativas en realidad virtual “hay que buscar el equilibrio entre la inmersión temporal, que se basa en el interés por la evolución del mundo de la historia, y la inmersión espacial, que se basa en el interés por el entorno” (Ryan 2019: 72).

Por tanto, la propuesta del teatro virtual en 360° podría englobarse dentro de ciertas tendencias iniciadas en el arte del siglo pasado, donde se exploró la interacción con el público. Esto era resultado de ciertos procedimientos y sucesos artísticos que defendían “la participación –performatividad de movimientos como el Happening, Fluxus, arte procesual, etc.– y la progresiva desmaterialización de la obra artística como icono estético inmutable, puesto que acababa implicando a los espectadores en el suceso artístico final” (Grande Rosales 2013: 546).

El teatro en 360°, así como muchas de las prácticas aquí expuestas, sin lugar a dudas contribuyen a incrementar el carácter performativo de la propuesta transmedial, acercando la experiencia del visionado en realidad virtual a lo teatral. Pero no debemos olvidar que esto no deja de ser una mera ilusión. No es teatro, en cuanto todo está inscrito de forma inalterable en la banda sonora y visual, y sin capacidad de interacción, disolviendo el aquí y ahora propio de la escena. Y aunque podamos girar la cabeza y seleccionar lo que deseamos contemplar, no deja de estar limitado a un punto de vista concreto, el correspondiente al de la cámara sobre el trípode. Es más, si la propuesta teatral en 360° fuese interactiva, las opciones nunca serían potencialmente infinitas (por el momento) como podría ocurrir en el mundo real, sino que estarían asimismo prefijadas por la grabación y edición de lo filmado.

Retornando al carácter performativo que se puede percibir en este tipo de narración, sería oportuno ver cómo el teatro en 360° podría ser entendido como un fenómeno de remediación (Bolter y Grusin 1999), en cuanto un medio no llega a sustituir a otro, sino que se solapa y se apoya en el anterior para generar el nuevo medio. El acto de la mirada, la presencia de los actores, el carácter de irreplicable del hecho escénico... son cuestiones que son sugeridas en el espectador, de forma que el grado de teatralidad generado es muy significativo.

Gracias a las prácticas analizadas en el artículo, se observa cómo se genera una interactividad importante que permite navegar (por el reportaje interactivo), participar (dirigiendo la mirada en el 360°) o conversar (en los encuentros con el público tras las representaciones).

Por lo tanto, y en espera de encontrar más desarrollos sobre este concepto, podríamos decir que el sintagma teatro transmedia no es una aporía. Si "there is no doubt that 'any communicative e initiative will have a transmedial nature', as happened with 'multimedia' during the 2000s" (Sánchez-Mesa *et al.* 2016: 10), el teatro transmedia, más que un fenómeno esperable, es una realidad ya.

#### OBRAS CITADAS

- Aarseth, Espen J. (1997): "No linealidad y teoría literaria". En George P. Landow (comp.): *Teoría del hipertexto*. Barcelona, Paidós, pp. 71-108.
- Abuín González, Anxo (2006): *Escenarios del caos: entre la hipertextualidad y la performance en la era electrónica*. Valencia, Tirant Lo Blanch.
- (2008): "Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos", *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º. 17, pp. 29-56.
- (2012): *El teatro en el cine: estudio de una relación intermedial*. Madrid, Cátedra.
- Arco, Miguel del (2014): *Misántropo*. Madrid, Antígona.
- Bolter, Jay David; Grusin, Richard (1999). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MIT Press.
- Chapple, Freda; Kattenbalt, Chiel (eds.) (2006): "Key Issues in Intermediality in Theatre and Performance". En Freda Chapple y Chiel Kattenbalt (eds.): *Intermediality in Theatre and Performance*. Ámsterdam / Nueva York, Rodopi, pp. 11-25.
- García Barrientos, José Luis (2007): *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*. Madrid, Síntesis.
- Grande Rosales, María Ángeles (2013): "Tecnologías de la performance digital en Johannes Birringer". En José Romera Castillo (ed.): *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*. Madrid, Verbum, pp. 546-556.
- Grande Rosales, María Ángeles; Sánchez-Montes, María José (2016): "Posibilidades de un teatro transmedia", *Artnodes: revista de arte, ciencia y tecnología*, n.º 18, pp. 64-72.
- Guarinos, Virginia (1996): *Teatro y cine*. Sevilla, Padilla editores.
- INAEM (2017): "Kamikaze Teatro, Premio Nacional de Teatro 2017" [web]. En línea <<http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura-mecd/ca/areas-cultura/artesescenicas/contenedora-noticias-prensa/a2017/septiembre/premio-nacional-teatro-2017.html>> [última consulta: 11.12.2018].
- Jenkins, Henry (2008): *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona, Paidós.
- (2009): "The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling". En: *Confessions of an Aca-Fan (The Official Weblog of Henry Jenkins)*, 12 de diciembre. En línea: <[http://henryjenkins.org/2009/12/the\\_revenge\\_of\\_the\\_origami\\_uni.html](http://henryjenkins.org/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html)> [última consulta: 15.1.2019].
- Lehmann, Hans-Thies (2010): "El teatro posdramático: una introducción", *Telonde fondo, revista de teoría y crítica teatral*, n.º 12, pp. 1-18. En línea: <<http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero12/articulo/318/el-teatro-posdramatico-una-introduccion-.html>> [última consulta: 10.1.2019].

- López-Pellisa, Teresa (2013): "La pantalla en escena: ¿es teatro el ciberteatro?", *Letral, Revista Electrónica de Estudios Transatlánticos de Literatura*, n.º 11, pp. 23-39.
- Molière (2017): *El misántropo o El atrabiliario enamorado*. Madrid, Austral.
- Murray, Janet H. (1999): *Hamlet en la holocubierta: el futuro de la narrativa en el ciberespacio*. Barcelona, Paidós.
- Pavis, Patrice (2008): *Diccionario del teatro*. Barcelona, Paidós.
- (2011): *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.
- Pavón Teatro Kamikaze (2018): "El equipo" [web]. En línea: <<https://teatrokamikaze.com/el-teatro/>> [última consulta: 10.12.2018].
- Pérez Bowie, José Antonio (2010): "Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión". En José Antonio Pérez Bowie (ed.): *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 21-43.
- Pratten, Robert (2015): *Getting Started in Transmedia Storytelling. A practical Guide for Beginners*. En línea: <<http://www.tstoryteller.com/getting-started-in-transmedia-storytelling>> [última consulta: 20.12.2018].
- Ryan, Marie-Laure (2019): "¿La narrativa en la Realidad Virtual? Anatomía de un sueño renacido". En Domingo Sánchez-Mesa (ed.): *Narrativas transmediales: las metamorfosis del relato en los nuevos medios digitales*. Barcelona, Gedisa, pp. 59-84.
- Sánchez-Mesa, Domingo; Aarseth, Espen; Pratten, Robert; Scolari, Carlos (2016): "Transmedia (Storytelling?): A polyphonic critical review", *Artnodes. Journal of Art, Science & Technology*, n.º 18, pp. 8-19.
- Sánchez-Mesa, Domingo; Baetens, Jan (2017): "La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la literatura comprada, los estudios culturales y los *New Media Studies*", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 27, pp. 6-27.
- Sánchez-Mesa, Domingo (ed.) (2019): *Narrativas transmediales: las metamorfosis del relato en los nuevos medios digitales*. Barcelona, Gedisa.
- Sánchez-Montes, María José (2019): "Teatro Transmedia: ¿modo o moda?". En Domingo Sánchez-Mesa, (ed.): *Narrativas transmediales: las metamorfosis del relato en los nuevos medios digitales*. Barcelona, Gedisa, pp. 217-228.
- Ubersfeld, Anne (1997): *La escuela del espectador*. Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.

# MISCELÁNEA





LA AUSENCIA EN *Y TODOS ESTÁBAMOS VIVOS*,  
DE OLVIDO GARCÍA VALDÉSABSENCE IN OLVIDO GARCÍA VALDÉS' *Y TODOS ESTÁBAMOS VIVOS*BERNARDO MUÑOZ  
Vanderbilt University  
berna.munoz@vanderbilt.edu

RESUMEN: Este ensayo analiza la idea de la ausencia en los versos de *Y todos estábamos vivos* (2006) de Olvido García Valdés. El filósofo y crítico alemán Hans-Georg Gadamer ha dicho que “[e]l crítico se enfrenta a la tarea de reconocer en la creación contemporánea, en medio de abundantes imitaciones a la moda formalmente correctas, lo verdaderamente original, lo sólido, lo realmente productivo” (1999: 144). El artículo toma como punto de partida estas palabras de Gadamer para analizar el lugar desde el que nacen los versos de la poeta asturiana: lo evaporado, lo disgregado, lo perdido. Siguiendo esta idea, la ausencia contribuye a dar solidez al poemario en base a cuatro axiomas o parámetros: (1) el tiempo, (2) el lenguaje, (3) el espacio, y (4) la memoria, a los que se atiende de forma individual, pero no como compartimentos estancos. Explorando a partir de aquí la unidad temática y estilística de los versos de García Valdés se plantea una forma de interpretarlos que trata de dar respuesta a las preocupaciones de la poesía española contemporánea.

PALABRAS CLAVE: Poesía; ausencia; memoria; lenguaje; identidad

ABSTRACT: This essay analyzes the idea of absence in Olvido García Valdés' *Y todos estábamos vivos* (2006). The German philosopher and critic Hans-Georg Gadamer said that “the literary critic today faces the challenge of being able to identify, in contemporary creation, and amongst a myriad of imitations which are formally correct, the truly original, solid, and productive” (1999: 144). This article takes as a point of departure these words by Gadamer to analyze the place where García Valdés' poems come from: the evaporated, scattered, lost. Following this idea, absence is suggested as the main theme giving solidity to these poems where it is present on four different axioms or parameters: (1) time, (2) language, (3) space, and (4) memory. Examining each of these parameters separately, but

taking into account their possible interrelations, an evaluation of the thematic and stylistic unity of this collection of poems is offered as well as an interpretation for them as an answer to contemporary Spanish poetry's concerns.

KEYWORDS: Poetry; Absence; Memory; Language; Identity



La desaparición tiene memoria. La poesía lo sabe.  
Antonio Méndez Rubio

El poder de generar, difundir y canonizar la literatura ha recaído generalmente sobre los hombres. Sharon Keefe Ugalde advierte de que se imponen “paradigmas de lectura que ven el mundo desde la perspectiva del género masculino y fácilmente los textos que representan otras perspectivas se quedan al margen por ‘poco interesantes’” (2006: 651). Si bien estos son los parámetros generales que definen la situación de la mujer-escritora de hoy, no es el caso, al menos en su totalidad, de Olvido García Valdés. Premio Nacional de Poesía en 2007,<sup>1</sup> García Valdés pertenece a una generación de mujeres escritoras que han dado a conocer nuevos y profusos caminos en el seno de la poesía española. “[C]ada generación, en su lectura de la tradición, se lee a sí misma”, ha dicho Juan José Lanz (1998: 261). Y eso, justamente, es lo que ha hecho García Valdés. A lo largo de los últimos casi treinta años,<sup>2</sup> la autora ha logrado construir una carrera literaria sólida en base a una poesía austera en la forma y que aspira a la coherencia estética de sus versos. Siendo muy consciente de la tradición poética que le precede, García Valdés ha tenido que excavar en ella hasta conseguir arrancarle su propia voz, una voz que se fundamenta en una tradición con profundas raíces filosóficas.<sup>3</sup> Pero, ¿cómo enfrentarnos a un poemario con las características de *Y todos estábamos vivos*? En *Poema y diálogo*, Hans-Georg Gadamer se propone esclarecer la esencia de la palabra poética contemporánea, así como la percepción que esta recibe por parte de sus lectores y de la sociedad en general. Con este propósito, Gadamer hace referencia a un poema de Johannes Bobrowsky titulado “La palabra hombre”. Tras su lectura, al autor advierte que el poema “da la impresión de ser casi hermético”. “¿Qué dice realmente?”, se pregunta, “[q]ué

<sup>1</sup> El premio fue otorgado por el poemario a que hacemos referencia en este trabajo. García Valdés es la quinta de las seis mujeres que lo han recibido después de las 63 ediciones del galardón.

<sup>2</sup> La primera edición de *El tercer jardín*, su primer poemario, fue publicada en Valladolid en 1986.

<sup>3</sup> No es sorprendente que sus versos apunten en esta dirección si tenemos en cuenta la formación filosófica de la autora. Licenciada en Filología Románica y en Filosofía por la Universidad de Valladolid, en la entrevista que le hace en la revista *Quimera*, Vicente Luis Mora señala algunas de sus lecturas más frecuentadas: Kant, Spinoza, Nietzsche, Foucault, Deleuze, Barthes, Wittgenstein (Mora 2006: 89).

confiere unidad a su enunciado?" (1999: 114). Para Gadamer, una de las características principales de la situación en la que se encuentra sumergida la poesía contemporánea no está en la poesía misma, o en los poetas que la escriben, sino en sus lectores, y se refiere a ella como el "ansia de negar los versos en cuanto tales" (1999: 115). Esta dolencia de la poesía contemporánea parte de una audiencia que, según Gadamer, "no [es] capa[z] de escuchar lo discreto" (1999: 114). Es de este modo que me acerco al poemario de García Valdés, haciéndome la misma pregunta que se hiciera Gadamer: "¿[q]ué confiere unidad a su enunciado?" (1999: 114).

La respuesta funciona como nexo de unión, tanto estética como significativamente, en *Y todos estábamos vivos*, y contiene una palabra que acarrea múltiples implicaciones: la ausencia. A través de la ausencia estos poemas de García Valdés quedan hilados unos a otros, formando una sola estructura que es coherente tanto formal como semánticamente. Gadamer ha dicho que "[e]l crítico se enfrenta a la tarea de reconocer en la creación contemporánea, en medio de abundantes imitaciones a la moda formalmente correctas, lo verdaderamente original, lo sólido, lo realmente productivo" (1999: 144). El punto de partida sobre el que nacen estos versos de la poeta asturiana: lo evaporado, lo disgregado, lo perdido, es donde debemos hallar la solidez del poemario de la que habla Gadamer y el lugar desde el que estos versos se producen. Pero, del mismo modo en que el filósofo no se atreve a atribuirse a sí mismo la capacidad de reconocer "lo verdaderamente original" en la creación contemporánea –como nos dice un poco más adelante en este mismo texto–, tampoco yo me la atribuyo. Ni pretendo con esta lectura señalar la poesía de García Valdés en un único sentido. Muy por el contrario, trato simplemente de "reflexionar", siguiendo la estela de Gadamer, "sobre la fuerza de sentido de la palabra poética siempre que esta llega a expresarse" (1999: 144). Pero, si "[l]a distinción peculiar de la palabra poética consiste en la forma en que se presenta a sí misma al presentar algo" (Gadamer 1999: 107), la forma en que se nos presentan los versos de este poemario tiene una relación íntima con una concepción de la ausencia que tiene sus raíces fuertemente asentadas sobre el pensamiento filosófico: "mudar sin ligereza, no ir / sino desprenderse", nos dice García Valdés en uno de sus poemas (2006: 123).

Antonio Ortega ha escrito sobre este poemario que "[d]ar con el medio justo para acercarse a esta escritura significa, no solo tener presente su realidad verbal, sino pensar también en *lo que no aparece*" (1999: 10).<sup>4</sup> Más allá de la fisicidad generalmente atribuida a la poesía de García Valdés (Trueba Mira, 2010; Sánchez Moreiras, 2012; Gamoneda, 2016), la propuesta que yo planteo parte de la idea de que la ausencia que confiere unidad al enunciado de estos versos se halla construida sobre cuatro indicadores o parámetros, según los cuales la poeta se propone –de manera consciente, o no– corporeizar algunas de las más significativas categorías de la metafísica o la filosofía.<sup>5</sup> Estas cuatro categorías

<sup>4</sup> La cursiva es mía.

<sup>5</sup> Si bien desde una perspectiva diferente, la dimensión metafísica de la poesía de García Valdés también ha sido apuntada por Virginia Trueba Mira (2010) o Miriam Sánchez Moreiras (2012).

sobre las que García Valdés elabora su particular visión de la ausencia, y a partir de las que nacen sus versos, son: (1) el tiempo; (2) el lenguaje; (3) el espacio; y (4) la memoria. Las páginas que siguen analizan la ausencia en *Y todos estábamos vivos* alrededor de estos cuatro ejes. Sin embargo, no pretendo, con mi enumeración al presentarlas, establecer entre ellos bloques absolutamente compartimentados e independientes entre sí, sino más bien establecer una distinción, aún siendo artificial, entre las cuatro categorías de modo que puedan ser analizadas por separado.

En el prefacio que escribe Marc Augé para su libro *Oblivion*, el autor nos presenta el volumen como un pequeño tratado sobre el uso del tiempo. Invita, además, al lector a medir la precisión de sus propuestas contrastándolas con su experiencia personal (2004: 3). Históricamente, el tiempo ha sido una de las cuestiones que mayor preocupación han suscitado en el terreno de la filosofía. El tratamiento que da García Valdés a esta cuestión en sus poemas nos ofrece una visión del tiempo en que parece que este hubiese quedado congelado. Es la suya una manera de escribir poesía que se acerca a la fotografía en el modo en que no puede escapar de su propia hibridación de pasado y futuro, a través de un presente que parece sumido en la inconsciencia: "puro movimiento / sin voluntad, que acompaña. / Solo en la cápsula que oscila" (2006: 157). Y, parece imposible, al leer estos versos, no escuchar el eco de las palabras de Deleuze cuando dijo en *Lógica del sentido* que "[e]l tiempo único de los cuerpos o estados de cosas es el presente" (1969: 9). Pero, ¿cómo es ese presente inarticulado de estos versos? A menudo, García Valdés nos enfrenta con imágenes que parecen sacadas de un museo de historia o de un mundo donde el reloj hubiese quedado detenido: "Somos dos gigantes etruscos o dos/ figurillas de barro" (2006: 23); "Levanta la taza de/ café y se la lleva a los labios" (2006: 29). ¿Qué caracteriza a este presente en el que nada, o todo, suceden en un mismo tiempo? Augé afirma que "our present is frequently divided between the uncertainties of the future and the confusions of remembrance" (2004: 15). Si seguimos la afirmación del autor francés, un tiempo presente nunca es absoluto, incorruptible o total, pues no hay ningún momento único que haya sido aislado de otros tiempos, que haya sido absolutamente desconectado de esos otros tiempos que le hacen, justamente, ser presente. Es esta confusión la que suscriben los versos de García Valdés. Encontramos en ellos un tiempo vacío, denso y borroso en el que lo que sucede no tiene lugar en un tiempo concreto. Muy por el contrario, las acciones, así como las descripciones que hallamos en estos versos, o las imágenes que nos ofrecen, han sido veladas por la inmaterialidad del sueño, por un des-tiempo.

---

Para la primera, es a partir de su reflexión sobre la muerte donde "nace el carácter metafísico de la poesía de García Valdés" (Trueba Mira 2010: 329); comentando sobre *Y todos estábamos vivos*, Trueba Mira afirma que la poesía de la asturiana aborda la muerte como una reflexión metafísica en torno a lo que nos sujeta a *lo real*. La muerte, a partir de la relación fundadora que mantiene con la vida humana, da pie a una "metafísica interrogativa" (Trueba Mira 2010: 336). Sánchez Moreiras, por su parte, relaciona la fisicidad de los versos de García Valdés con su carácter metafísico, pues la voluntad de conocimiento que da sentido a estos poemas solo podría ser entendida si entendemos que la poesía de García Valdés se relaciona con la experiencia, el dolor y *lo real* colocándose a sí misma en "un estado de intemperie" (Sánchez Moreiras 2012: 115).

Pilar Yagüe López (2009), quien a menudo ha escrito sobre otras publicaciones de la autora asturiana, se ha referido a los poemas de *Y todos estábamos vivos* como:

... "pequeñas piezas" que captan instantáneas, momentos detenidos, donde se cuelan retazos de conversaciones o anécdotas, observaciones o recuerdos, sueños, rápidas percepciones, ráfagas desde un coche en marcha o, lo que es más frecuente, trozos de vida arraigados muy en el fondo y que se sustentan de la densa materia que la vida es. (Yagüe López 2009: s.p.)

Señala Yagüe López, por tanto, esa visión de tiempo detenido, o vacío, en el que los poemas parece que captaran "instantáneas". El gusto de la autora por el encabalgamiento, que se extiende a lo largo de todo el poemario de manera incansable, así como la precisión de las referencias temporales, que crean la apariencia de un tiempo compacto del que difícilmente se puede salir, contribuyen, formalmente, a esta sensación de presente inarticulado en la que nos sumergimos al leer sus poemas. A menudo, la precisión de las referencias temporales y el encabalgamiento suceden de manera conjunta: "ahora que/ casi es de noche" (2006: 25); "es ahora marzo..." (2006: 37); "un día/ de junio, soleado, brumoso..." (2006: 45); "desde el silbo/ transparente de febrero..." (2006: 97).

Pero, si como decimos, un tiempo presente que sea puro no es posible, debemos poder hallar en estos versos el modo en que su presente de instantánea sea catapultado más allá de sí mismo –es decir, que, como apuntaba Ortega (1999: 10), debemos dirigirnos hacia lo que no está en el poemario. Gadamer plantea la siguiente pregunta: "¿[q]ué Yo no es siempre un Yo en expectación?" (1999: 109). De esta formulación de Gadamer me surge una nueva pregunta: ¿no es la expectación de ese Yo, la ausencia de sí mismo, en el tiempo en que ese Yo es? ¿No conlleva esta la expectación que estemos temporalmente descentrados, desconectados de nosotros mismos en el tiempo presente en que somos?: "la vida entre dos/ tiempos, dos pliegues de la mente", dice García Valdés en unos de los versos de este poemario (2006: 43). Y lo hace consciente del modo en que juega con la expectación del lector. Pues, cuando parece que vamos a hallar "la vida entre dos"... personas –por el encabalgamiento y la manera en que la palabra "dos" queda desprendida– el poema nos ofrece otra palabra muy distinta: "tiempos". ¿Es posible la forma plural de esta palabra? ¿Sugiere el poema que hay algo más allá del tiempo detenido que nos ofrecen sus versos? ¿Por qué se dice que sean "dos pliegues de la mente"? ¿Es su cualidad de ser un pliegue lo que hace que el tiempo en estos versos sea denso y borroso? Y, por último: ¿acaso estar en dos tiempos no es, a fin de cuentas, estar en ninguno?

Considero que la forma en que se nos presentan estos versos hace que su apariencia de instantánea adquiera, por un lado, una dimensión social, y, por otro, una implicación de futuro, si bien la segunda queda en ellos relacionada con la primera. En primer lugar, podría argüirse que en la era del consumo el tiempo es experimentado como un eterno presente. Hannah Arendt ha escrito sobre el modo en que consumimos el tiempo en una sociedad regida por el capitalismo:

[t]he relatively new trouble with mass society is perhaps even more serious, but not because of the masses themselves, but because this society is essentially a consumers' society where leisure time is used no longer for self-perfection or acquisition of more social status, but for more and more consumption and more and more entertainment. (Arendt 1993: 211)

El hecho de vivir el presente como si fuera en algún modo real, total, olvidándonos con ello, tanto del pasado, como de la expectación que ese presente acarrea en sí mismo, nos empuja a vivir en una dimensión temporal construida sobre una falsa percepción del tiempo. La manera sistemática en que nos deshacemos del presente hace que vivamos encerrados en él, haciendo de nosotros unos autómatas que no consiguen acceder a la totalidad de su tiempo justamente por no poder experimentarlo desde otra perspectiva que no sea la que el consumo nos ofrece. Posiblemente, si esta experiencia dejara de ser tal, la idea del tiempo sobre la que se sustenta la sociedad del consumo se desplomaría, y, con ella, la sociedad de consumo misma: “[s]i se ignora en qué sentido / giran las agujas, se abre abrupto el hueco” (García Valdés 2006: 115). El “hueco”, la “burbuja” que tan a menudo encontramos en estos poemas de García Valdés, nos sugieren esta experiencia del tiempo, un tiempo en el que vivimos adormecidos, ausentes, pues “uno respira esa burbuja calma” (2006: 115).

Una sociedad de consumidores no puede tener la posibilidad de saber cómo cuidar del tiempo, o el mundo, porque su actitud central hacia todos los objetos, la actitud del consumo, consigue arruinar todo lo que esté dentro de ese sistema. “To believe that such a society will become more ‘cultured’ as time goes on and education has done its work, is, I think, a fatal mistake”, dice Arendt (1993: 211). El presente, construido como una prisión en la que no somos conscientes de estar encerrados, hace imposible la entelequia aristotélica de todas las cosas, y su imposibilidad revierte el objetivo final de toda existencia humana.<sup>6</sup> Es esta experiencia que extraemos de los versos de García Valdés la que nos hace girarnos hacia el futuro, pues, como dice Gadamer, “nadie tiene otra posibilidad que la de mirar, siempre esperando, hacia el futuro” (1999: 110). Y es un punto de inflexión para reflexionar sobre la ausencia que habitamos en ese tiempo, y sobre cómo esta ausencia temporal nos configura, también, como seres humanos. Walter Benjamin escribió: “it is experience [...] that accompanies one to the far reaches of time, that fills and articulates time” (2003: 331). García Valdés, al ofrecernos esa experiencia, al extraer del tiempo su propiedad más inequívoca, su carácter de inconcluso, nos ofrece también la posibilidad de deshacer el hechizo. “Sus poemas [...] ofrec[en] lúcida visión de la pérdida desde la resistencia activa”, ha observado Yagüe López (2009); y García Valdés nos ofrece esta resistencia consciente de que la poesía tiene las herramientas para hacerlo.

No es posible hablar de lenguaje y ausencia –y arriba con ello a la segunda de mis categorías– sin partir de las siguientes palabras de Foucault: “la palabra es la inexistencia manifiesta de aquello que designa; ahora se sabe que

---

<sup>6</sup> Apelo al término aristotélico como meta del obrar, como el punto de llegada de los dinamismos, la posesión de la perfección por parte de las cosas.

el ser del lenguaje es la visible *desaparición* de aquel que habla" (1993: 25).<sup>7</sup> Pero, ¿cómo afecta esto a la literatura? Y, más específicamente, ¿que implicaciones conlleva en el terreno de la lírica? Desde este punto de partida, hemos de inferir que en la palabra poética acontece una carencia de sujeto: "[d]e lejos y de cerca, con/ los ojos ocelos –¿quién eres?" (García Valdés 2006: 23). En el "yo hablo" de la poesía, la palabra adquiere una existencia propia que en consecuencia vela, cubre aquella de quien produjo el acto. Para Gadamer, "[e]n el poema no solo se consume la producción de sentido duradero en la palabra que se exhala, sino que en él adquiere duración la presencia sensorial de la palabra" (1999: 145). Si Foucault habla de la ausencia que conlleva la palabra que designa, y de la existencia independiente de esas palabras, Gadamer define la cualidad de esa existencia independiente. La presencia sensorial de la que habla Gadamer acontece en los versos de García Valdés cuando renuncian a las restricciones del lenguaje ordinario. Sus versos no respetan las convenciones gramaticales, a las que nos vemos forzados en un uso normativo de la lengua. Apuntan hacia una particularidad lingüística sobre la que se asienta su renuncia a la significación literal: "desvanecerse/ como sustancia/ desvaneciéndose" (2006: 41).

Yagüe López (2009) ha notado que la búsqueda de la palabra en estos versos construye "un sujeto enunciativo que va tanteando y diluyéndose a medida que se expresa". Podemos concluir, por tanto, que la particular construcción de lo ausente sobre el lenguaje en este poemario tiene dos pérdidas significativas: la falta de precisión en el significado, por un lado, y la pérdida del sujeto por otro. Los versos se refieren a sí mismos, desvaneciéndose en la ligera caída de su brevedad, al tiempo que se van pronunciando. Cuando leemos el poemario en su conjunto, una de las primeras características que percibimos es el juego con lo significativo y lo sugerente, más allá de la coherencia gramatical. A este respecto, Lacoue-Labarthe nos confronta con una pregunta que puede resultar, a priori, inquietante, si bien no tiene más objetivo que el de acercarnos a una realidad cuando de poesía contemporánea se trata: "¿qué pensar de (que queda todavía de pensamiento en) una poesía que debe renunciar, en ocasiones con tanta obstinación, a significar?" (2006: 24). Y este es justamente el lugar en el que nos encontramos con el poemario de García Valdés: la ausencia de un significado estricto, la renuncia al referente. Frente a un uso del lenguaje tal, "¿qué es un poema cuya "codificación" elimina por anticipado cualquier tentativa de desciframiento?" (Lacoue-Labarthe 2006: 24).

Para Méndez Rubio, el lenguaje encriptado en su significación particular no alcanza, en poesía, a proyectar la verdadera dimensión de lo que debe ser la palabra poética. Y considera que la pugna entre lo vanguardista y lo realista llega a un punto muerto en el momento en que se requiere una visión crítica por parte del lector. "Hasta un realista como Bertolt Brecht", dice Méndez Rubio, "era consciente de que el lector, o el espectador, solo puede acceder a un entendimiento crítico y polémico de lo real a través de un lenguaje distanciado, provocativo, cuestionador" (2004: 129). A partir de su renuncia a lo referencial,

<sup>7</sup> La cursiva es mía.

los versos de García Valdés se encuentran anclados a un uso del lenguaje que está radicalmente asociado con el discurso poético que pretende trascender la distancia entre poeta y lector, o entre poesía y sociedad, en los términos en que lo plantea Theodor W. Adorno cuando afirma que,

... la lírica se encuentra socialmente garantizada del modo más profundo cuando no repite simiescamente lo que dice la sociedad, cuando no comunica nada, sino cuando el sujeto que recibe el acierto de la expresión llega a conciencia con el lenguaje, allí donde el lenguaje por sí y de sí aspira. (Adorno 2003: 56)

Al tratarse de un lenguaje auto-referencial, que mira hacia dentro, los versos de García Valdés consiguen traspasar esa línea entre lo real y lo inarticulado, y, de esta forma, la palabra se alza sobre el sujeto enunciador para encontrar una existencia independiente en el lector. Leo Bersani ha dicho que “[w]e have to allow for a kind of dissolution or at least elasticity of being induced by an immersion in literature” (1976: 194). Y es que, en puridad, es solo a partir de esa disolución del sujeto que la palabra poética puede llegar a serlo realmente.

Del mismo modo en que el sujeto se desvanece en la palabra poética, también parece haberse desvanecido en los espacios que transitamos en el poemario de García Valdés. Si algo caracteriza al tratamiento que la autora da al espacio es su existencia independiente, una existencia que no está necesariamente anclada a la presencia o contemplación humanas. Los versos en *Y todos estábamos vivos* muestran una evidente preferencia por lo rural, así como la constante exposición de una variedad de plantas y colores: “amarillo sobrenatural/ en agosto, lo sobre/ natural es el rastrojo” (2006: 23); “hubo vida mientras hubo/ hormigas” (2006: 75); “gotas detenidas en la resina, flores/ de luz” (2006: 109). La vitalidad y familiaridad que adquieren radica en que en ellos tenemos la sensación de que los espacios hablaran, de que se refiriesen al lector directamente con una voz propia que les perteneciese, resistiéndose a ser encasillados como meros objetos de contemplación. Esto sucede porque la poeta cede el punto de vista del lenguaje a los espacios mismos sobre los que recae ese lenguaje. Como bien ha apuntado Trueba Mira, “el mundo en García Valdés está subjetivizado [sic], visto desde sí mismo” (2007: 154). Y esta subjetivación tiene lugar para Trueba Mira debido a que “[l]a poeta asiste a ese lenguaje como si de un parto se tratara: produciendo la revelación, no presenciándola pasivamente” (2007: 154-155).

Por su parte, Víctor Angulo Las Heras considera que la ausencia que nace de estos espacios abre la puerta a una redefinición de lo femenino. Para este crítico, las mujeres que encontramos en este poemario

... tienen [una] sensación de aislamiento, de lejanía, y este mismo sentimiento se traslada al presente porque todo se vuelve un esfuerzo por reconstruir—crear—las voces, los nombres... lo que mejor conocemos y desconocemos, ya que se invierte la imagen del camino cuyos márgenes se juntan en la lejanía. Desde el espacio limitado de la casa al que frecuentemente se ha asociado a la mujer, sus personajes femeninos han tenido que imaginarse una realidad

exterior, y ella, desde el piso, se imagina el mismo mundo exterior que trataron de crear sus personajes (Angulo Las Heras 1999: 13)

Es el tratamiento del espacio en García Valdés, por tanto, un intento de asistir al mundo desde una visión femenina; y así, esta visión ha de estar basada en la contraposición que, sin duda, tiene lugar en los versos entre los espacios exteriores e interiores. Invariablemente, sin embargo, todos ellos están marcados por lo ausente: “[h]an brotado las negras de la nada, de la/ noche han venido golondrina y cucaracha” (2006: 111); “el grajo, el cuervo, la hurraca/ humanamente un paso y otro/ andar ensimismado” (2006: 119); “salimos/ cuando llegan, vacía la casa y en ella ellos/ laborando la cáscara” (2006: 33); “[a]ún hablo/ con él; sola, hablo por la casa con él” (2006: 137). Los espacios interiores funcionan en el poemario en dos direcciones: como un marco para la soledad, y como un medio de protección, un lugar en que ocultarse de los demás en medio de una incesante huida: “en mi casa me escondo por si alguien/ me quiere ver que no me vea” (2006: 77); “estaba la lámpara encendida, no había/ luz en ese cuarto, no había ventana” (2006: 51). Al presentarnos la lámpara y la luz de este último verso, García Valdés hace que ambas palabras queden contrapuestas: “lámpara encendida”, “no había luz”. Y con ello, dejan de ser una la causa de la otra. De este modo, García Valdés hace que nos sumerjamos en un espacio de lo irreal donde la materia del sueño se disfraza de domesticidad. Al igual que con el tiempo, en su tratamiento del espacio la poeta nos lleva también hasta los bordes de lo onírico, de lo ausente, de lo que parece ser pero que, en realidad, queda diluido en el momento en que creemos apresarlos. El espacio al que somos arrojados en sus versos queda definido del siguiente modo en uno de sus poemas: “[u]n espacio intermedio/ –hilo de sueño hila su sustancia, y la oquedad,/ una concavidad en que se cabe” (2006: 29). De nuevo asistimos a su juego con lo impreciso, lo inacabado, para transmitirnos una idea del espacio que nos redefine como habitantes de la nada; una nada que, a su vez, parece haber cobrado vida en sí misma al entrar en contradicción con lo real.

En la búsqueda de ese efecto, García Valdés destituye al ser humano como existencia fundamental para quien vive y se conforma el mundo. Al proyectarlo hacia una existencia en el sueño, al ser humano ya no le pertenece ese mundo. Y las cucarachas, o las hormigas, son del mundo más dueñas que él mismo. En otro de sus poemas, García Valdés nos dice: “[e]n el sueño se hallaba/ y era yo no expresamente/ no civilmente” (2006: 53). La tercera persona singular de “se hallaba”, no corresponde con el “era yo” que encontramos a continuación. La incongruencia lingüística produce un efecto de des-familiarización que juega en contra de la apariencia de domesticidad que transmite el poemario. Los espacios que encontramos aquí pueden ser, por tanto, paisajes rurales cotidianos o interiores que resultan a priori reconocibles, pero, el uso del lenguaje que hace la autora, su tratamiento del espacio como un sujeto en sí mismo, y la transformación que proyecta sobre esos espacios a través del velo de lo onírico, hacen que toda referencia a lo real quede anulada. Con ello, García Valdés cuestiona hasta qué punto nos definimos en relación al espacio que habitamos y al uso que

hacemos de esos espacios. ¿Qué quedaría de eso que llamamos “Yo” si lo arrancamos del lugar en que se encuentra, de ese marco sobre el que de manera tan complaciente se define?: “[u]n sueño en contrapunto [...] desalojo de lo airado o inerme” (García Valdés 2006: 53).

El último de los parámetros sobre los que la autora construye su particular visión de la ausencia adquiere cierta redundancia en tanto que memoria y ausencia son ideas inseparables. Un posible modo de entender la memoria es, en sí misma, como una ausencia. El recuerdo, *per se*, no es otra cosa que la ausencia del sujeto/objeto que lo produce: “volvía a la niñez donde se hacía/ presente aquella voz” (García Valdés 2006: 29). Y el catalizador de la ausencia sobre la que se construyen los recuerdos es, en este poemario, la emergencia del dolor. En uno de los poemas, leemos, “en la vida todo duele/ hago deporte” (2006: 31). Hay algo muy curioso que sucede en estos versos. La mera cercanía de la mecanicidad del deporte, actividad que requiere una suspensión de las emociones para concentrarse en el cuerpo, junto con el dolor, producen una contradicción. El deporte está culturalmente asociado al bienestar, no solo físico, sino mental: “*Mens sana in corpore sano*”, decimos aludiendo a la cita latina de las *Sátiras* de Juvenal. Sin embargo, en los versos de García Valdés el hacer deporte es más bien un intento de ocultar la realidad de una existencia dolorosa que no deja de serlo a pesar de su práctica. La práctica deportiva que mencionan estos versos es una máscara, pues, que no consigue desplazar el dolor omnipresente de la palabra “todo”: “prefiero mantenerme a distancia” (2006: 31), nos dice otro de los versos en este mismo poema para referirse a la máscara con que su voz transita el mundo.

En torno a la memoria y a cómo esta está íntimamente relacionada con el dolor, Luis Eduardo Gama afirma que “la capacidad de recordar [...] no representa un rasgo positivo de la especie humana [...]. Se trata, por el contrario, de una capacidad cuya actividad genera más bien dolor, pues nos confronta permanente e inesperadamente con la carga de un pasado” (2007: 15). La memoria, en *Y todos estábamos vivos*, es entendida como una prisión del mismo modo en que lo era el presente. Pero, el dolor que se explicita en estos versos no es producido por un recuerdo específico que podamos distinguir fácilmente; ese dolor no se adhiere a la recreación de una vivencia particular. Es, por el contrario, un dolor que nace de la existencia misma. Proviene, como dice Gama, “de aprender con el recuerdo lo que es en el fondo la existencia: un imperfectum que no es más que ‘un ininterrumpido haber sido, una cosa que vive de negarse y de consumirse [...] a sí misma, de contradecirse a sí misma’” (2007: 15). Y este es, justamente, el modo en que el dolor aprisionado en estos versos se construye sobre lo ausente, sobre la carencia de una causa para ese dolor. Los versos de García Valdés no tienen la intención de reconstruir una experiencia dolorosa, una experiencia significativa en la vida; pretenden, por el contrario, dar voz al dolor mismo, un dolor carente de experiencia que lo sujete, y hacerlo una experiencia en sí mismo, un modo de existencia. Consiguen, de este modo, ser sus versos una reflexión filosófica acerca del dolor, más que su expresión. García Valdés cumple con la obli-

gatoriedad que la poesía tiene para autores como Méndez Rubio, quien sostiene que “el daño para la poesía no es una opción: es una necesidad” (2004: 121).

Otro modo de entender la memoria es desde la perspectiva de lo olvidado. Ya hemos señalado la ubicuidad de lo afectado por el sueño en el poemario, que queda tejido bajo una apariencia de familiaridad cuando, en realidad, lo que subyace bajo esa apariencia es la extrañeza de lo irreal. Así, los sueños ponen de relieve otro aspecto relevante de cómo la memoria se relaciona con los diferentes niveles de consciencia. Basándose en el Inconsciente de Freud, y en un intento de testar hasta qué punto esa idea del Inconsciente es compatible con el olvido, Harald Weinrich nos recuerda que, para Freud, lo que llamamos Inconsciente no es, en ningún sentido, algo meramente desconocido (2004: 28). Así, el nombre de las calles de –por poner un ejemplo– Estocolmo, desconocidas para la mayoría de los europeos, no constituyen el Inconsciente de los europeos. El Inconsciente no es algo a lo que nunca hayamos tenido acceso; es, más bien, algo que en algún momento atravesó la capa más gruesa de nuestra consciencia, pero acabó convirtiéndose en ex-conocido, algo previamente conocido y que ha sido olvidado. Pero, no por ello ha desaparecido del mundo. A un cierto nivel continúa estando latente en nuestra mente, puesto que –y esto es un teorema fundamental del psicoanálisis– nada en nuestra vida mental se pierde completamente. Por tanto, cuando olvidamos algo, hay siempre una razón para que se haya producido ese olvido. Esta idea, que constituye un punto de referencia en la historia cultural del olvido, encierra en sí misma otra idea: con Freud, la manera en que olvidamos carece de inocencia, está motivado, justificado por razones que, aunque desconozcamos, existen. Para Weinrich:

... anyone who has forgotten something or wants to forget something has had to defend himself and face the possibly painful and embarrassing question Why? The more firmly he is convinced that his forgetting requires no justification and that he has simply forgotten, the more insistently this question arises. (Weinrich 2004: 134)

Llegados a este punto, cabría preguntarse de nuevo: ¿qué papel desempeña en la poesía de García Valdés un dolor que ha olvidado su causa? En mi opinión, la poeta quiere romper, a través de una realidad familiar velada por el material de los sueños, la barrera que separa lo consciente de lo ex-conocido, abrir una pequeña ranura a través de la que se cuelen las ausencias sobre las que está construida nuestra memoria: “[e]s el alba y alza/ su camino, abre la ranura/ por que salir al mundo sin sueño” (2006: 91). En la lectura que propongo de estos versos, el “alba” es la poesía misma, que con su “luz” será capaz de trascender la gruesa capa de nuestra consciencia, y alzar bajo ella una manera de comprender el mundo en la que no estemos sometidos, aunque sea de manera momentánea, por el dolor inseparable de la existencia. Nótese, además, el desdoblamiento de la palabra “alba” en dos sentidos: el “alba” como tiempo –el tiempo de la poesía–, y el “alba” como luz –la luminosidad de esa poesía.

José María Segovia de Arana (2003) ha señalado que “[l]a memoria es la base de nuestra personalidad. Somos lo que hacemos, lo que decimos, lo

que nos pasa. Somos en cada momento la memoria de nosotros mismos". Pero, ¿acaso no somos también lo que no hacemos, lo que no nos pasa, lo que no decimos? Augé redefine el sentido que damos al olvido cuando dice que "[t] he definition of oblivion as loss of remembrance takes on another meaning as soon as perceives it as a component of memory itself" (2004: 15). Por tanto, si la memoria es la base de lo que somos, el olvido o la ausencia de recuerdos de la que está hecha esa memoria también forma parte de nosotros. ¿Puede entonces eso que llamamos identidad no ser realmente tal cosa, estar vacío? Eso parecen sugerir los versos de García Valdés: en ellos la identidad ha quedado sujeta a la ausencia. Con sus personajes ensimismados, fuera de sí mismos y convertidos en cáscara, sus versos buscan arrancarnos de nuestro propio Yo, entrar en nosotros para desposeernos de todas las cosas que consideramos esenciales y que, en realidad, no son más que un espejismo, un sueño en el que creemos vivir de manera consciente pero que, en todo caso, el sueño nos vive a nosotros, y no al revés. Este es el motivo por el cual cada vez que retrata, brevemente, con pinceladas, a los fugaces personajes que cruzan su poesía –y que rara vez tienen voz–, lo hace desde lo que carecen: "el bebé/ y la madre, espejo sin expresión" (2006: 73); "amazona sin flecha" (2006: 15); mujer "privada de los afectos" (2006: 54); "[s] in ojos/ orejas ni cabellos" (2006: 97). Desde esta perspectiva, los versos de este poemario recurren a lo ausente como método de conocimiento, como forma de averiguar hasta dónde alcanzan los límites de la realidad y del propio Yo. La existencia se desplaza en los límites de lo cotidiano para intentar entender qué hay más allá de lo evidente, cómo afecta lo ausente a la manera en que vivimos, a la manera en que nos entendemos a nosotros mismos y, por tanto, en que percibimos el mundo. La ausencia de causas para la omnipresencia del dolor se justifica en tanto que entendemos ese dolor como parte de una identidad absolutamente inestable. Como dice Clarice Lispector, según la cita de Trueba Mira –a la que también se ha referido a menudo la propia García Valdés–, "el dolor no es algo que nos ocurre, sino lo que somos" (Trueba Mira 2007: 148).

Para concluir, García Valdés nos propone con este poemario una concepción de la identidad en el sentido más orgánico de la palabra, una identidad del ahora, inmediata, que adolece de ausencia y que difícilmente puede ser aprehendida, poseída en su totalidad por ningún sujeto. No por ello estamos libres de la necesidad de capturar su imposible esencia, de definirla. La autora se ha referido a esa inquietud que nos genera la necesidad de conocernos cuando dijo que,

... hay un modo de estar en el mundo que conlleva necesidad de expresión. Un habla, un hacer que surgen al pensarnos y sentirnos en el mundo, conscientes de la inmediatez y la hermosura, y, al mismo tiempo, del fluir, de la adversidad y la desdicha, de la fragmentación, de lo evanescente de ese estar. (García Valdés 2005: 11)

Solo a través de la perplejidad que nos produciría el ser conscientes de que carecemos por completo de una esencia en el sentido más absoluto de la palabra, podremos contemplar el mundo que nos rodea en su totalidad. La existencia

que transcurre en él no tiene un fin último. Y ese fin, en todo caso, no sería más que una caída en el sueño, en el hueco desprovisto de sentido que llevamos dentro, pero a través del que nos relacionamos con la realidad. La lógica a que nos llevan estos versos me hace pensar que, desde un punto de vista filosófico, no somos más que la intención de descifrar lo que somos; detrás de esa intención no se oculta ninguna realidad concreta, o aprehensible. “[L]a contradicción mueve al mundo, todas las cosas se contradicen a sí mismas”, dice Nietzsche (2000: 15). Y quizás por ello debemos contar con la ausencia como un método de conocimiento; porque nada escapa a la negación de sí mismo, cuando se afirma. Todo parece estar sujeto a su propia inestabilidad, que nos hace ver el mundo como si de un sueño se tratase.

Por otra parte, Christina Karageorgou-Bastea (2006) ha dicho que “la identidad es [...] una proyección recíproca entre el tú y el yo [...]. El ser se define por y con el otro”. Los poemas de García Valdés parecen plantear que, quizás, esta sea la única manera de decir algo sobre nosotros mismos: pero no una manera de decir lo que somos, sino de decir lo que NO somos. “No hay meta sino diversidad de senderos. No hay esencia, ni ser sino continuo trazado (producción) de caminos”, ha dicho Trueba Mira (2007: 148). Solo así podríamos entender que la poesía tenga el poder de destruir la falsedad de esa máscara en que vivimos, y conseguir que, en ella, como dice Gadamer, todos seamos “la misma alma” (1999: 146). Como al principio, retomo las palabras del filósofo alemán para reflexionar sobre qué implicaciones conlleva esta falta de esencialismo en el ámbito de la poesía. Gadamer opina que el Yo “en una composición lírica, no sería el Yo del poeta si no se tratara del Yo de cada uno” (1999: 109). Por tanto, el Yo del poeta está construido sobre su misma ausencia: se trata de un Yo que no es tal cosa, sino la suma de otros yoes, un recipiente vacío en el que verternos a nosotros mismos. Del mismo modo, la distinción –artificial– que hacemos entre nosotros mismos, también está construida sobre nuestra propia negación para así poder ocupar el lugar del Yo en una composición lírica. ¿Es entonces solo si consiguiéramos alcanzar esa posición, que tendríamos “un oído lo suficientemente fino para oír” (Gadamer 1999: 113)?

#### OBRAS CITADAS

- Adorno, Theodor W. (2003): *Notas sobre literatura. Obra completa*, vol. 11. Trad. Manuel Sacristán. Madrid, Akal.
- Angulo Las Heras, Víctor (1999): “Los pájaros de ella”. En María Ángeles Naval (coord.): *Poesía en el Campus. Revista de Poesía*, n.º 44. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 13-15.
- Arendt, Hannah (1993): *Between Past and Future. Eight Exercises in Political Thought*. Nueva York, Penguin.
- Augé, Marc (2004): *Oblivion*. Trad. Marjolijn De Jager. Minneapolis, University of Minnesota Press.

- Benjamin, Walter (2003): "On Some Motifs in Baudelaire". En: *Selected Writings (1938-1940)*, vol. 4. Trad. Harry Zohn. Cambridge, Belknap, pp. 313-355.
- Bersani, Leo (1976): *A Future for Astyanax: Character and Desire in Literature*. Boston, Little, Brown.
- Deleuze, Guilles (1969): *Lógica del sentido*. Trad. Miguel Morey. Accesible en <<http://www.philosophia.cl/biblioteca/Deleuze/L%F3gica%20del%20sentido.pdf>> [última consulta: 15.1.2018].
- Foucault, Michel (1993): *El pensamiento del afuera*. Trad. Manuel Arrranz Lázaro. Valencia, Pretextos.
- Gadamer, Hans-Georg (1999): *Poema y diálogo*. Barcelona, Gedisa.
- Gama, Luis Eduardo (2007): "Historia, olvido y recuerdo en Hegel y Nietzsche", *Areté, Revista de filosofía*, n.º 19, pp. 9-39.
- Gamoneda, Amelia (2016): *Del animal poema: Olvido García-Valdés y la poética de lo vivo*. Oviedo, KRK.
- García Valdés, Olvido (2005): *La poesía, ese cuerpo extraño. Antología*. Oviedo, Universidad de Oviedo.
- (2006): *Y todos estábamos vivos*. Barcelona, Tusquets.
- Karageorgou-Bastea, Christina (2006): "Funes el memorioso, o de la memoria-diálogo", *Vanderbilt e-journal of Luso-Hispanic Studies*, n.º 3. Accesible en <<http://ejournals.library.vanderbilt.edu/ojs/index.php/lusohispanic/article/view/3203/1401>> [última consulta: 15.1.2018].
- Keefe Ugalde, Sharon (2006): "Poesía española en castellano escrita por mujeres (1970-2000)", *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, n.º 721, pp. 651-659.
- Lacoue-Labarthe, Philippe (2006): *La poesía como experiencia*. Trad. José Francisco Megías. Madrid, Arena.
- Méndez Rubio, Antonio (2004): "Memoria de la desaparición: Notas sobre poesía y poder", *Anales de literatura española*, n.º 17, pp. 121-144.
- Mora, Vicente Luis (2006): "Olvido García Valdés: 'Los lectores saben más de mí que yo misma'", *Quimera*, n.º 277, pp. 85-91.
- Nietzsche, Friedrich (2000): *Aurora*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Ortega, Antonio (1999): "El designio de la forma". En María Ángeles Naval (coord.): *Poesía en el Campus. Revista de Poesía*, n.º 44. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 9-12.
- Sánchez Moreiras, Miriam (2012): "La palabra en la intemperie: ella, los pájaros, de Olvido García Valdés", *Confluencia*, n.º 27, vol. 2, pp. 115-129.
- Segovia de Arana, José María (2003): "Memoria y olvido", *Anales de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas*, n.º 80. Accesible en <<http://www.racmyp.es/docs/anales/A80/A80-25.pdf>> [última visita: 15.1.2018].
- Trueba Mira, Virginia (2007): "El gesto del deseo en Olvido García Valdés y Chantal Mailard". En Marta Segarra (ed.): *Políticas del deseo: literatura y cine*. Barcelona, Icaria, pp. 145-168.
- (2010): "Perséfone, metáfora para una poética (sobre Olvido García Valdés y María Zambrano)", *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 1, n.º 35, pp. 313-339.

Yagüe López, Pilar (2009): "Sobre la poesía de Olvido García Valdés", *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, n.º 42. Accesible en <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero42/olvgarc.html>> [última visita: 15.1.2018].

Weinrich, Harald (2004): *Lethe. The Art and Critique of Forgetting*. Trad. Steven Rendall. Ithaca, Cornell University Press.



## ESCENA POSPORNO. DESBORDES DISCIPLINARIOS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS POSPORNOGRÁFICAS

POSTPORN SCENE. DISCIPLINARY OVERFLOWS  
IN THE POSTPORNOGRAPHIC ARTISTIC PRACTICES

M<sup>a</sup> EUGENIA ROMERO BAAMONDE  
Universidad de Vigo  
mulleronas@gmail.com

RESUMEN: Este artículo se centra en el estudio del medio escénico utilizado por diversas prácticas pospornográficas del territorio español que reflejan en sus trabajos diferentes puntos de vista apoyados en el uso de diversas herramientas disciplinares. El medio escénico será utilizado como campo de batalla para un discurso que propone nuevas maneras de representar la sexualidad y los géneros. Esta escena en el campo expandido se verá transitada por prácticas como la de Diana J. Torres con su Pornoterrorismo o la experimentación escénica de ArmsIdea, con su cabaret *Borrador Battonz*. El espacio escénico desborda las calles, con *performances* como *Oh-Kaña* realizada por la unión de diversos colectivos y artistas llevando a las Ramblas de Barcelona un verdadero pasacalles ciberfeminista pospornográfico. Las disciplinas artísticas se utilizan como un marco provisional y flexible, en el que las directrices y principios a la hora de materializar la práctica artística están abiertas a una posible negociación, rompiendo los marcos habituales de las disciplinas académicas y trasgrediendo las jerarquías de valores que, generalmente, deslegitiman, en la enseñanza, temáticas como el género, la raza y la sexualidad.

PALABRAS CLAVE: Pospornografía; escénico; *performance*; sexualidades; género

ABSTRACT: This article focuses on the study of the scenic medium used by various postpornographic practices in the Spanish territory that reflect in their work different points of view supported by the use of various disciplinary tools. The stage medium will be used as a battlefield for a discourse that proposes new ways of representing sexuality and gender. This scene in the expanded field will be driven by practices like *pornoterrorismo* by Diana J. Torres or the stage experimentation by ArmsIdea, with its Cabaret *Borrador Battonz*. The stage space

overflows the streets, with performances like *Oh-Kaña* realized by the union of diverse collectives and artists taking to Ramblas of Barcelona a true postpornographic cyberfeminist parade. Artistic disciplines are used as a provisional and flexible framework, in which the guidelines and principles at the time of materializing artistic practice are open to possible negotiation, breaking the usual frameworks of academic disciplines and transgressing the hierarchies of values that, generally, they delegitimize, in teaching, themes such as gender, race and sexuality.

KEYWORDS: Postpornography; Scenic; Performance; Sexualities; Gender



## INTRODUCCIÓN

Este artículo se centra en el estudio del medio escénico utilizado por diversas prácticas pospornográficas del territorio español que, a pesar, de compartir objetivos comunes –como el cuestionamiento de la sexualidad– reflejan en sus trabajos diferentes puntos de vista apoyados en el uso de diversas herramientas disciplinares.

Se establecen diálogos abiertos que, en muchas ocasiones, provienen del aprendizaje autónomo, la colaboración y la experimentación. Reflejo de los espacios de gestación del movimiento, que transita entre centros de arte contemporánea y centros okupa con grupos de discusión feminista en la busca de nuevas estrategias de reapropiación de la identidad sexual ante el discurso hegemónico patriarcal.

El medio escénico será utilizado como campo de batalla directo e indispensable para un discurso que propone nuevas maneras de representar la sexualidad y los géneros. Prácticas que consiguen una reapropiación de las tecnologías del cuerpo y el placer, cuestionando los códigos de representación y desplazando la mirada de objeto a sujeto de la práctica pornográfica (Preciado 2008).

### 1. CUESTIONAR EL PORNO. CREAR POSPORNO

#### 1.1. Contexto posporno internacional

El auge, a finales de los años 60, de la pornografía como cultura de masas va a coincidir con las luchas de insurrección política y contestataria contra los regímenes sexuales y de género establecidos hasta entonces. Colectivos feministas lesbianos y gay van a descubrir en la capacidad performativa de los dispositivos pornográficos un espacio de lucha por el que transitar, aunque serán mayoritarias las posiciones abolicionistas apoyadas en los idearios de Andrea Dworkin y Catherine Mackinnon que presentan la pornografía como una oposición política

irreconciliable con el feminismo. Sin embargo, en los 80 y 90, irá emergiendo cada vez con más fuerza un discurso enfrentado a estas posiciones abolicionistas con el nuevo feminismo pro-sex que entenderá el cuerpo, la sexualidad y la pornografía como espacio posibilitador de resignificación y empoderamiento tanto para las mujeres como para las minorías sexuales.

Se considera que el término pospornografía, fue introducido por el fotógrafo Wink van Kempen en los años 80 para definir una tipología pornográfica que se apartaba de una intencionalidad única masturbatoria y optaba por la crítica y el humor. El término fue recogido y popularizado por la considerada precursora de la pospornografía, Annie Sprinkle, para describir sus propias prácticas performativas autobiográficas que evolucionaron desde la pornografía *mains-tream* hasta el cuestionamiento de la heteronormatividad en la representación sexual, convirtiendo el sexo en una categoría abierta a nuevos usos y estatutos de representación (Salanova 2012).

Annie Sprinkle desarrolló entre los años 1989 y 1996 su conocido trabajo *Pos Porn Modernist*, que presentaba su evolución autobiográfica y que pronto se convirtió en bandera de las artistas feministas prosexo. El trabajo constaba de diversas acciones autobiográficas y *performances* multimedia que jugaban con la imaginería pornográfica, burlándose de tópicos y de la propia estética pornográfica. En *Anatomy of a Pin-up*, Sprinkle recoge todos los elementos estereotipados que significan a la mujer dentro de la pornografía hegemónica, como apretados corsés, ligueros, botas largas de cuero con tacones de aguja, acompañando la imagen con irónicos comentarios sobre la irrealidad de ajustarse a un modelo que apenas le permitiría moverse y respirar. De este trabajo, una de las *performances* más conocidas es *The Public Cervix Announcement*, en la que, después de darse una ducha vaginal, invitaba al público a explorar el interior de su vagina con un espéculo y una linterna, justificando la intervención a través de tres razones anunciadas: 1) la vagina es algo hermoso y la mayoría de la gente se pasa la vida sin ver una, 2) es divertido enseñarla en pequeños grupos y 3) quisiera demostrar que aquí no hay dientes.

Dentro de la propia pornografía existen directoras que pueden considerarse como precursoras de una mirada diferente, representantes de un porno alternativo, como Candida Royalle, actriz y directora referente del porno y creadora de la productora Femme Productions, o Belladonna, icono de la pornografía *hardcore*, que en sus producciones trabaja fuera de los estereotipos de la industria presentando a la mujer como sujeto, no como objeto, aunque –para la mayoría– está muy alejada de visiones feministas.

Creadoras como Émilie Juvet, directora francesa de porno lesbiano, se interesan en políticas *queer*, posfeministas y transgénero, con películas como *One Night Stand* (2006), referente de la pornografía alternativa de sexo entre mujeres, que incluye en su película una escena FTM (*female to male*), persona asignada como mujer, que se redefine como hombre (Llopis 2010).

Emilie Juvet busca representar sexo real entre mujeres con una mirada poco habitual en la industria pornográfica, busca reinventar la pornografía y reflexiona sobre el hecho pospornográfico:

Emilie se pregunta si no deberíamos crear otro nombre para designar la representación explícita de la sexualidad, dado que el término pornografía está tan contaminado de sexismo. Y el prefijo pos tal vez no sea una modificación suficiente para borrar décadas de representaciones unidireccionales. (Llopis 2010: 18)

Jouvet dirigió también el film documental *Too Much Pussy! Feminist Sluts, a Queer X Show*, que mezcla elementos de la realidad y ficcionales, a partir de seguir la gira de un grupo de artistas y *performers queer* alrededor de Europa. Todas pertenecen a la escena posporno y se definen como feministas pro-sexo con géneros variados o des-géneros, y a lo largo del film hay una escena en la que hacen un homenaje al famoso *The Public Cervix Announcement* de Annie Sprinkle, cuando una de las actrices invita a la gente participante en uno de sus talleres a mirar dentro de su vagina, anunciando antes las razones por las que lo hace: más de la mitad de la población mundial posee una vagina, así que no es algo tan especial, quien más cervix ve en su vida son los médicos, que en su mayoría son hombres, así que muchas personas con cuerpo femenino nunca verán una parte de su anatomía. Realizan así una irónica relectura de la *performance* de Sprinkle, empoderando su propio cuerpo, reivindicando la anatomía femenina y situando la sexualidad en un ámbito público y político enraizado en posuras posfeministas (García 2011).

Hay otras creadoras actuales que trabajan con el concepto de *porno para mujeres* y que desarrollan una pornografía dirigida a un público femenino, una de las más conocidas es Erika Lust, directora y autora del libro *Porno para mujeres*. Parece haber un gran desencuentro entre este tipo de trabajos y el movimiento posporno, la propia Erika Lust se desmarca del movimiento que para ella resulta muy violento y, en el ámbito posporno, se considera este porno para mujeres como reflejo de otros estereotipos de la sexualidad femenina que acaban nuevamente por homogeneizar la sexualidad de la mujer (Salanova 2012).

La artista posporno María Llopis se refiere a Erika Lust y a su "porno para mujeres" como un producto inventado por la industria para crear polémica en los medios y quitarle validez a discursos más radicales. Señala como erróneo tipificar la sexualidad de las mujeres como colectivo, cuando hay un sinnúmero de caminos que recorren todo tipo de prácticas sexuales, incluido el porno más *hardcore* u otros caminos que profundicen más allá de la manida idea de que a las mujeres solo les gusta ver sexo con preliminares, romanticismo y argumento, el conocido como *softcore* (Llopis 2010).

Por último, cabe destacar la visión de Virginie Despentes, directora y escritora francesa en la esfera del posporno. Escribió la novela *Baise-moi (Fóllame)*, que luego llevó al cine como directora junto a la actriz porno Coralie Trinh Thi en el año 2000. La película causó gran polémica en Francia, donde se llegó a retirar de muchos cines en los que se exhibía; contiene sexo explícito y escenas de violencia, desmontando el concepto de feminidad asociado a la debilidad y sumisión (alguna parte de la crítica ve este trabajo como la versión erótica del film de Ridley Scott, *Thelma y Louise*, 1991). El libro de Despentes *Teoría King*

*Kong* es una contundente defensa contra la violencia sexual ejercida contra las mujeres y libro de referencia del movimiento posporno:

En la moral judeo-cristiana, más vale ser tomada por la fuerza que ser tomada por una zorra, nos lo han repetido suficientemente. Hay una predisposición femenina al masoquismo que no viene de nuestras hormonas, ni del tiempo de las cavernas, sino de un sistema cultural preciso, y que tiene implicaciones perturbadoras en el ejercicio que podemos hacer de nuestra independencia. Voluptuosa y excitante, resulta también perjudicial: que nos atraiga lo que nos destruye nos aparta siempre del poder. (Despentes 2007: 44-45)

## 1.2. Posporno en territorio español

Recogiendo propuestas iniciadas en los años 90 en el ámbito anglosajón, el movimiento posporno llegará a territorio español una década más tarde de la mano de diversos colectivos feministas, transfeministas, *queer*, asentados generalmente en contextos urbanos como Barcelona. Sus actividades se desenvuelven tanto en asociaciones y centros sociales okupas, como en centros de arte contemporáneo (Hangar, MACBA, Reina Sofía, Arteleku).

Los espacios de gestación del movimiento posporno en territorio español, como señala la artista María Llopis, van a compartir origen en espacios sociales y políticos, centros okupas y espacios de arte contemporáneo con mayor o menor grado de institucionalización. Los grupos políticos y de discusión feminista buscaban estrategias de reapropiación de la identidad sexual ante los discursos hegemónicos patriarcales, capitalistas y sexistas, llevando a cabo encuentros, festivales y jornadas autogestionadas fuera de los circuitos artísticos (Llopis 2010):

Las prácticas pospornográficas utilizan medios como la *performance*, el video, la fotografía, la escritura y el dibujo, para, a través de una exhibición descarnada de la sexualidad, horadar los imaginarios sexuales hegemónicos y las construcciones binarias de género y sexo, dando visibilidad al intercambio de roles, a la erotización de diversas partes del cuerpo, y a identidades y prácticas excluidas de los flujos del deseo convencionales e industriales. A través de estas operaciones, la pospornografía trastorna lo tradicionalmente considerado bello, deseable y/o aceptable en un contexto sexual. (Egaña 2017: 364)

En el año 2003, de la mano de Beatriz Preciado, se va a organizar el *Maratón posporno* en el *Museu d'Art Contemporani* de Barcelona (MACBA), con el seminario titulado: *Pornografía, pospornografía: estética y políticas de representación sexual*, dentro del primer seminario de introducción a la pospornografía en España. Se presenta como un proyecto intensivo que incluye conferencias, discusiones, proyecciones y prácticas performativas sobre la pornografía del siglo xx, abriendo el debate y dando a conocer las nuevas tendencias pospornográficas. En el programa –muestra del carácter divulgador– se incluyen dos sesiones abiertas al público del taller: *Encorps. Pos-porno. Traffic* y la conferencia-*performance* de Annie Sprinkle, *Mis treinta años de puta multimedia*.

Como continuidad al debate abierto en el *Maratón Posporno*, al año siguiente Beatriz Preciado dirige el taller *Tecnologías del género. Identidades minoritarias y sus representaciones críticas*, con inscripción libre. Este taller, tiene una periodicidad bimensual, que se extiende a lo largo de todo el año, y se abre a la exploración de los discursos críticos sobre la biopolítica y la performatividad de género, convirtiéndose en un espacio generador de intervención y acción tanto teórica como política en torno a la representación del género y la sexualidad.

Se llevan a cabo conferencias, debates sobre estudios *queer* realizados en colaboración con el III encuentro del curso *Introducción a la teoría queer* de la Uned coordinado por Paco Vidarte y Javier Sáez, hay proyecciones de películas como *Fóllame (Baise-moi)* de Virginie Despentes y Coralie Trinh Thi, y *performances* a cargo de Itziar Ziga, Post Op o la conferencia-performance a cargo de Del Lagrace Volcano "Cuerpos obscenos y especímenes espectaculares", en el Convent dels Àngels. Toda esta actividad ayudará a construir un tejido de actividad artística y discusión teórica alrededor del posporno, que se traducirá en numerosos colectivos y artistas en el territorio español, teniendo como núcleo la ciudad de Barcelona, pero expandiéndose a otras ciudades como Madrid, Valencia y Bilbao.

La escena artística que incluye prácticas pospornográficas en sus trabajos es muy numerosa: *Corpus Delecti*, *Go Fist Foundation*, *ExDones*, *Transnoise* y una larga lista de *artistas* que experimentan en todo tipo de campos, como la literatura con Itziar Ziga, Helena Torres, quien trabaja en talleres para repensar la sexualidad a través de la ciencia ficción feminista, o la pequeña pornodistribuidora DIY de las Go Fist Foundation, quienes realizan en caucho todo tipo de juguetes y accesorios con estética SM.

Las redes transfeministas, *queer*, posporno conforman un entramado de informaciones y colaboraciones que organizan, a menudo, muestras, talleres e intercambios, a través de plataformas como Generatech; Plataforma que trata de fomentar y coordinar la colaboración entre colectivos y personas que trabajen en el ámbito de la acción crítica sobre relaciones de género. Consideran que hay que crear espacios tecnofeministas donde se resignifiquen las actuales relaciones tecno-patriarcales. De la mano de *artistas* como Sweena y Beka Iglesias han tenido su presencia en Galicia, en el Cs Atreu da Corunha, en Cova dos Ratos y Alg-a Lab, de Vigo, con muy diversas actividades, como el *Aquelarre Matrio Anti-xacobeo*.

Aunque el epicentro del fenómeno posporno actual más conocido sea Europa, el posporno extiende sus redes por todo el mundo, debido a muestras, trabajos académicos, y, sobre todo, al intercambio de información y colaboraciones a través de las redes. En Latinoamérica, se van a llevar a cabo actividades como la Muestra de Arte Pospornográfica con su primera edición en 2012 realizada en Buenos Aires y La Plata, las muestras, mesas de discusión y talleres de posporno organizados por la Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual en Chile, La Muestra de Cine y Sexo en México o el reciente Femstival 2015, también en México, con el título "Pornoclasta. Por-no dejarse normalizar", centrado en el análisis del discurso de la pornografía como favorecedora de las desigualdades

de género. Organizado por el colectivo *Cirujanas*, se presenta como un proyecto colaborativo integrado por feministas, que busca promover el tema y respeto a la diversidad genérica sexual en la Ciudad de México y su periferia.

Uno de los trabajos proyectados en este festival es de una de las artistas mexicanas más conocidas, inscrita abiertamente en el posporno, Rocío Boliver. Se trata de *La congelada de Uva*, con una práctica sorprendente, pues juega con el sexo, el dolor y la violencia. En las *performances* de Boliver son habituales las prácticas sadomasoquistas y la estética BDSM. Ella misma relaciona su trabajo con el Marqués de Sade y habitualmente utiliza alusiones a la simbología religiosa, con alambres de espinos o tónicas, para criticar la moralidad cristiana. alguna de sus propuestas podemos conectarlas con las *performances* de Diana J. Torres que veremos más adelante.

## 2. DESBORDES DISCIPLINARIOS

### 2.1. Performance, performatividad

La variada panorámica del movimiento posporno en territorio español nos muestra trabajos que transitan entre el audiovisual, la performance, la acción, la presentación escénica, apropiándose de todas las herramientas posibles, acompañadas de filosofías DIY (*do it yourself*), y jugando con el límite de los lenguajes y disciplinas artísticas. Así podemos asistir a talleres-conferencias-*performances*, cine-fóruns, perfo-presentaciones de libros, acciones en la calle, perfooesía, fiestas performativas, que transgreden y juegan con las prácticas artísticas.

Tatiana Sentamans, artista y experta en posporno, perteneciente al colectivo O.R.G.I.A., propone la idea de "contrato disciplinar", a partir de la imagen de contrato sexual, entendiendo este como un marco provisional y flexible, en el que las directrices y principios a la hora de materializar la práctica artística están abiertas a una posible negociación. Se trata de una sucesión de contratos disciplinares que se adaptan a la naturaleza cambiante de dichas prácticas. Como también señala Tatiana Sentamans, el término "disciplina", habitual en el ámbito de las Bellas Artes, se presenta como algo cerrado, hermético, con matices de sometimiento que buscan su escape en la interdisciplinariedad. Interdisciplinariedad, término que resulta un poco vacío de significado por su uso y abuso en el marco de la contemporaneidad (2013: 42).

En general, las disciplinas académicas tradicionales se presentan en campos de estudio relativamente fijos y abarcables, con fronteras que reafirman y jerarquizan una serie de valores que, generalmente, deslegitiman, en la enseñanza, temáticas como el género, la raza y la sexualidad. En esos contextos, surgen campos posdisciplinares como los estudios culturales, los estudios gays y lesbianos, los estudios *queer* y los estudios de performance, los cuales se centran en esos conocimientos y prácticas relegadas que intentan relacionar lo artístico y lo cultural con lo político y lo económico.

En el marco de este artículo nos interesa hacer referencia al campo de los estudios de performance que Diana Taylor señala como posdisciplinario y no

multidisciplinar o interdisciplinario, haciendo hincapié en el origen del campo de estudio, no como la combinación de elementos de diversos campos intelectuales, sino como la trascendencia de las fronteras disciplinares en tanto medio para el estudio de fenómenos más complejos con herramientas metodológicas más flexibles (2011:13).

Cabe detenernos en el término performance y performatividad, entendido en dos ámbitos diferenciados pero que van a acabar interrelacionándose. El primero sería la performance como *performance art*, es decir, como medio de expresión artística, y el segundo, la performatividad entendida en el ámbito de la performatividad de género. Este interés radica en que la performance va a ser una de las herramientas más utilizadas y puesta a prueba dentro del movimiento posporno, tanto como herramienta artístico-política, como práctica vital performativa de muchas de las artistas.

Las transferencias recibidas por el término performance nos sitúan en un marco de imprecisión de fronteras disciplinares sin acabar de definir. En el contexto español el término performance se refiere, casi exclusivamente, al *performance art* o arte de acción, lo que acaba deviniendo en un ejercicio reduccionista de lo que llegan a abarcar los estudios de Performance (Vidiella 2009).

La traducción del término al español, al carecer de un término equivalente, resulta ambigua y se viene usando con diversas acepciones o, más bien, con variados matices. Resulta pertinente en este contexto señalar la elección de performance como actuación o ejecución por su asociación semántica con hacer o poner en escena, presentar delante de una audiencia, significado inherente al concepto de performance desde su génesis (Taylor y Fuentes 2011: 7-8).

Cabe observar también, en estos últimos años, el concepto de teatralidad que se viene desplazando hacia otras disciplinas y áreas de lo social, revalorizando el estatus político del teatro y cuestionando las fronteras entre realidad y ficción, y entendiendo las *performances* como actos vitales transmisores de identidades, de saberes sociales y memoria cultural.

La performance se va a convertir en una de las palabras clave del siglo XXI, no solo vinculada al campo del arte experimental, sino también al análisis de la funcionalidad en los sistemas tecnológicos y económicos capitalistas; a las formaciones lingüísticas; a la regulación de la fuerza de trabajo, y a las repeticiones reguladoras de género, raza y sexualidad... (Vidiella 2009: 109)

Algunas teóricas y teóricos teatrales sitúan a la performance, originada en los años 70 y que llegó a su madurez en los 80, en una difícil definición, por ser un híbrido de lenguajes artísticos que puede beber de las artes visuales, el teatro, la danza, la música, el vídeo, la poesía y el cine. Cabe entender que esta práctica pone el acento en lo efímero y lo inacabado más que en la obra de arte representada y terminada.

La persona ejecutante de la performance se considera alejada de la actriz/actor en tanto que habla, actúa y se mueve en su propio nombre, en vez de encarnar un personaje. Escenifica su propio yo en tanto que la actriz/actor desempeñan el papel de otro (Pavis 2002).

Habitualmente el mundo de la *performance art* reniega, con adjetivaciones despectivas, de su carácter teatral o su posible filiación con las artes escénicas, huyendo del simulacro y de la mascarada que considera propia de tal arte:

Esta tendencia de las "nuevas" formaciones disciplinares a desautorizar su relación y filiación respecto a formaciones "previas" acaba homogeneizando líneas genealógicas y "tradiciones" de las que se supone rompe los lazos, muchas veces como una estrategia para *afianzar el "propio" campo*. (Vidiella 2009: 110-111)

El carácter del teatro de aparente construcción repetida lo coloca muchas veces en una situación marginal, prejuiciado, alejado del carácter efímero y procesual que significa la performance. Pero en este aspecto se van a recorrer complicados caminos centrados en las conexiones entre performance, repetición, registro y representación. Si la particularidad de la performance se centra en el momento y en la experiencia generada, conviviendo con la pérdida y desaparición, resulta difícil la convivencia con el registro y repetición de la misma (Vidiella 2009).

A este respecto, Diana Taylor, defiende la convivencia e interacción posible de archivo y repertorio, que ella establece como actos en vivo para referirse al repertorio y a la memoria y análisis de dichos actos como archivo. Así, el archivo se presenta como poseedor de aquellos materiales resistentes al cambio (textos, documentos, registros, vídeos...), que, por su persistencia en el tiempo, superan al acto en vivo y, aunque la memoria corporal no puede reproducirse en el archivo:

Muchas formas de actos corporales están siempre presentes y en un constante estado de reactualización. Estos actos se reconstituyen a sí mismos, transmitiendo memoria comunal, historias y valores de un grupo o generación al siguiente. Los actos encarnados y sus representaciones generan, registran y transmiten conocimiento. (Taylor y Fuentes 2011: 14)

En este punto podríamos citar como ejemplo paradigmático el trabajo de reapropiación, re-visitación y re-performatización realizado por la conocida artista Marina Abramovic, que el año 2005, en el museo Guggenheim de Nueva York, presentó *Seven Easy Pieces*, en las que recreaba trabajos propios y de artistas pioneras de la performance de los años 60 y 70, como Valie Export, Bruce Nauman, Vito Acconci, Gina Pane y Joseph Beuys.

Y en un irónico *tour de force* podemos añadir el trabajo de la artista Regina Fitz, *Valie-Abramovic-Regina*, en el que la artista y *performer* en la esfera del posporno y el arte *queer*, procede a la revisión de la revisión en una compleja acción performativa.

En 1969 Valie Export realizaba su destacada acción, *Genital Panic*, apareciendo con una metralleta y un pantalón cortado por la entrepierna dejando ver su sexo en un cine de películas pornográficas, colocándose en medio de la pantalla y comunicando a todos los presentes que ponía a su disposición sus genitales.

Marina Abramovic revisita la acción en 2005, en las *Seven Easy Pieces*, dotándola de una sofisticación y una notoriedad que proporciona el espacio del museo Guggenheim de Nueva York, invitando a asistir a la pieza como si se tratase de liturgia.

Por su parte, Regina Fiz, en su *Valie-Abramovic-Regina*, presentada en el festival Alterarte (2009), parece querer recuperar en ciertos aspectos la esencia reivindicativa de Valie Export y añadir complejidad a la pieza. Regina Fiz se muestra ante la audiencia travestida, enseñando un sexo masculino de plástico y sentada sobre una tarima con una metralleta entre las manos. Se trata de una instalación-performance de cinco horas de duración en la que se proyecta un vídeo que documenta la acción de Abramovic y en el que aparecen fotos de Valie Export.

Enfrente de Regina Fiz se proyecta toda la acción tal y como está sucediendo, incluyendo en ella al público asistente. Para ello, cuenta con la colaboración del videoartista Tomoto, que retroalimenta la pantalla una y otra vez con imágenes casi en tiempo real. Se evidencia así al público como *voyeur* que, además, queda doblemente expuesto al difundirse las imágenes en red y exponerlas a la audiencia en Youtube. Sin quererlo, el público deja de ser pasivo y pasa a colaborar y participar en la acción, a formar parte del elenco de la videoproyección. Se genera un registro público de su paso y participación en el acto.

El juego de complejidades que nos propone Regina Fiz pasa por el cuestionamiento de las categorías de diferencia sexual y de género. Se nos presenta como un ser sexuado de plástico, que queda en un limbo de indefinición y nos propone un irónico juego de escapismo de las taxonomías sexuales presentando el género como algo movable; un cuerpo en tránsito.

Aquí cabría añadir el concepto de performatividad que viene transformando las prácticas artísticas en el arte contemporáneo a raíz de las políticas y estéticas de experimentación de los colectivos *queer*.

Considerando el cuerpo como eje central de la teoría y práctica de la performance, debemos contemplar las categorías de diferencia sexual y de género que este cuerpo trae aparejadas y que aparecen cuestionadas en su materialidad aparentemente orgánica como construcciones sociales.

Judith Butler explora la relación entre cuerpo y discurso y la idea de actuación y repetición, lo que ella define como performatividad, es decir, la acción reiterada de materialización de los cuerpos sexuados. Butler destaca que la presentación del género a través de comportamientos reglados, así como por la citación y reiteración, muestra cuerpos que no constituyen la frontera de naturaleza y cultura como asume el discurso normativo, sino que es, a través de la performatividad de género, como se produce la diferencia sexual.

El modo en que los cuerpos se hacen materiales es a través de esta performatividad, de la cita al conjunto de normas que regulan la actuación del género, y es, dentro de esta actuación de géneros, donde también se encuentra la posibilidad de otro tipo de performance, que desvela la manera en que son categorizados determinados cuerpos como normativos, naturales, viables, frente a cuerpos marcados como abyectos, alejados del imperativo heterosexual:

Que esta reiteración sea necesaria es una señal de que la materialización nunca es completa, de que los cuerpos nunca acatan enteramente las normas mediante las cuales se impone su materialización. En realidad, son las inestabilidades, las posibilidades de rematerialización abiertas por este proceso las que marcan un espacio en el cual la fuerza de la ley reguladora puede volverse contra sí misma y producir rearticulaciones que pongan en tela de juicio la fuerza hegemónica de esas mismas leyes reguladoras. (Butler 2011: 57-58)

Podríamos leer la acción de Regina Fiz, *Valie-Abramovic-Regina*, antes mencionada, como una performance que busca poner en evidencia la performatividad de los cuerpos. Regina coloca en primer plano el proceso de socialización por el cual se producen nociones como género e identidad, intentando desenmascarar los procesos de regulación y citación que el propio proceso de normalización ha invisibilizado. Cuestiona así la existencia de un régimen discursivo único para afirmar la verdad de los cuerpos.

## 2.2. Teorizar-practicar posporno: hacia una definición escénica de posporno

A sabiendas de lo absurdo de una tentativa definitoria categórica de la pospornografía, cabría destacar algunas de las definiciones existentes del posporno, que permiten señalar algunos de los muchos matices de unas prácticas tan heterogéneas. Para la artista y autora del libro *El posporno era eso*, María Llopis,

... el posporno es política *queer*, posfeminista, punk, DIY, pero también una visión más compleja del sexo que incluye un análisis del origen de nuestro deseo y una confrontación directa con el origen de nuestras fantasías sexuales. Por eso el posporno a veces es más un tipo de meta porno, y se centra en cuestionar la industria pornográfica y la representación de nuestra sexualidad que hoy en día se hace en los medios. (Llopis 2010: 22)

La crítica de arte y comisaria independiente Marisol Salanova se aventura a hacer una definición sencilla y sintética: "el posporno es un movimiento artístico que propone generar una pornografía diferente, a saber, con un imaginario sexual en el que tengan cabida las sexualidades periféricas y disidentes que la heteronormatividad y el porno clásico marginan" (2012: 53). El teórico y activista Paul B. Preciado señala el posporno como:

... el efecto del devenir sujeto de aquellos cuerpos y subjetividades que hasta ahora solo habían podido ser objetos abyectos de la representación pornográfica: las mujeres, las minorías sexuales, los cuerpos no-blancos, los transexuales, intersexuales y transgénero, los cuerpos deformes o discapacitados... No se trata de que estos cuerpos no estuvieran representados: eran en realidad el centro de la representación pornográfica dominante, pero desde el punto de vista de la mirada masculina heterosexual. La pospornografía supone una inversión radical del sujeto de placer: ahora son las mujeres y las minorías las que se reapropian del dispositivo pornográfico y reclaman otras representaciones y otros placeres. (Salanova 2012: 50-51)

En palabras de Javier Sáez:

... el porno es un género (cinematográfico) que produce género (masculino/femenino). El posporno es un subgénero que desafía el sistema de producción de género y que desterritorializa el cuerpo sexuado (desplaza el interés de los genitales a cualquier parte del cuerpo). (Sáez 2003:11)

Por último, en el reciente libro *Barbarismos queer y otras esdrújulas*, Lucía Egaña Rojas propone la pospornografía como:

... una reelaboración crítica de la pornografía clásica que se expande a las imágenes que se escenifican, a los modos de trabajo y producción, difusión y diseminación. Se trata de prácticas que tensionan la relación entre lo colectivo y lo personal, entre lo público y lo privado, transgrediendo los espacios tradicionalmente asignados a lo sexual. (Egaña 2017: 364)

Proponemos, en este punto, como ejercicio de experimentación, aventurar un acercamiento a una definición escénica del posporno, a modo de destacar la realización de las prácticas que utilizan el medio escénico como herramienta principal. El interés de investigar los medios escénicos utilizados por la pospornografía radicaría en señalar las principales herramientas de las que se vale la práctica pospornográfica, contestando no tanto a la pregunta "¿qué es el posporno?", sino a la pregunta "¿cómo se hace posporno?", teniendo en cuenta toda la carga teórica de estas prácticas, pero destacando aún más el carácter directo de hacer política, lo que sitúa a la performance y al medio escénico en que esta se desenvuelve en un lugar destacado dentro de la pospornografía.

El acercamiento a una propuesta de definición se establecería en los siguientes términos: la pospornografía se hace a través de prácticas artísticas bastardas que beben del hibridaje, trascendiendo las fronteras disciplinares, utilizando como principal herramienta escénica la caracterización del cuerpo de *performer* en tanto cuerpo sexuado y des-generado, y convirtiendo la práctica artística en práctica corporal política que busca desmontar los preceptos normativos de la sexualidad.

### 3. CAMPO DE BATALLA

#### 3.1. Aterrorizar la escena. Diana pornoterrorista: ¡Violentar, aterrorizar, ensuciar la escena!

Diana J. Torres es una artista que trabaja con herramientas como la poesía, la performance y el vídeo que muestra en sus actuaciones en público. Trabaja en el campo de la sexualidad, el posporno, el movimiento *queer*, los transfeminismos. Sin embargo, el discurso de Diana J. Torres parece tener un objetivo de auto-definición diferenciada de su propia práctica, que ella misma, en 2001, junto a Pablo Raijestein, bautiza con el nombre de "pornoterrorismo". Torres juega a la provocación con la elección de este término, que ella utiliza como llave que

abre un campo de exploración de máxima trasgresión: “¿Acaso hay fusión más hermosa que las palabras ‘porno’ y ‘terrorismo’? La erótica del terror, un terreno sin investigar que se abre como un cadáver listo para la autopsia” (2011: 61).

Su *pornoterrorismo* le proporciona una mirada diferenciada dentro de la pospornografía, al aludir a la provocación, a la acción directa, jugando con las transgresiones de la palabra desde su pornopoesía, de lo visual, a través de imágenes violentas sacadas de los noticiarios de la televisión, y del cuerpo, a través de su práctica performativa con una sexualidad explícita.

En su libro, *Pornoterrorismo*, explica su discurso que entiende como una práctica artística que surge como respuesta al ataque de la sociedad contra determinadas prácticas sexuales que condena como proscritas. El *Pornoterrorismo* trata, precisamente, de investigar y poner delante del público aquellas prácticas que se pretenden ocultar:

Descubrir la propia sexualidad es también descubrir hasta qué punto eso que llamamos “nuestro sexo” no nos pertenece en absoluto. Pertenece a la heteronorma, a la sociedad de consumo, a la Iglesia y al patriarcado, a la pornografía *mainstream*, a la medicina, a las farmacéuticas, a la moda, a (larga enumeración en la que tu nombre no está incluido). (Torres 2011: 39)

Diana J. Torres aclara la forma en que ella se identifica como terrorista, no como una terrorista al uso, o lo que se entendería habitualmente como terrorista, pero sí como alguien que se queda al margen de unas leyes que no están hechas para que personas como ella se expresen y luchen contra el sistema.

Lo cierto es que existe una falta de consenso internacional en la definición del término terrorismo, no parece que muchas naciones estén interesadas en la profundización sobre este tema y el cuestionamiento de la –por veces– delgada línea que separa el terrorismo del terrorismo de estado.

Una de las definiciones más utilizadas en el ámbito académico es la de Alex Schmid y Albert Jongman, fechada en 1988 en su libro *Political Terrorism*, en la que de una forma exhaustiva ambos autores señalan los principales elementos que participan en un acto terrorista, cuyo objetivo final más que causar víctimas directas es transmitir un mensaje. Proceso que no llegaría a su consecución si dicho mensaje no fuese pertinentemente transmitido a la audiencia.

Bermúdez de Castro propone un análisis basado en los conocidos factores de la comunicación de Jakobson, considerando, en última instancia, el terrorismo como un acto de comunicación, en el que tienen un papel destacado los medios de comunicación como transmisores del mensaje, pues sin ellos el acto de comunicación no se entendería por completo. En este sentido se pueden considerar los atentados del 11-S como el acto de terrorismo más eficaz, ya que fue retransmitido en directo a todo el mundo (Bermúdez 2014).

Diana J. Torres explora prácticas normalmente consideradas marginales, utilizándolas como herramientas políticas, reivindicando una sexualidad libre de prejuicios y libre para ejercerla como se desee. Son habituales en sus *performances* prácticas como el *fisting* vaginal o el *squirting*, la eyaculación femenina, que ella denomina “corrida femenina”, apartándose así de una explicación de

la sexualidad femenina en términos de la sexualidad masculina: "Una corrida femenina ya no es solo un acto de placer que se desborda más o menos espectacularmente. Se trata de un acto terrorista. De una venganza que arrastra siglos de orgasmos contenidos o que nunca llegaron a llegar" (2011: 44).

Diana J. Torres es además docente de *squirting* y realiza talleres de eyacuación femenina como parte de su activismo feminista. A propósito, publicó en 2015 el libro *Coño potens. Manual sobre su poder, su próstata y sus fluidos*, en el que, desde su visión combativa del feminismo y partiendo de su experiencia personal, desarrolla una investigación que trata de descolonizar los cuerpos que la medicina oficial del sistema heteropatriarcal ha tratado de regularizar a lo largo de la historia. Considera la corrida como un acto político que rompe la imagen de sexo discreto, callado y que no deja huella, que se ha impuesto al hablar del sexo de la mujer:

Nuestro sexo es discreto, limpio, bonito, inapreciable y, sobre todo, emocional, interior. Se nos ha contado que nosotras por naturaleza lo sentimos todo hacia adentro, no tenemos derecho a explotar de ninguna manera. Una mujer que grita o muestra emociones intensas es una histérica; una mujer que eyacula es una guarra enferma con defectos congénitos. (Torres 2015: 11-12)

En sus *performances* y prácticas artísticas destaca el uso de la palabra, que utiliza con un lenguaje directo y reivindicativo. Introduce sus perfoepoesías en sus presentaciones escénicas, centrándose en la sexualidad explícita y crítica con los estereotipos, como en su poema "Mi vagina", en el que reivindica un sexo que se estremece de placer, que tiene sed de la victoria y clama venganza, o su pornopoema "Transfrontera", en el que se apodera de su propio cuerpo y lo bautiza como reino propio en donde ella manda, o sus versiones pornográficas de conocidos poemas como "Versión porno del poema nº 15 de Pablo Neruda" (Torres 2011).

Podríamos emparentar su trabajo poético con el de la escritora y periodista gallega Lupe Gómez, que en el año 1995 publicaba su primer libro de poemas llamado *Pornografía*, para seguir luego con *Os teus dedos na miña braga con regra*, *Levantar as Tetas* o *Poesía Fea*. Como estos títulos evidencian, Gómez remite a un universo similar, transgrediendo la temática habitual de la poesía, con una clara intención feminista: "No meu libro *Pornografía* declárome puta e tola. Puta para corromper a situación social da muller. Tola porque na imaxinación atopo todo" (1999: 5); "Creo no sexo/ como as nenas/ cren en algo santo" (1999: 57); "No colexio/ somos inseparables./ Coa miña regra./ Cos teus dedos/ na miña braga" (1999: 72); "O sexo é algo/ que che nace/ de fontes/ que tés dentro" (2004: 52).

Cabe destacar también en Diana J. Torres el uso de lo abyecto, lo escatológico mezclado con imágenes violentas que se proyectan en una pantalla detrás de su cuerpo, generalmente desnudo, que recita y escupe sus pornopoemas entre una masturbación coronada por una portentosa corrida o una invitación al público asistente para que practique sexo con ella.

También podemos asistir al rescate del interior de su vagina de un papel envuelto en un preservativo en el que se encuentra escrita la pornopoesía que luego procederá a leer. Una acción que nos recuerda al conocido *Interior Scroll* de Carolee Schneeman, en el que de una forma ritual, que ella reivindicaba, aparecía desnuda con el cuerpo pintado y extraía de su vagina un rulo de papel en el que estaba escrito un texto que luego leía al público e ironizaba sobre las actividades consideradas socialmente adecuadas para la mujer.

Carolee Schneeman fue acusada de obscena y pornógrafa por la mayoría de críticos de la época, por trabajos como *Meat Joy* (1964), presentado en el *Festival de La Libre Expresión* de París, happening orgiástico descrito como rito erótico, celebración de la carne como material, en el que varias personas parcialmente desnudas jugaban, rozaban, manchaban, ensuciaban sus cuerpos con diversos materiales –embutidos, pintura, pollos, pescado–. O su trabajo audiovisual *Fuses* (1964-1967), considerado como potenciador de una mirada feminista sobre el sexo, en el que la artista graba cómo mantiene sexo con su pareja, alternando primeros planos con elementos distractores, como el exterior o la presencia de un gato que se pasea por la habitación. Schneeman alteró la coloración en muchos fotogramas, pintó y manipuló a su antojo en una mezcla de cine-collage. Buscaba contrastar la imagen real, de una mujer real practicando sexo, con la imagen del sexo practicado en la pornografía, que para ella resultaba tan falso y artificial. Este quizás pueda ser considerado como uno de los antecedentes más directos del arte feminista con relación a la búsqueda pospornográfica (Reckitt y Phelan 2001).

En algunas de sus *performances* Diana J. Torres comparte lonchas de embutido con el público, amablemente cortado, después de haberlo usado para practicar sexo. Podríamos decir que es la versión pornográfica de uno de los clásicos del *body art* o –arte corporal–, el *Messe pour un corps* (1969), de Michel Journiac, en el que, después de un rito litúrgico, ofrecía al público morcillas hechas con su propia sangre; también está en la línea irónica del director, actor y dramaturgo Sergi Faustino, quien, en *Nutritivo* (2002), cocinaba y ofrecía su propia sangre al público, mientras contaba historias de personas que acababan con un final violento.

Diana J. Torres hace también un uso corporal extremo, practicándose incisiones, introduciendo agujas, jeringuillas en su rostro, siguiendo el camino de *performers* como Marina Abramovic, Gina Pane o, en un referente más cercano, la actriz, directora y dramaturga Angélica Lidell, quien en sus espectáculos obliga a los cuerpos a juegos extremos que, en muchas ocasiones, pasan por la autolesión.

### 3.2. Escumizar la escena. ArmsIdea. *Borrador batonz*: ¡Escupir, berrear, ser-estar SCUM!

Ideadestroyingmuros es un colectivo transcultural de militancia poética y activismo des-educativo de artistas de origen italiano, nacido en Venecia en 2005 y que desarrolla parte de su trabajo en territorio español. El nombre del colecti-

vo hace referencia al título de la composición musical "Voci destroying muros" (1970), del inconformista compositor de música contemporánea Luigi Nono.

Ideadestroyingmuros se conforma como una asociación de prácticas heterogéneas que comparten intereses en el campo de la acción y adoptan la perspectiva de género en las relaciones sociales, el arte, la performatividad y la manipulación del cuerpo. Se aúnan diferentes posiciones fronterizas en torno a los conceptos de nación, género, sexo, lengua y creación, buscando modos de entender alternativos y prácticas de resistencia. Realiza sus investigaciones en torno a la búsqueda artística feminista, comunitaria, a las teorías *queer* y la pornografía, buscando alternativas de placer que escapen de la representación binaria y acaben con la pornografía tradicional.

Uno de sus proyectos, ArmsIdea, está centrado en la representación teatral y utilizan el medio escénico como campo de búsqueda y experimentación. Sus presentaciones escénicas constituyen una de las propuestas más allegadas a lo teatral de los colectivos posporno. Entre sus trabajos, de 2009-2010, destaca *Pornodrama*, una práctica escénica centrada en la creación de una alianza entre el cuerpo y las relaciones de deseo, con el fin subvertir los códigos y economías de las miradas en la pornografía. En el 2011 presentaron *Nord Porn Capitalismo* como un medio para revisar los conceptos de política, economía y lucha social para poder interpretar el presente.

El colectivo desarrolla una revisión crítica colectiva de las diferentes formas de expresión con las que el poder dominante y su oposición de izquierdas se escriben en los cuerpos, educándolos en la represión, la norma, la idea de progreso y el deseo homologado. Señala el pornocapitalismo como un sistema con una serie de trastornos, en el que la mediación del poder distorsiona las ideologías, haciendo una eficaz limpieza de la historia y de las conciencias, donde la sexualidad misma encarna los códigos de esta política de la corporeidad muerta.

En el año 2012 se presentó su último trabajo, de una hora de duración, en el cabaret *Borrador Battonz*, a partir del Manifiesto S.C.U.M. de Valerie Solanas, auto publicado en 1967, en el que declara la guerra a nuestra sociedad y reniega del sueño americano-occidental, del poder hegemónico de los varones blancos, ricos y heterosexuales. En la ficha artística se señala el *Manifiesto SCUM* de Valerie Solanas como el texto original del espectáculo, que de esta forma se va a convertir en verdadero esqueleto dramático de la pieza, revisado, analizado, cantado y casi escupido al público.

Las cuatro intérpretes se presentan con una completa caracterización en la que vestuario, maquillaje y posticería se unen para ironizar y ridiculizar los estereotipos femeninos que aquí se presentan con mucho color y extravagancia, pero que están muy alejados del glamour de buena parte del mundo cabaretero. Más bien, parecen aludir a mundos marginales de la prostitución, cuerpos deformados por traseros enormes o con cabello que nace de los lugares más indeseados, como los pezones o las axilas de alguna de las intérpretes.

Se introduce al público la figura de Valerie Solanas, ya que *Borrador Battonz* se plantea como una revisión del *Manifiesto SCUM* (*Society for Cutting Up*

*Men*) y un homenaje a Solanas, pues trata de rescatar su obra artística y despatologizar su recuerdo, siempre asociado a la tentativa de asesinato de Andy Warhol.

También se va a explicar el significado de la palabra *Battonz*, que es la modificación de una palabra similar, *battona*, la cual significa 'puta' o 'ramera' en italiano y con la que también se rinde homenaje a las prostitutas Carla Corso y Pia Covre, pioneras en su país de la lucha de los derechos de las trabajadoras sexuales. Se utiliza ese término como ejercicio de empoderamiento para investigar las herramientas que poseemos para exhibirnos, lucirnos, atraer el interés con todas sus posibles finalidades.

Cada una de las intérpretes, acompañada de la sempiterna silla, mobiliario indispensable del cabaret, realiza una serie de ejercicios y movimientos repetitivos, que parecen ironizar con la preparación actoral, para comenzar con un repertorio gestual coreografiado que parodia los movimientos aprendidos y repetidos una y otra vez alrededor de la sexualidad, en clara crítica a la habitual sobre-representación de esta.

Todo ello viene acompañado por el recitado rítmico y el juego con fragmentos del *Manifiesto SCUM*, en una traducción coloquial y libre que se presenta casi como proclamas, muestra de un ideario político cargado, aquí, de ironía y sentido del humor. Y es, en esta revisión irónica y humorística, donde reside uno de los factores más potentes de la propuesta, al tratar de dar la vuelta a la recepción del *Manifiesto*, casi siempre polémico en círculos feministas y sugerir el espacio del humor –dominado por el pensamiento patriarcal– como un posible espacio de transgresión abierto a la discusión y polemización de las normas reguladoras del sexo y el género.

Desde el punto de vista de Valerie Solanas, las reivindicaciones feministas de las mujeres blancas de clase media eran insuficientes y caían en la trampa de incorporarse a la sociedad heteropatriarcal, sometiéndose a unos supuestos términos de igualdad en una sociedad con condiciones existentes impuestas por el macho:

SCUM no formará piquetes, ni se manifestará, marchará o declarará en huelga con el fin de alcanzar sus metas. Tales tácticas son propias de damas refinadas y como es debido, que se embarcan en acciones semejantes tan solo porque su ineficacia está garantizada. [...] Si las SCUM marchasen alguna vez, lo harían sobre la estúpida y enfermiza cara del Presidente; y si en alguna ocasión se echasen a las calles, sería por las más oscuras y provistas de navajas de quince centímetros de hoja. (W.I.T.C.H. 2015: 22)

Uno de los capítulos más conocidos de la vida de Valerie Solanas es su tentativa de asesinar a Andy Warhol, a quien la escritora acusaba de haberle robado el manuscrito de su obra de teatro *Up your ass* [Que te den por culo]. Versaba sobre una prostituta y mendiga que odiaba a los hombres, algo que reflejaba su propia vida: tras una infancia rodeada de maltratos y abusos sexuales, con quince años Solanas se vio abocada a vivir sola en la calle y a prostituirse para sobrevivir. A pesar de su precaria situación, logró acceder a la Universidad de Maryland y gra-

duarse en Psicología, gracias a costear su carrera con la prostitución y las becas que obtenía por ser una alumna brillante. Trabajó también en el laboratorio de la Universidad de Minnesota y asistió a clases en la Universidad de Berkeley, en la que empezaría a escribir el Manifiesto SCUM (Ziga 2014).

En España el *Manifiesto* no se publica hasta el año 1977 gracias a Ediciones de Feminismo. Provocó una encendida controversia, de la que tampoco se hubo librado en 1967 cuando apareció en los Estados Unidos. SCUM se considera el manifiesto maldito del feminismo radical, criticado y denostado por amplios sectores del feminismo y defendido de igual manera por otros sectores, que veían en él una crítica salvaje que apuntaba a las raíces más hondas del patriarcado y buscaba un cambio radical del sistema. Tildado de escandaloso, violento y enloquecido, no se puede obviar el desgarrador testimonio de la ira de una mujer violentada y marginada por una sociedad patriarcal que ella es capaz de analizar bajo el prisma de un feminismo radical certero, asumiendo y utilizando la rabia contenida durante siglos de represión: "SCUM está en contra del sistema en su conjunto y de la idea misma de ley y gobierno. SCUM está ahí para destruir el sistema, no para conseguir ciertos derechos dentro de él" (Solanas 2011:73).

Lo cierto es que hoy en día el *Manifiesto SCUM* se reedita continuamente en muchos países. Como señala Itziar Ziga con mucha ironía, "si hoy Valerie Solanas cobrase el 10% como derechos de autora de las reproducciones de *scum*, sería millonaria" (2014: 29). Paradójica situación para una Solanas que vivió obsesionada con que le robasen su obra y que nunca cobró por los derechos del *Manifiesto SCUM*.

Este manifiesto va a servir de base e inspiración para diversas manifestaciones artísticas que convierten el discurso SCUM en excusas, nexos o ejes de sus prácticas artísticas, pasando a formar parte de ese *estar SCUM*, como diría Solanas, quien llegó a afirmar: "ni siquiera soy yo...Quiero decir que [...] considero [SCUM] más bien un estado de espíritu. En otras palabras, las mujeres que piensan de una determinada manera están en SCUM" (Macaya 2011: 11).

Podemos añadir también a la compañía gallega Chévere a ese *estar en SCUM*, ya que, con *Testosterona*, de 2009, pone en marcha un ambicioso proyecto de creación escénica e intervención cultural sobre identidad y construcción de género, el cual consta del propio espectáculo *Testosterona*, de un taller de prácticas *drag king* ("Ser home por un día"), inspirado en las prácticas de la artista Diane Torr, y también de las apariciones esporádicas del grupo de punk-rock Os Dildos en el concierto-conferencia, en el que las actrices Patricia de Lorenzo y Natalia Outeiro, caracterizadas como hombres, entonan textos inspirados en el *Manifiesto S.C.U.M.* de Valerie Solanas.

### 3.3. Desbordar la escena. *Oh-Kaña*: ¡Desbordar, desparramar, infectar!

La colaboración habitual de los colectivos posporno va a dar lugar la unión de fuerzas artísticas en performance como *Oh-Kaña*, en la que participan artistas como PosOp, Quimera Rosa, Mistress Liar y Dj Doroti, llevando a las Ramblas

de Barcelon una sorprendente procesión, verdadero pasacalles ciberfeminista pospornográfico.

La autoría se diluye en un proceso compartido y participativo con *nicknames*, pseudónimos, alias y colectivos que no dudan en fusionarse, escindirise o duplicarse en nuevas formaciones para llevar a cabo *performances*, talleres, acciones y/o investigaciones que transmiten una idea de práctica artística con fines comunes, pero que no excluyen diferentes caminos estéticos y matices ideológicos.

Proliferan las filosofías y metodologías DIY, DIT, DIWO: *do it yourself, do it together, do it with others*, vinculadas a prácticas artísticas tecnológicas, transfeministas, redes de *software* libres y redes ciudadanas. Muchos de los festivales y colectivos posporno funcionan bajo estas siglas que entienden que todas las personas asistentes deben participar para que funcionen los eventos.

Esta performance de 2010, *Oh-Kaña*, tuvo lugar en el patio del Palau de la Virreina, las Ramblas, la Boqueria, acompañando activismos y prácticas ocañeras en el marco de acciones realizadas en homenaje a Ocaña. Destaca la caracterización con un vestuario lleno de referencias al mundo BDSM, siglas que corresponden a bondage-dominación-sumisión-sadismo-masochismo y serie de prácticas sexuales consideradas como parte de una subcultura específica. Abarca el SM o sadomasochismo, el fetichismo, la disciplina inglesa o flagelación erótica y el *bondage*, aplicado a encordamientos eróticos. Las personas practicantes de SM sostienen que son prácticas que poco tienen que ver con la represión y las asocian a intercambio de roles y al traspaso de fronteras de género, a la idea de control más que de dolor. Las prácticas suelen asociarse con las siglas SSC (sano, seguro y consensado).

Cabe citar el trabajo de Catherine Opie como uno de los ejemplos más conocidos de trabajos fotográficos que cuestionan el binomio masculino/femenino y retratan las transformaciones de innumerables miembros de las comunidades lesbianas, transgénero y sadomasochistas. Opie realiza una serie de autorretratos, *Cutting* (1993) y *Pervert* (1994), en los que aparece con cortes recién hechos o con agujas en sus brazos y la palabra "pervertida" en su pecho.

Catherine Opie se hizo muy conocida por retratar a las personas de su comunidad sadomasochista gay-lesbiana y visibilizar prácticas asociadas comúnmente a patologías y que permanecían ocultas a la sociedad. Esto provocó muchas reacciones adversas, dado que, dentro de las sexualidades disidentes existen muchos grupos contrarios a las prácticas BDSM, por considerarlas de corte fascista, tanto por la estética militar como por su base ideológica. Apreciación que no todo el mundo comparte ya que las prácticas BDSM también son muy utilizadas por el arte contemporánea como alegoría da libertad sexual (Salanova 2011).

En *Oh-Kaña* las referencias son claras y hay todo un despliegue de estética BDSM, que va desde el vestuario de cuero negro, cadenas, botas militares, máscara de cuero que cubre el rostro, correas, guantes negros, a máscaras de animales, crines de colores llamativas, arreos. Dicha mezcla de animalidad a través de esa gran máscara de caballo, las crines de colores o los arreos de una de

las *performers* ayuda a identificarlos con una jauría de animales. La gestualidad y los movimientos también se centran en ese comportamiento animal; los participantes se ponen a cuatro patas, gruñen, se rebelan contra las cadenas por las que una de las *performers* los sujeta, claramente en un rol de *dominatrix*.

Esta animalidad está plenamente identificada con una sexualidad hipersensitiva. Todo objeto y toda persona van a ser susceptibles de ser considerados sujetos sexuales, llegando al paroxismo en la parte final cuando incluso el mobiliario urbano pueda ser usado como objeto de placer. Pero incluso cada cuerpo de *performer* se va a expandir para ser receptor de prácticas sexuales, todos los huecos y pliegues de cada cuerpo van a ser rozados por otro *performer*.

Sin duda, para ello tendrán la ayuda de multitud de protuberancias de su indumentaria y de las herramientas que llevan en la mano: látigo de cuero, plumeros, embudos con los que succionan partes de otros cuerpos, o incluso una tira de luces azules plastificada que no dudarán en usar para introducirla en algún hueco corporal. Utilizan también un bisturí con el que uno de los *performers* hace pequeñas incisiones en el pecho de otro y las prácticas sexuales se van a extender desde el *fisting* vaginal hasta el sexo en grupo.

Todas estas prácticas serán instigadas o castigadas por la *dominatrix*, que manda y ordena el movimiento de su rebaño y lleva a sus fieras atadas con unas cadenas. La *dominatrix* va a utilizar movimientos contundentes para sujetarlos y moverlos y no dudará en llamarlos al orden duramente o castigarlos subiéndose a su espalda.

El plano de la oralidad va acorde con la propuesta: va a haber sonidos que reflejen la animalidad y las prácticas sexuales y, desde el inicio, va a estar presente la potente voz de la *dominatrix* con sus contundentes órdenes e insultos.

Esta *performance* se desenvuelve en la calle, en un espacio inicial acotado en el patio del Palau de la Virreina, completamente rodeado de público. Se produce así la confrontación directa de la propuesta al colocar prácticas sexuales nada normativizadas compartiendo espacio público con espectadoras/es conectoras de estas prácticas, pero también con público ajeno o poco habitual. Los participantes utilizan y dominan el espacio completamente, integrándose e incluso obligando, por momentos, a que el público se desplace, como cuando se dirigen hacia una de las escaleras. En este trabajo, además, el espacio se ve ampliado cuando comienzan a caminar fuera de la plaza inicial. Así, la pieza se convierte en una especie de procesión, pasacalles que sorprende a las personas que transitan por la Boquería o por Las Ramblas. El público se va a encontrar con esta demencial jauría que camina peleándose, cayéndose, besándose y rozándose con todo lo que encuentran a su paso, incluidas farolas o motos estacionadas en la calle.

Dos de los colectivos que performan esta pieza son dos de los más conocidos en territorio español: Post Op y Quimera Rosa. Post Op: Plataforma de Investigación en Género y Pos-pornografía es un colectivo de artistas y activistas que investigan sobre el género y la pospornografía desde la noción de cuerpo y *performance* apostando por la re-sexualización del espacio y la esfera pública y cuestionando las prácticas sexuales y los géneros esencializantes. Nace a raíz

de la experiencia de la Maratón Posporno realizada en el MACBA en el año 2003. Su nombre, Post Op, viene del término con que la institución médica designa a las personas transexuales después de las intervenciones para su reasignación de sexo. Lo utilizan como autodesignación para reivindicar su creencia de que todas las personas estamos conformadas por las tecnologías sociales que nos definen en género, clase social y raza.

Post Op puesta por el hibridaje, por la modificación de los cuerpos con prótesis, arneses, dildos y demás tecnología sexual, para huir de los convencionalismos de género. Realiza un trabajo multidisciplinar a través de talleres, conferencias, performances y vídeos como el taller posporno, *Todxs Somos Pornostars*, dentro del Seminario FeminismoPornoPunk en Arteleku, o el Taller Post-Op, Posporno y Diversidad Funcional, un taller posporno para personas con diversidad funcional, junto con Diana Pornoterrorista, y enmarcado dentro de un documental de Raúl de la Morena titulado: *Yes, we fuck*, sobre la diversidad funcional y la sexualidad.

Con motivo de la celebración de sus diez años de existencia, Post Op publicó en papel la revista *Pirate*. La idea inicial era hacer una revista al estilo de la conocida revista pornográfica *Private*, con una portada similar, pero con representaciones de sexualidades disidentes y colar la revista en sex-shops y tiendas especializadas, llevando a confusión a la clientela que, al llegar a casa con la revista, tendría acceso a otro tipo de sexualidades (trans, *kings*, marimachos, etc.).

El otro colectivo que participa en la *performance* es Quimera Rosa (Barcelona, 2008), que se define como un laboratorio porno-amoroso de experimentación e investigación sobre sexo y género desde una perspectiva multidisciplinar. Quimera Rosa desarrolla prácticas productoras de identidades *cyborgs*, no naturalizantes, y prácticas BDSM. Toma el cuerpo como plataforma de intervención pública y concibe la sexualidad como una creación artística y tecnológica. Utiliza diversas herramientas como la fotografía, el vídeo, la *performance*, la escritura, en búsqueda de modos de relación que resistan a la normalización del binomio sexo-género y de identidades híbridas, gracias a experimentar prácticas sexuales fuera del orden heteronormativo.

El colectivo transita entre identidades trans-género rompiendo binomios como: hombre/mujer, homo/hetero, natural/artificial, normal/anormal, público/privado. En su trabajo se parte de la noción de *cyborg* desarrollada por Donna Haraway, quien lo define como quimera, híbrido teorizado y fabricado de máquina y organismo. El cuerpo entendido como una plataforma de intervención pública y la sexualidad como una creación artística y tecnológica libre de patentes y códigos.

En sus *performances* como *Oh-Kaña*, *Pelea de Perras* o *Circuitos integrados (Putá Data)* se mezclan estéticas y prácticas *bondage*, sadomasoquistas con *cyborgs*, dildos, látigos, cuero, máscaras de animales. Los integrantes fabrican sus propias herramientas, vestuario, juguetes sexuales y accesorios. Uno de sus últimos trabajos es *Aquelarre Cyborg*, en el que colabora también el colectivo Transnoise, proyecto que busca reapropiarse del mundo de la brujería.

En su trabajo *Sexoesqueleton SXX*, Quimera Rosa investiga en las tecnologías precisas para crear una estructura protética externa, con la finalidad de suplantar el esqueleto sexo-género por un exoesqueleto *cyborg* y pos-género. Un esqueleto/interfaz que dispondría de componentes como un distorsionador de voz, un sensor muscular y cardíaco, multicontroladores y un GSR sensor galvánico.

Sus trabajos se pueden vincular con toda una serie de artistas que hacen un uso destacado de las nuevas tecnologías y la computación, como el artista catalán Marcellí-Antunez, miembro fundador de *La Fura dels Baus*, que desde los años 90 lleva desarrollando una serie de *performances* mecatrónicas e instalaciones robóticas que combinan elementos como *Parazitebots* (robots de control corporal), *Sistematurgy* (dramaturgia de los sistemas computacionales) y *Dreskeleton* (interfaz corporal en forma de vestido exoesquelético). Con *Epizoo* (1994) daba por primera vez el control telemático de la acción del *performer* al público. En *Afasia* (1998) el *dreskeletón* permitía la expansión del movimiento corporal.

## CONCLUSIONES

¡Violentar, aterrorizar, ensuciar la escena! ¡Escupir, berrear, ser-estar SCUM! ¡Desbordar, desparramar, infectar! Sexualizar, o más bien, re-sexualizar. Pornificar, o más bien, pos pornificar

La práctica artística pospornográfica se presenta como una práctica artístico-política del cuerpo que conecta con muchas de las propuestas del arte y el activismo feminista de los 60 y 70 y recoge ese espíritu de lucha y trasgresión a través de una práctica directa y radical. El posporno intenta traspasar las fronteras de lo políticamente correcto, al presentar unas sexualidades situadas en los márgenes que buscan nuevas formas de vivirse, representarse y mostrarse. Como podemos observar, esa búsqueda se lleva a cabo a través de multitud de herramientas y soportes, pero con una concepción de base, de acción directa, que consigue una de sus más altas expresiones en las *performances*, cabarets y presentaciones escénicas que colocan al público en un intercambio directo con la práctica artística.

Teniendo como fundamento el estudio de las prácticas anteriormente citadas, cabe señalar las principales herramientas escénicas de las que se vale el hecho pospornográfico. El espacio performativo se desarrolla en muchos de sus sistemas dando un papel destacado a la caracterización, desde la variedad de signos hasta la transcendencia simbólica que aparece sintetizada.

En muchos casos, se comparte la estética BDSM, al mezclar estéticas que aluden a prácticas sexuales poco normativas y asociadas con la violencia. Muchos colectivos y artistas posporno hacen propuestas que aluden a la agresividad, lo abyecto, lo desagradable, algo que puede resultar de muy difícil aceptación entre el público, pudiendo provocar una reacción de rechazo hacia los objetivos del movimiento. La mayoría de artistas posporno insisten en sus discursos en el interés de que el público se cuestione sus propias prácticas sexuales y, en este sentido, se orientan la mayoría de talleres, muestras y coloquios que acompañan

la práctica pospornográfica, tratando que el diálogo sea abierto y la repercusión, mayor. No hay que olvidar las redes de grupos, asociaciones y colectivos de activismo político-feminista que se sitúan en el origen del movimiento y cuyas prácticas van acompañadas de grupos de debate y discusión.

Una de las apuestas más claras por una caracterización cercana al BDSM es *Oh-Kaña*, que salpica, además, toda su propuesta de elementos que podríamos denominar de estética posindustrial e incluso poshumana, con todo un muestrario de prótesis sexuales que salen de los lugares más insospechados y deforman la percepción habitual del cuerpo humano. En este punto, asistimos a la construcción de toda una tecnología de deshumanización y des-generación que no deja de sorprender por la riqueza y variedad de sus construcciones y considera, no solo toda la superficie humana como sexualizable, sino todo objeto que podamos encontrar a nuestro paso.

Las caracterizaciones también van en un camino alternativo perteneciente a mundos marginales y circenses o cabareteros, como sucede en los trabajos de Diana J. Torres y Armsldea. La expresividad de los cuerpos y la gestualidad, en casi todos los casos, está esquematizada con acciones y movimientos minimizados, repetitivos, con movimientos más enfocados a la animalización y la sexualidad.

Resulta imprescindible señalar la configuración del cuerpo sexuado, expresado por los cuerpos que adquieren en todas las prácticas una importancia primordial y que es uno de los sellos distintivos de las prácticas pospornográficas. Se suceden las prácticas sexuales de los cuerpos, alternando penetraciones con las más variadas herramientas y utensilios y en multitud de huecos corporales, descentralizando la práctica sexual habitual y pasando por situar en primer plano prácticas poco habituales como el *fisting* vaginal o el *squirting* de las *performances* de Diana J. Torres. La trasgresión de estas prácticas sexuales adquiere en *Oh-Kaña* una dimensión más sorprendente, al tratarse de una *performance* hecha en la calle, ante un público que, en muchos casos, se la encuentra de forma ocasional y que no es el habitual que se desplace a los lugares de actuación.

Cabe señalar en este punto que la mayoría de los colectivos y laboratorios posporno del panorama español sitúan las prácticas sexuales explícitas como punto central. Pero, en menor medida, también se desarrollan otro tipo de prácticas que mantienen la centralidad crítica de la sexualidad y la des-generación, pero utilizando herramientas que juegan más con lo simbólico o lo metafórico. Así, el colectivo O.R.G.I.A. reivindica que en la práctica posporno no tiene por qué haber sexo explícito y basa su trabajo en imágenes icónicas con estéticas *vintage* que recogen de los años 60 y 70, mientras ironizan con el estereotipo del macho español, como en su P.N.B., o juegan con la fácil asociación sexual de imágenes de comida y fruta.

Otros trabajos como *Borrador Battonz*, centrado en una estética más cabaretera de provocación sexual mediante la comicidad y la ironía, se acercan al colectivo O.R.G.I.A. en las prácticas más orientadas hacia el humor: uno en la práctica más cercana a lo escénico y el otro en el medio audiovisual.

Hay también alguna exploración de la oralidad (guturalidad, gritos, gruñidos), como en *Oh-Kaña* o en los trabajos de Diana J. Torres, en los que más se

experimenta y trabaja la textualidad, con su destacada pornopoesía de la que ya hemos hablado antes, pues esta constituye una de las partes más características de sus *performances*. Por supuesto, hay que volver a mencionar el trabajo de video ArmsIdea, dada su naturaleza más escénica, lo que lleva a incluir textualidad e incluso explorar con la palabra musicada que integra composiciones musicales, como sucede en *Borrador Battonz*. Estamos, una vez más, ante la riqueza de caminos que se están explorando en la práctica pospornográfica.

En el aspecto del espacio escénico no hay un gran desarrollo y en la gran mayoría de *performances* los elementos escenográficos no pasan del uso de alguna silla o algún otro elemento de apoyo como micros o tarimas. Lo mismo sucede con la iluminación, que en la mayoría de los casos tampoco es demasiado elaborada o simplemente se utiliza como recurso necesario para que el público pueda ver la *performance*, es decir, como simple alumbrado. Aquí también hay que mencionar la excepción de algunos trabajos como los de ArmsIdea, donde este aspecto está mucho más trabajado. Podemos señalar el uso de algunos elementos lumínicos, como los usados en *Oh-Kaña*, que tienen gran presencia y que Quimera Rosa sigue desarrollando en otros trabajos como *Aquelarre Cyborg*.

Hay que señalar la presencia y utilización del medio audiovisual que interviene como un elemento más en alguna de estas *performances*, como sucede en los trabajos de Diana J. Torres. Y, por último, cabe destacar la importancia del espacio sonoro que en muchos casos tiene una importancia bastante destacada, hasta llegar a ser el hilo conductor de la sucesión de acciones, como en *Oh-Kaña*, para convertirse en un elemento que parece dialogar con lo que sucede en escena, como en *Borrador Battonz*.

Finalmente, se abren numerosos interrogantes de hacia dónde puede derivar la pospornografía que, muchas veces, se consume con la misma celeridad y avidez que la pornografía *mainstream*, sin provocar la reflexión pretendida sobre el consumo de la sexualidad. Al tratarse de un movimiento creativo en continuos procesos de investigación, es lógico presuponerle una evolución y son muchos ya los caminos abiertos que artistas como María Llopis exploran con sus trabajos sobre maternidades alternativas, Quimera Rosa y su mundo de brujería o la misma Annie Sprinkle y Beth Stephens y su ecosex.

Existen también voces que reivindican la presencia de la emoción en la sexualidad que deriva en una emopornografía o pornografía de las emociones. Unir emoción y sexualidad en una misma frase se presenta como una de las nuevas transgresiones del posporno.

#### OBRAS CITADAS

- Bermúdez, Juanjo (2014): *Arte y Terrorismo: de la trasgresión y sus mecanismos discursivos*. Madrid, UCM. Ext 23.
- Butler, Judith (2011): "Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo'". En Diana Taylor y Marcela Fuentes (eds.): *Estudios avanzados de performan-*

- ce. México, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, pp. 51-89.
- Egaña, Lucía (2017): "Posporno". En R. Lucas Platero, María Rosón y Esther Ortega (eds.): *Barbarismos Queer y otras esdrújulas*. Barcelona, Ediciones Bellaterra, pp. 364-373.
- García, Alberto (2011): "Asalto al poder en el porno. Apropiación y empoderamiento en las narraciones pospornográficas", *Revista Icono*, vol. 9 especial, n.º 14, pp. 361-377.
- Gómez, Lupe (1999): *Os teus dedos na miña braga con regra*. Vigo, Xerais. Colección Ablativo Absoluto.
- (2004): *Levantar as tetas*. La Coruña, Espiral Maior Poesía.
- Sáez, Javier (2003): *El macho vulnerable: Pornografía y sadomasoquismo*. Barcelona, Maratón Posporno / MACBA.
- Llopis, María (2010): *El posporno era eso*. Barcelona, Melusina.
- Macaya, Laura (2011): "Introducción". En Valerie Solanas et al. (eds.): *Manifiesto SCUM. Edición comentada*. Barcelona, Herstory, pp. 11-21.
- Pavis, Patrice (2002): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Madrid, Paidós.
- Preciado, Beatriz (2008): *Feminismo porno punk*. Donostia, Arteleku.
- Reckitt, Helena; Phelan, Peggy (2001): *Art and Feminism*. Londres, Phaidon.
- Salanova, Marisol (2012): *Pospornografía*. Murcia, D. Nuevo Ensayo / CENDEAC.
- Sentamans, Tatiana (o.r.g.i.a.) (2013): "Redes transfeministas y nuevas políticas de representación sexual (I). Diagramas y flujos". En Miriam Solá y Elena Urko (comps.): *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos*. Tafalla, Txalaparta, pp. 31-44.
- Solanas, Valerie (2011): *Manifiesto SCUM. Edición comentada*. Barcelona, Herstory.
- Taylor, Diana; Fuentes, Marcela (2011): *Estudios avanzados de performance*. México, Instituto Hemisférico de Performance y Política / Tisch School of the Arts / New York University.
- Torres, Diana (2011): *Pornoterrorismo*. Tafalla, Txalaparta.
- (2015): *Coño potens. Manual sobre su poder, su próstata y sus fluidos*. Tafalla, Txalaparta.
- Vidiella, Judit (2009): "Escenarios y acciones para una teoría de la performance", *Zehar, Revista de Arteleku-ko aldizkaria*, n.º 65, pp. 106-116.
- W.I.T.C.H. (2015): *W.I.T.C.H. Conspiración Terrorista Internacional de las Mujeres del Infierno. Comunicados y Hechizos*. Madrid, La Felguera Editores.
- Ziga, Itziar (2014): *Malditas. Una stirpe transfeminista*. Tafalla, Txalaparta.



NOMADISMO Y VIDAS ERRÁTICAS  
EN LA LITERATURA ESPAÑOLA POSTCONTEMPORÁNEANOMADISM AND ERRATIC LIVES  
IN THE SPANISH LITERATURE OF GLOBALIZATION

ADOLFO R. POSADA

Universitatea de Vest din Timisoara  
adolfo.rodriguez.posada@gmail.com

RESUMEN: El tópico del *homo viator* como metáfora de la vida ha vertebrado buena parte de las letras hispánicas desde Gonzalo de Berceo hasta la poesía de Antonio Machado. Lejos de perder su vitalidad, la concepción de la existencia humana como camino, tránsito y peregrinaje se actualiza en la posmodernidad con la figura del nómada contemporáneo, impelido a emprender la búsqueda de su identidad como éxota en el nuevo mundo globalizado, deslocalizado y líquido. Los protagonistas de *La otra parte del mundo* (2017) de Juan Trejo u *Homo Lubitz* (2018) de Ricardo Menéndez Salmón ejemplifican los excesos de la vida errática y el nomadismo en el siglo XXI: sus constantes desplazamientos por la vasta geografía de un planeta hiperconectado desembocan en un malestar y una angustia generados por la desorientación y la falta de centros vitales. Así pues, a la luz de las teorías de Augé, Maffesoli o Bourriaud en torno a los nómadas y éxotas contemporáneos, exploraremos algunas manifestaciones de la narrativa española postcontemporánea, además de las mencionadas, para examinar la modernización del clásico lugar común del viaje y el viajero en el contexto de las mentalidades del nuevo siglo.

PALABRAS CLAVE: Nomadismo; *homo viator*; literatura de la globalización; posmodernidad; altermoderno

ABSTRACT: The topic of the *homo viator* as metaphor of life goes coordinates a set of Spanish literary works from Gonzalo de Berceo's to Antonio Machado's poetry. Far from losing its vitality, the concept of the human existence understood as path, transit and pilgrimage is updated by the figure of the contemporary nomad in the postmodern world. As a consequence, the human being conceived as an exote is impelled to undertake the search of his or her identity in the new

globalized, dislocated and liquid world. The protagonists of *La otra parte del mundo* (2017) by Juan Trejo or *Homo Lubitz* (2018) by Ricardo Menéndez Salmón exemplify the excesses of an erratic life and nomadism in the 21<sup>st</sup> century: their constant displacements through the vast geography of a hyperconnected planet lead them to the discomfort and the anguish generated by the disorientation and the lack of vital centers. Thus, in the light of Augé's, Maffesoli's or Bourriaud's theories around the contemporary nomads and *exotes*, this article explores some works within the Spanish post-contemporary narrative, among the mentioned novels, to study the modernization of the *homo viator* theme according to the 21<sup>st</sup> century mentalities.

KEYWORDS: Nomadism; *Homo viator*; Literature of Globalization; Postmodernity; Altermodern



Desde sus orígenes en la Edad Media, el tópico del *homo viator* vertebró un conjunto de obras literarias dentro de una temática afín. La metáfora de la vida como camino, tránsito y viaje se remonta en la literatura española a la poesía de Gonzalo de Berceo, el *Poema de Mio Cid* y el *Libro de Alexandre*, alcanzando su máxima expresión con la obra maestra de las letras hispánicas: *Don Quijote*.

Cada época manifiesta a través de los lugares comunes del pensamiento su peculiar idiosincrasia cultural y filosófica, esto es, su cosmovisión (*Weltanschauung*). Y en este sentido el *homo viator* es uno de los tópicos que más alteraciones y mutaciones ha sufrido desde su origen en la filosofía neoplatónica de Plotino y Proclo (Bueno 2000). Sin duda el concepto de la vida como camino ha variado considerablemente en los casi dos milenios que atesora como idea: desde las odiseas de los héroes grecolatinos, reflejo del destino que ha de alcanzar el mito legendario en su conquista de la inmortalidad, hasta las peregrinaciones y los exilios medievales, símbolos no solo de la vida tortuosa y sufrida del cristiano sino además de la reconciliación con Dios merced al ansiado retorno al paraíso perdido.

Peregrinos, misioneros, cruzados, caballeros andantes, exiliados son los distintos rostros que deambulan por las grandes obras maestras de la literatura clásica y medieval en busca de lugares desconocidos y tierras recónditas. Desde el célebre éxodo del judío errante, pasando por la odisea de Ulises y los periplos del geógrafo Pausanías, hasta los grandes caballeros medievales como Rodrigo Díaz de Vivar, cuyo destierro lo conduce a un exilio forzado que culmina con la reconquista del hogar, el favor del señor y el Paraíso, en una simbólica y definitiva reconciliación de Adán con Dios.

Recuerda García de Cortázar que "la peregrinación física no era sino, en unos casos, el medio, en otros, la representación sensible de la otra peregrinación, del otro viaje, el que concluía en el cielo" (1994: 28). No será extraño, pues,

identificar a partir de la Edad Media toda peregrinación y todo deambular como *áskesis*, como viaje interior, tortuoso y sufrido si cabe, como proceso de formación y purgación del espíritu a través del camino de la vida. En palabras de Rubio Martín, "histórica y culturalmente el viaje es experiencia, es representación, y cada vez más, es metáfora de la existencia" (2011: 65). Con tanta recurrencia se ha manifestado esta significación del tópico en la historia de la literatura que ha llegado a generar, en el contexto del encuentro como motivo, una suerte de unidad estructural espacio-temporal narrativa según Bajtin (1989: 250-251): el cronotopo del camino. Sin olvidar la trascendencia alcanzada en la modernidad por el lugar común, en virtud del simbolismo que adoptan los caminos y los laberintos en las obras de Machado, Proust, Joyce, Kafka o Borges.

Va de suyo que, lejos de perder su vitalidad, el tópico del *homo viator* y la metáfora de la existencia como tránsito vital se ven actualizados en las novelas de finales del siglo pasado con el desarrollo de la teoría posmoderna en torno al nomadismo. El viaje interior en la literatura posmodernista acaba por verse amplificado a la búsqueda de la identidad que tanto obsesiona a los pensadores y pensadoras de la segunda mitad del siglo xx.

Esta importancia que adquiere la identidad, como es sabido, es clave para comprender el pensamiento posmoderno. Pero también para interpretar algunas de las novelas más destacadas dentro de la literatura española e hispanoamericana reciente, cuyos argumentos se sustentan sobre la construcción de la trama en torno a la dinámica del itinerario literario como trazado de la identidad del escritor en el mundo contemporáneo<sup>1</sup>. Los protagonistas de las novelas de Vila-Matas o Bolaño responden en más de una ocasión al estereotipo del *homo viator* y en ellas el viaje se perfila como un intento de escapada frente a la realidad, la angustia existencial y la búsqueda constante de la identidad propia, tanto personal como literaria. Ya sea vislumbrado en el recorrido significativo que conduce a los personajes vilamatianos por un itinerario literario emblemático –París, Herisau, Dublín<sup>2</sup>–, ya sea tras las huellas de un escritor enigmático como Benno von Archimboldi para la resolución del misterio de su identidad con la reconstrucción de su trayectoria como escritor lumpen.

Pero no interesa detenerse en esta primera conversión del *homo viator* en el mundo contemporáneo<sup>3</sup>. Tampoco en el modo en que el viajero clásico torna

<sup>1</sup> La trayectoria de la literatura de viajes en el contexto de la narrativa española reciente puede ser rastreada mediante la consulta de los volúmenes colectivos editados por Peñate Rivero (2004, 2005a), tomando como referente de la renovación del género en España a Javier Reverte (Peñate Rivero 2005b: 45-64). Resulta también imprescindible a este respecto la consulta de los trabajos dedicados a la materia por Champeau (2004, 2008), además de los monográficos coordinados por Lucena Giraldo y Pimentel (2006) y por Albuquerque García (2011a). Si bien son abundantes las clasificaciones y aportaciones en torno a los libros de viajes, como sostiene Rubio Martín teniendo en cuenta "los nuevos valores que el viaje y su relato han adquirido en las últimas décadas" (2011: 65), parece obligado "profundizar en nuevas categorías que den cabida a estos textos muchas veces inclasificables que la crítica de una forma u otra vincula con el género" (2011: 71).

<sup>2</sup> Para un análisis de los espacios narrativos y los itinerarios literarios en la obra de Vila-Matas, véanse Andrés-Suárez y Casas (2007), Domínguez Domínguez (2007), Diaconu (2010), Castro Hernández (2014), Aznar Pérez (2017: 537-546) y Pache Carballo (2017: 547-554).

<sup>3</sup> Si bien el nomadismo en las novelas de los escritores españoles de finales de siglo xx se orienta

en una suerte de nómada subalterno que trata de combatir la alienación capitalista y hacer frente al concepto de globalización como expansión incontrolable de las grandes corporaciones multinacionales. Destacan a este respecto los trabajos clásicos de Deleuze y Guattari y las posteriores ampliaciones de Kenneth White y Rosi Braidotti, monumentos de la nomadología en su vertiente más política, reivindicativa, intelectual y tránsfuga frente al pensamiento y las conductas sociales convencionales. Lo cierto es que la nomadología de corte deleuziano en ningún momento deja de ser un planteamiento puramente teórico, que poco o nada aporta al estudio de las nuevas formas de vida nómadas surgidas en y con la sociedad posindustrial del siglo xxi.

Impelido a emprender la búsqueda de su identidad ya no por razones artísticas y espirituales, sino por la mera necesidad vital de sobrevivir en un nuevo mundo determinado por unas condiciones de vida tan tecnificadas como precarias (Peran 2017), el nómada se ha convertido en uno de los principales protagonistas de la narrativa española actual<sup>4</sup>. El nomadismo recorre la literatura del siglo xxi como temática inspirada por la figura de quien se desplaza por la geografía del planeta no en cuanto exiliado o inmigrante, sino como éxota –el nómada que carece de lugar del que partir y de destino que alcanzar<sup>5</sup>– según las reglas de juego de un nuevo mundo globalizado, deslocalizado y de naturaleza líquida y fluctuante.

Como señala Maffesoli, “la vida errante y el nomadismo, en sus diversas modalidades, son un hecho cada vez más evidente” (2004: 14), algo que se aprecia en la forma en que el estereotipo del nómada ha proliferado en la narrativa de los escritores y escritoras españolas del nuevo siglo.<sup>6</sup> Ya no se trata de una actitud vital excéntrica adoptada por parte de un grupo de teóricos y literatos

---

hacia la búsqueda por parte del escritor de su lugar en un mundo posmoderno que ha perdido su fe en los grandes relatos, Vila-Matas adelanta la dimensión que alcanzará la figura del nómada en la literatura española posterior, tal y como aquí se estudia. Circunstancia que se ve reflejada en “Viajar, perder países”, incluido en *Suicidios ejemplares* (1991), que se inicia con la historia del vagabundo de Fez, “un campesino emigrado que no se había integrado en la vida urbana y que para orientarse debía marcar itinerarios de su propio mapa secreto, superponiéndolos a la topografía de la ciudad moderna que le era extraña y hostil” (1991: 7).

<sup>4</sup> Observación adelantada por Mora, en cuyas reflexiones sobre la literatura posnacional y la novela glocal sostiene que “[e]sta consciencia general de los procesos nomádicos a que conduce la globalización económica se advierte cada vez más claramente en la narrativa última, deuda no solo de ese espejo sociológico sino del propio natural viajero y transfronterizo de sus practicantes” (2014: 333).

<sup>5</sup> Las nociones de éxota y radicante en el contexto estético han sido acuñadas por Bourriaud en su ensayo *Radicante* (2009b). Por radicante entiende el teórico francés, “el sujeto contemporáneo atormentado entre la necesidad de un vínculo con su entorno y las fuerzas del desarraigo, entre la globalización y la singularidad, entre la identidad y el aprendizaje del Otro. Define al sujeto como un objeto de negociaciones. El arte contemporáneo provee nuevos modelos a este individuo en perpetuo desarraigo, porque constituye un laboratorio de las identidades” (2009b: 57).

<sup>6</sup> En España han sido Molinuevo (2006: 22) y Mora (2007: 129) quienes primeramente se han interesado por el nomadismo posmoderno en todas sus acepciones, discutiendo sus diferentes aspectos en el campo de la estética y la teoría literaria, más allá de lo postulado por Attali (1991) y Maffesoli (2004) en sus trabajos pioneros. Véanse asimismo para una mirada panorámica de la cuestión los distintos monográficos editados por Fernández Vicente (2010), Quesada (2014) y Montoya Juárez y Moraes Mena (2017).

posmodernos inconformes con la alienación burguesa y el pensamiento político hegemónico de las potencias económicas, como incidía la nomadología deleuziana; antes bien, responde la nueva visión del nómada a una forma de vida cada vez más común en el modelo social del siglo XXI, la cual se ve incentivada por la deriva política y socioeconómica que viene caracterizando, desde la caída del muro de Berlín y el derrumbe del comunismo, la sociedad neoliberal en el marco ya de una total globalización socioeconómica.

Semejante transformación no solo afecta a la diferente manera que tenemos de concebir el planeta como espacio enteramente mundializado e hiperconectado, sino a un nuevo concepto de la vida como movimiento errante, como mudanza continua, como vida errática, como nomadismo efectivo y no únicamente simbólico, a diferencia de lo postulado con anterioridad por la filosofía posmoderna. A juicio de Vicente Luis Mora, la razón de este cambio de perspectiva en torno al nomadismo se encuentra en que “el antiguo cosmopolitismo, algo elitista y siempre con matices culturales, se ha vuelto más pragmático y económico, por culpa de la globalización” (2014: 333).

Siendo como es tanto la literatura como su reflexión estética un simulacro del acontecer histórico del mundo presente no podía dejar de manifestarse y tematizarse como motivo destacado en las novelas de este nuevo siglo. Así pues, no sorprende que el arte altermoderno, y por extensión la literatura postcontemporánea,<sup>7</sup> parezca “obsesionado por las figuras de viaje, de la expedición, del desplazamiento planetario” (Bourriaud 2009b: 21). Esta obsesión, según Maffesoli, procede del hecho de que los ciudadanos de las megalópolis participen de una nueva forma de nomadismo urbano: “A menudo se califica a la ciudad contemporánea como la jungla de asfalto. Como la selva propiamente dicha, es en muchos aspectos, hostil, misteriosa, impenetrable” (2004: 95).

Es verdad que esta dinámica nómada señalada por Bourriaud y Maffesoli no es nueva en el contexto de la narrativa europea. Ya las novelas del *Nouveau roman* adelantan la “literatura nómada”, término acuñado y ampliado por Carrión (2005: 30). En las novelas de la segunda mitad del pasado siglo, por ejemplo *La Maison de Rendez-vous* (1965) de Robbe-Grillet, ya se aprecia el nacimiento de una estética de la globalización: ambientadas en no-espacios como aeropuertos y en lugares remotos para la época como Hong Kong, en cuyo contexto “el inmigrado, el exiliado, el turista, el errante urbano son las figuras dominantes de la cultura contemporánea” (Bourriaud 2009b: 56). En el caso concreto de la narrativa de Robbe-Grillet las acciones, espacios e incluso la trama llegan a dislocarse

---

<sup>7</sup> El término altermoderno fue introducido por Bourriaud (2009a) en la teoría del arte para definir la nueva modernidad emergente a principios del siglo XXI en el marco de la globalización y mundialización económica, geopolítica y social. Según el *Manifiesto* redactado por el propio Bourriaud para presentar la *Tate Triennial* de Londres celebrada en 2009, la altermodernidad artística toma como referentes esenciales el multiculturalismo y la criollización de la cultura, el nuevo universalismo y la traducción intercultural de la era global, así como la hibridación de las formas y medios de expresión que favorece el desarrollo tecnológico. Un término alternativo y que designa esta misma realidad artística es “postcontemporáneo”, noción procedente de las ideas poéticas y estéticas desarrolladas por Armen Avanessian a la luz de la influencia de la propia teoría altermoderna de Bourriaud y el realismo especulativo de Quentin Meillassoux (en Avanessian y Malik 2016).

y los personajes acaban por no poder identificarse, toda vez que se presentan con distintos sobrenombres.

La *Maison de Rendez-vous* anticipa magistralmente el *wanderlust* que experimenta la sociedad del siglo XXI.<sup>8</sup> La diferencia reside en que cuanto en la época de Robbe-Grillet era fruto de una actitud literaria experimental, en la literatura del presente es indicio de su propia realidad histórica. Como alega Molinuevo (2009), incluso hablar de no-lugares resulta baladí en el nuevo siglo: aeropuertos, supermercados, salas de reuniones, estaciones de metro o centros comerciales son los espacios en los que desarrollamos ya buena parte de nuestra vida, llegando a percibirse como lugares que acaban por resultar al hombre y la mujer del siglo XXI menos artificiales que la desconocida y salvaje naturaleza.<sup>9</sup>

Nada hay de casual por ello en que de la misma forma los viajeros, turistas y nómadas se han acaparado el protagonismo en un número considerable de novelas españolas de los primeros compases del siglo XXI, tanto los espacios fronterizos –desiertos, acantilados, lugares urbanos abandonados en los que la naturaleza ha tomado posesión, etc.– como los propios parajes naturales alejados de la civilización sean los escenarios predilectos del mutacionismo y el neorruralismo literario en España.<sup>10</sup>

Parece claro, pues, que el tópic clásico del *homo viator* ha mutado en un tópic altermoderno de pleno derecho, merced a propuestas artísticas neovanguardistas en el marco de una estética de la globalización como la enunciada por Bourriaud.<sup>11</sup> Según el concepto radicante de la cultura sostenido por el teórico francés, se aprecia una clara actualización de la figura del *viator* como éxota en el contexto de un mundo posindustrial y neoliberal, lo cual ha tenido y está teniendo un enorme impacto en las obras contemporáneas hasta el punto de poder hablar de una *viatorización* de las formas artísticas.<sup>12</sup> No es solamente

---

<sup>8</sup> *Wanderlust* es un neologismo que significa ansia o de deseo de vagar, compuesto de las palabras inglesas *wander* (vagar, errar) y *lust* (deseo, ansia). Es un término que en los últimos años se ha vuelto viral en los medios de comunicación y las redes sociales, vinculado especialmente al desarrollo e incremento exponencial del turismo, para expresar la pasión por los viajes experimentada y compartida por la sociedad del siglo XXI.

<sup>9</sup> Así expresa Mora en *Circular 07* esta singularidad propia de la cosmovisión actual: “Pero ya no comprendemos el campo, es solo una postal turística, un sitio para ir con la clara conciencia de regresar a casa para la hora de la cena. Con la suficiente preparación, concienciándonos durante semanas, podemos soportar unas cortas vacaciones en plena naturaleza [...] Arrasamos la naturaleza porque no la entendemos. La vamos colonizando porque nos asfixiamos en ella, el oxígeno sin dióxido nos marea, nos sentimos torpes y lentos, porque no está preparada para nuestros coches [...] Lo perdimos. Poco a poco. Trozo a trozo. Hemos perdido el mundo” (Mora 2007: 110-111).

<sup>10</sup> Son representativos a este respecto los emblemáticos desiertos y acantilados del *Proyecto Nocilla* de Fernández Mallo o el cráter del volcán y sus correspondientes galerías donde transcurren los últimos compases de *Los hemisferios* (2014) de Cuenca Sandoval, así como los parajes yermos característicos de la narrativa de Ordovás.

<sup>11</sup> La noción de estética de la globalización procede asimismo del ensayo *Radicante* (2009b) de Bourriaud, donde analiza los principales rasgos y motivos visuales de un conjunto de obras que, según el teórico francés, son reflejo de los principales imperativos de la era de la globalización.

<sup>12</sup> Así lo observa Bourriaud: “El viaje no es pues solamente un tema que está de moda, sino el signo de una evolución más profunda, que afecta las representaciones del mundo en que vivimos y nuestra manera de vivir en él, concreta o simbólicamente. El artista se transformó en el prototipo

que se identifique al hombre, en términos filosóficos, con la búsqueda de un significado y un sentido para su propia existencia por medio de la metáfora del camino, sino que la propia imposibilidad de asentarse en un lugar provoca sobre el hombre y la mujer del siglo XXI un malestar y un desequilibrio que se está manifestando a través de las distintas expresiones artísticas.

En el contexto de la literatura española reciente, resulta ejemplar el vértigo experimentado por Mario Aldana, protagonista de *La otra parte del mundo* (2017) de Juan Trejo, como consecuencia del trastorno provocado por los constantes viajes alrededor del mundo en virtud de su profesión como arquitecto de renombre internacional:

Se trataba de una especie de mareo recurrente, un malestar no del todo identificable asociado con una desagradable sensación de pérdida de la estabilidad o del equilibrio. Lo sintió por primera vez al regresar de Berlín, donde le habían invitado a dar un par de charlas en el marco de unas jornadas internacionales sobre arquitectura. Al bajar del avión en Nueva York, y antes de embarcar en el vuelo que había de llevarle a Sacramento, donde tiene ahora su casa, se había sentido indispuerto. (Trejo 2017: cap. 4, § 3)

Si bien la dolencia que afecta el equilibrio del personaje radicante de Trejo se debe a una lesión en la zona vestibular del oído, no deja de resultar simbólico que los constantes viajes en avión de una parte a otra del mundo sean la causa que provoque “una desagradable sensación de pérdida de la estabilidad o del equilibrio”. No parece casual que el novelista haya optado justamente por una dolencia que provoca vértigo y mareos, traducido todo ello en una profunda desorientación<sup>13</sup>, pues es la sensación habitual experimentada por el nómada posmoderno en el mundo globalizado, acelerado e hiperconectado del siglo XXI. El ser humano, sometido a las reglas del modelo laboral propio de la globalización, acaba por exceder como Mario los “límites físicos de resistencia” y acostumbra a vivir “en una franja de agotamiento tolerable pero continuo” (cap. 4, § 4). Esa nueva condición de la vida como una situación de continuo estrés y ansiedad, como existencia errática ante la falta de centros sólidos, puntos de referencia estables o destinos finales que alcanzar, es la que provoca, en la sociedad del siglo XXI, la nueva náusea existencialista.

Misma dinámica que puede observarse en *Homo Lubitz* (2018) de Menéndez Salmón. Al igual que la novela de Trejo, reúne los motivos radicantes que empiezan a ser reconocibles en la literatura española postcontemporánea

---

del viajero contemporáneo, en el *homo viator*, cuyo paso a través de los signos y de los formatos remite a una experiencia contemporánea de la movilidad, del desplazamiento, de la travesía. La pregunta es pues: ¿cuáles son las modalidades y figuras de dicha *viatorización* de las formas artísticas?” (2009b: 131).

<sup>13</sup> Desorientación que, como señala Estévez (2018), se traduce incluso en “la dificultad de situar el pueblo en un mapa” para localizar al protagonista de la novela en un punto geográfico concreto, de forma que el narrador “ni siquiera podrá con las nuevas tecnologías (GPS)”. La cabal lectura de Estévez revela, en efecto, que el GPS funciona como metáfora en la novela de Trejo, vinculada a la desorientación que experimenta el protagonista y la necesidad de orientar la errática vida del ser humano en el siglo XXI.

que aborda de una u otra forma el proceso de globalización como temática. Pues tales obras se construyen sobre las dinámicas de nuestro tiempo y sus principales protagonistas. En el caso de *La otra parte del mundo* y *Homo Lubitz*, sus personajes estelares se caracterizan por ser altos ejecutivos o empleados de corporaciones, cuya forma de vida errática los conduce a constantes desplazamientos por la vasta geografía de un planeta hiperconectado; de forma que la acción se traslada de Sacramento a Barcelona pasando por Berlín, así como desde Shanghái a Venecia con escalas en Zúrich y en el desierto de Neguev en Israel. Por desplazarse constantemente y habitar en no-espacios o lugares de tránsito (terminales de aeropuertos, hoteles de paso, *briefing centers*, *sky lobbies*), los nómadas del siglo XXI padecen un malestar y una angustia propios de la vida errática del mundo globalizado, generados por la desorientación y la falta de centros vitales.

En el caso de Mario, en *La otra parte del mundo*, se traduce como se ha dicho en un vértigo o pérdida de equilibrio vital por la vida líquida a la que le somete su posición como arquitecto dentro de una corporación multinacional; para el protagonista radicante de la novela de Menéndez Salmón, ese malestar se manifiesta a través de la obsesión compulsiva por el copiloto Andreas Lubitz, autor del asesinato de la tripulación del vuelo 9525 de Germanwings en 2015. La personalidad megalómana y nihilista de Lubitz, síntoma de la pérdida absoluta de valores morales en la sociedad del espectáculo y de las consecuencias psicológicas de la vida errática, son paradigma de la condición esquizoide, psicótica y enfermiza del hombre *-homo lubitz-* en el mundo globalizado:

Andreas Lubitz era el síntoma de una enfermedad que se llevaba gestando hacía muchísimo tiempo en el organismo occidental, largos años de ausencia y deterioro, una época espléndida y a la vez inocua. Ese síntoma, precisó la voz de Cronenberg, era la angustia ante el vacío. Cronenberg dijo que consideraba a Andreas Lubitz un enfermo de nihilismo, pero sin el cariz romántico de los primitivos nihilistas, los jóvenes rusos que se inmolaban en aras de un futuro mejor. No. Andreas Lubitz era un nihilista del narcisismo, un hombre débil y estúpido que quiso jugar a ser dios, cualquier dios, y que al poner en cuarentena los panteones nos hizo percibir la aterradora presencia del vacío. Un vacío tanto más implacable en la medida en que transparentaba un cúmulo de decisiones egoístas: falta de reconocimiento y éxito, deudas de dinero, la puesta en duda de una personalidad. (Menéndez Salmón 2018: cap. *Mist Cron.*, § 10)

En efecto, la propia existencia en el siglo XXI, a causa de la precariedad y licuefacción de la modernidad pesada de la que ha hablado Bauman con tanta insistencia, a causa del nihilismo narcisista del espectáculo hiperreal en el que se ha convertido la realidad, condena al ser humano a una búsqueda constante de su identidad, de su centro vital, del soporte ético del que el mundo actual carece a causa de su vacío. La vida errática que comparte la mayoría de protagonistas de la literatura española de la globalización no es fruto tanto de la precariedad laboral, cuanto de la necesidad de huir, de escapar de la realidad asfixiante, de encontrar un lugar diferente al desierto de lo real. Al no existir ni valores ni espa-

cios sólidos dentro de la sociedad, la propia sociedad se vuelve una entidad nómada que fluctúa entre diferentes valores y normas, sin regirse por coordenadas definidas o limitadas, lo cual la condena al nihilismo del *homo lubitz*.

La fascinación inmoral que siente el protagonista de *Homo Lubitz* por los accidentes, más allá de la tópica influencia ballardiana, es la oscura manifestación del malestar de una sociedad que acusa la pérdida del rumbo existencial, la condena a la vida errática y la ausencia total de valores humanos más allá del espectáculo y las posesiones, que conduce al ser humano al colapso y al abismo. Más allá del debate moral que genera la decisión de convertir en símbolo literario la masacre cometida por Andreas Lubitz, repárese en que no es gratuito que el asesino se convierta en el eje de la novela de Menéndez Salmón: las tripulaciones de los vuelos, a causa de los constantes desplazamientos por el globo exigidos por la naturaleza de su profesión, son la expresión radical del nomadismo en el mundo globalizado.

Pero no siempre las novelas de los escritores y escritoras españoles muestran esta cara tan poco amable de la figura del nómada, así como de la condición de vida impuesta por la mundialización y los principales avatares de la sociedad posindustrial. Es verdad que la realidad se ha convertido en un maremágnum de actitudes vitales diferentes, de identidades grupales que desbordan la definición humanística de ser humano, ante la desaparición de los valores tradicionales como la familia, los roles de género o la distinción de clases, algo que se refleja en el espíritu posthumano y distópico que estilan muchas de las novelas españolas que retratan la verdadera naturaleza del siglo XXI.<sup>14</sup> Esta tendencia a la escatología y la visión apocalíptica del mundo globalizado encaja con la fenomenología del fin formulada por Franco "Bifo" Berardi (2017), pero no establece una pauta normativa dentro de la literatura española de la globalización. El nomadismo y la vida errática son asimismo fuente de desarrollo y evolución del ser humano y la sociedad global, gracias no solo al enriquecimiento que supone entrar en contacto con otras culturas, descubrir realidades y modos de vida desconocidos e insospechados, o la posibilidad de construir una sociedad más abierta, tolerante y responsable, por cuanto los medios de transporte y comunicación fomentan un mayor cultivo del espíritu crítico, un mayor conocimiento del mundo y un mejor acceso a una información reservada en el pasado, no se olvide, en exclusiva a las élites.

Así las cosas, si algo diferencia el enfoque que el *homo viator* ha mantenido en la literatura posmodernista de la segunda mitad del siglo XX y el que ha cobrado en muchas de las novelas españolas de las primeras décadas del nuevo siglo, es decir la distancia que separa una novela como *La Maison de Rendez-vous*

<sup>14</sup> Sobra decir que las reflexiones en torno al posthumanismo acaparan la atención del debate intelectual de las últimas décadas por cuanto dinamita los principales pilares sobre los que se asienta la arquitectura social desde la consolidación del cristianismo en la Edad Media: la posnacionalidad y el nuevo cosmopolitismo fruto de la globalización frente a la pertenencia a una nación determinada; la superación del matrimonio convencional –cisgénero y heterosexual– como unidad familiar básica mediante la reivindicación del poliamor, las relaciones abiertas, etc.; o las nociones de género y sus roles, deconstruidas a partir de los postulados de la teoría feminista y *queer*.

de Robbe-Grillet y *La otra parte del mundo* de Trejo, es el significado distinto que encierran los viajes y la concepción del hombre como viajero. No se trata de un viaje exótico a un destino concreto y bien definido como aquel que inspira *Los mares de Wang* (2008) de Gabi Martínez. Nos referimos, antes que a viajes, al tránsito por la geografía global como modo de vida, a desplazamientos erráticos acometidos por un éxota dentro de una geografía dispersa en un mundo globalizado y deslocalizado. Es un viaje que carece pues de origen, de raíz y de ahí su carácter radicante.

Muchas veces este desplazamiento ni siquiera llega a término, al no existir de antemano un límite que detenga los pasos del personaje y con él la trama narrativa, como bien sucede en numerosas novelas fragmentarias españolas publicadas en lo que llevamos de siglo<sup>15</sup>. Antes bien, el viaje se muestra inconcluso, pues el personaje no cumple el cometido último de su viaje, interrumpido casi siempre deliberadamente y de forma abrupta por el autor como signo mismo de carácter fragmentario de la literatura nómada; o si cabe, como así mismo lo refleja *Circular 07. Las afueras* (2007) de Mora,<sup>16</sup> por ser representación del movimiento acelerado y constante, circular, en bucle, sin principio ni fin de la propia creación literaria como línea circular en torno a un concepto artístico:

- ¿Cuál es su destino?
- Pues..., no lo sé..., me he montado sin pensar.
- Pero sabrá dónde va.
- No, no lo sé, es lo que trato de explicarle. (Mora 2007: 23)

Claramente el protagonista radicante del primer fragmento de *Circular 07* encarna la figura del éxota, tal y como es concebido por Bourriaud. Como Mario en *La otra parte del mundo*, quien recurre constantemente al GPS para ubicar y guiar sus pasos por el mapa, el personaje de Mora se muestra desorientado y avanza sin destino ni rumbo, como nómada, como éxota, en el seno de la gran urbe de Madrid. Caracterización que se evidencia cuando Atanasio, el revisor, le advierte de que en la línea de metro que ha tomado “no hay últimas paradas, ni paradas intermedias. Se trata solo de seguir un círculo”, a lo cual, el viajero contesta: “Entonces, ese es el destino, supongo” (Mora 2007: 23). En efecto, el destino del nómada en el mundo globalizado es, de igual modo, el no-destino,

---

<sup>15</sup> La discusión en torno al fragmentarismo y su polémica ha sido ampliamente debatida por Mora (2015). En mi caso, entiendo el adjetivo fragmentario aplicado a la literatura según la doble acepción de su significado, tal y como queda recogida en el DRAE: tanto la obra compuesta por fragmentos, esto es, en partes quebradas o divididas; como la obra incompleta o inacabada intencionalmente. *Nocilla Dream* de Fernández Mallo y *Circular 07* de Mora serían fragmentarias en el sentido de la primera acepción. *Paraíso Alto* de Ordovás, en cambio, sería fragmentaria en el segundo sentido, pues su narración se interrumpe sin desenlace alguno; procedimiento que se repite por citar algunos ejemplos, pues son numerosos los casos, en los relatos fragmentarios “La fortaleza”, perteneciente a la colección *Como una historia de terror* (2008) de Jon Bilbao, o “En materia de jardines”, incluido en *El mes más cruel* (2010) de Pilar Adón.

<sup>16</sup> La singularidad de la obra *Circular 07* de Mora ha sido estudiada por Calles (2011: 593-599), Pantel (2012), Saum-Pascual (2012: 113-151), Kunz (2014), Ilasca (2016b) y Ziarkowska (2018).

el movimiento perpetuo circular que avanza y avanza sin llegar jamás a término, como la escritura de la propia novela *Circular*.

Siguiendo este último hilo de pensamiento, es de notar que esta suerte de novelas fragmentarias, suscritas de manera directa o indirecta a la poética reticular del mutacionismo, no genera, desde luego, un cronotopo, pues no se trata de un viaje lineal, dentro de un espacio euclidiano, sino un camino disperso, sin trayectoria apenas, un movimiento circular, líquido y fluctuante, descentrado y sin itinerarios, que trace un recorrido espacial estructurado de antemano. Suele responder esta suerte de viajes a una concepción no lineal del desplazamiento en el espacio narrativo, dando lugar así a una estructura rizomática o radicante de la novela: sin raíces, sin jerarquías ni ramificaciones, estructuras narrativas que carecen de una trama direccional y un desenlace ajustado a las convenciones clásicas de la poética.

No suelen poseer estas novelas españolas protagonizadas por nómadas ni principio ni fin, y por tanto carecen de itinerarios narrativos concretos<sup>17</sup>. Parece lógico que, habiendo superado las barreras espaciales y temporales gracias a Internet y las redes sociales, que teniendo lugar los acontecimientos del mundo a la par y en tiempo real en todos los puntos del globo por el fuerte desarrollo de los medios de comunicación, y existiendo la posibilidad de viajar a cualquier punto del planeta por medio de las conexiones que ofrecen los innumerables puentes aéreos en la actualidad, los desplazamientos de los viajeros ya no se establezcan tanto como viajes definidos por etapas y rutas cuanto un tránsito continuo, una fluctuación constante, un nomadismo radicante no solo por la geografía intercontinental, sino por el ciberespacio virtual de la red.

Antes que un mero *wanderlust* como el que impulsa a los cronistas posmodernos como Gabi Martínez, la literatura nómada española se ve inspirada por la necesidad de escapar de la sociedad de consumo que atrapa al ser humano en el mundo hiperconectado del siglo XXI. Como afirma Maffesoli, "la falta de flexibilidad, el inmovilizarse una función, sea profesional, ideológica o afectiva, lejos de ser signo de superioridad, de progreso social o individual, puede ser síntoma de encierro" (2004: 23). Si desplazamos esta apreciación al campo de la literatura, delimitar una estructura en la propia trama, en el propio camino narratológico que persigue el escritor, significa alienar la propia obra literaria, limitarla a unos moldes y unas formas obsoletas, que no se ajustan a la nueva realidad

---

<sup>17</sup> Conviene reparar en este punto en la distancia que separa ya la literatura nómada altermoderna y postcontemporánea frente a la literatura de viajes –odepórica, si recurrimos al tecnicismo introducido por Nucera (1999: 129-130)–. Mientras en esta última el viaje se concibe como el recorrido por un itinerario simbólico (periégesis), la primera contempla el viaje como finalidad en sí mismo, como medio de vida, como transición permanente por la geografía global. Por lo tanto, si la literatura odepórica se caracteriza en la contemporaneidad por crear o reinventar espacios (Rubio Martín 2011: 70), la literatura nómada destacaría, en cambio, por construir la identidad del ser humano en el mundo globalizado sobre la base del nomadismo. De ahí que no sea tan relevante en este caso la descripción del itinerario visitado, o incluso la propia construcción del espacio, cuanto la problematización sobre las consecuencias vitales que conllevan para el nómada postcontemporáneo su constante deslocalización espacial por la vasta geografía del planeta. Se trata, así pues, de una literatura volcada en la representación de un fenómeno del siglo XXI que se distancia de los rasgos testimoniales y descriptivos predominantes en la tradicional literatura de viajes (Alburquerque García 2011b: 17-18).

del ser humano en un mundo desestructurado por la propia globalización y la superación de todo estatismo político, económico o social. De ahí que muchas novelas actuales presenten la forma fragmentaria y proyecten viajes inacabados, circulares o incluso estáticos.

Recapitulando lo dicho, la conversión del clásico *homo viator* en el nómada radicante es consecuencia, por lo tanto, del impacto que está teniendo la globalización sobre la vida de las personas. No juzgo aquí si es positivo o negativo, solo el hecho de que ha generado y está generando un cambio y evolución en el ser humano que se está manifestando en la literatura española actual, a veces como malestar e inquietud, otras como mutación y progreso. Suscita esta desestructuración de la realidad, comoquiera que sea, un sentimiento de claustrofobia y curiosidad que impulsa el deseo de escapar, de viajar como mecanismo para sobrevivir a la ansiedad de la rutina y la sobresaturación de información a la que nos vemos sometidos constantemente.

Como expone Maffesoli, esta suerte de sentimientos compartidos por las sociedades de los países desarrollados ha acabado por alimentar “un imaginario colectivo global” (2004: 53), representado por artistas y escritores por igual a través de sus obras. En todas las novelas mencionadas, donde el nomadismo cobra protagonismo, se refleja de una u otra forma el concepto de *wanderlust* y el mundo globalizado se manifiesta a través del “vagabundeo por un orbe ilimitado” (Maffesoli 2004: 113) que “expresa una revuelta contra lo instituido, una reacción contra el aburrimiento de una ciudad uniformizada” (Maffesoli 2004: 146-147). Pero también grados extremos de ansiedad, pánico, vértigo y miedo por la pérdida y ausencia de centros de referencia, de pilares éticos sólidos a lo que aferrarse, modelos sociales con los que identificarse, como así se observa en las novelas de Trejo, en las tramas escapistas de Julio José Ordovás o de Sara Mesa o en el neorruralismo de Lara Moreno.<sup>18</sup>

Pero si existe una novela donde estas actitudes y dinámicas sociológicas que acompañan a la globalización se ven representadas con maestría y de forma pionera, por lo menos en el campo de la literatura española, es la obra *Nocilla Dream* de Fernández Mallo.<sup>19</sup> En ella el viajero se presenta *ex profeso* como nómada, lo cual da pie a una redefinición tácita del tópico del *homo viator* en el contexto del nuevo modelo social del siglo XXI.

Asistimos en la obra de Fernández Mallo como en ninguna otra a la mutación del clásico *homo viator* en un nómada radicante y altermoderno, llegando incluso a ser definido como tal en la sección 79 de *Nocilla Dream*: “El nómada toma por hogar una idea. Los grandes nómadas son personas de ideas inamo-

---

<sup>18</sup> Me refiero a novelas como *Por si se va la luz* (2013) de Moreno, *Un incendio invisible* (2017) de Mesa y *Paraíso Alto* (2017) de Ordovás.

<sup>19</sup> Existe ya una amplia bibliografía en torno al *Proyecto Nocilla* de Fernández Mallo, si bien cabe destacar los trabajos de Gil González (2008), Mora (2010), Henseler (2011), Pulido Tirado (2011), Calles (2011: 553-582), Cabrerizo Romero (2012), Pantel (2012, 2018), Saum-Pascual (2012: 152-291), Kunz (2013), Ferrari Nieto (2014: 151-169), Ilasca (2016b), Kolakowski (2016), Iacob y Posada (2018: 47-60; 193-208).

vibles, en tanto van dejando atrás personas y ciudades” (Fernández Mallo 2008: 148).

En este sentido y antes de nada, cabe subrayar que, en la propia definición que brinda Fernández Mallo de nómada, se encuentra implícita una nueva concepción del ser humano. Frente al concepto de hombre y mujer que tiene como centros de gravedad tanto el *topos* (la nación, el lugar de nacimiento, el lugar de residencia) como el vínculo con el otro (la pareja, la familia), el nómada mutante del siglo XXI se caracteriza por tener por hogar una idea (un concepto del mundo), sin verse atado por lo tanto a lazos familiares o a la pertenencia a una nación concreta. El nomadismo del siglo XXI, según lo define Fernández Mallo, prescribe a todas luces un concepto identitario poshumano del hombre y la mujer, los cuales han visto vinculada históricamente su identidad a los dos rasgos que el nómada parece dejar atrás: personas y ciudades.<sup>20</sup>

La definición del nómada por parte de Fernández Mallo refleja así una índole común a muchos de sus personajes. Son nómadas, en el sentido en que no pertenecen a un lugar concreto, sino a un concepto del mundo propio de la posmodernidad, la sociedad posindustrial y la globalización, pero sin dejar de mantener su peculiar idiosincrasia local, lo cual encaja con la descripción del mundo contemporáneo como un espacio glocal, siguiendo el concepto desarrollado por Ulrich Beck y Roland Robertson, donde tiene lugar la hibridación entre las prácticas culturales locales con la propia cultura mundializada debido a la expansión de las corporaciones multinacionales. Algo que puede observarse en la singularidad que caracteriza a muchos personajes de Fernández Mallo, los cuales, sin llegar a perder su idiosincrasia cultural local, pertenecen, actúan y viven en un mundo culturalmente globalizado.<sup>21</sup>

Desde luego, el nomadismo actual es un reflejo del impacto que está teniendo la globalización de la economía y el efecto cultural que provoca en nuestra sociedad. “Un éxodo masivo que”, como explica Maffesoli, “contrariando las certezas de la identidad o las seguridades institucionales, se encamine por las vías aventureras de una nueva búsqueda iniciática cuyos contornos todavía quedan por determinar” (2004: 111). La literatura es una reconstrucción simbólica del acontecer histórico. Y, por tanto, la literatura del siglo XXI no deja de ser un claro síntoma de los avatares del tiempo histórico que nos ha tocado vivir.

Son los escritores quienes se adelantan a los historiadores en determinar cuál es la naturaleza del mundo que nos rodea. Anticipan la historia futura con sus ficciones, pues son simulaciones históricas del presente. Y por utópica o ab-

<sup>20</sup> Recuérdese de pasada que en el mencionado “Viajar, perder países” de Vila-Matas se apuntaba la necesidad de viajar y perder lugares “hasta que se agoten en el libro las nobles opciones de muerte que existen” (1991: 8), de forma que el ser humano, ante la necesidad de escapar del laberinto del suicidio, se libere de sus raíces y la pertenencia a un lugar concreto, como reza el poema de Pessoa que inspira el fragmento del autor catalán.

<sup>21</sup> No solo es apreciable esta dinámica glocal en la narrativa de Fernández Mallo, sino asimismo en otras muchas novelas de narradores españoles del siglo XXI. Desde la representación de la cultura local española y francesa en *Los hemisferios* (2014) de Cuenca Sandoval, hasta el papel desempeñado por la ciudad de Barcelona en *La otra parte del mundo* de Juan Trejo. Para un estudio detallado de la cuestión, véase el trabajo de Mora (2014) citado anteriormente.

surda que resulte, se encuentra implícita en ella la mentalidad del tiempo que la gestó. Por más medieval que quiera resultarnos el *Macbeth* de Shakespeare no deja de ser una alegoría sobre la crisis política y social del Barroco; de la misma forma que, aun cuando una novela distópica como *Un incendio invisible* de Sara Mesa parezca ambientada en un futuro o si cabe en un universo paralelo apocalíptico inexistente, no es más ni menos que un indicio fidedigno de nuestro tiempo: la desindustrialización de las grandes ciudades modernas y la deslocalización capitalista de los medios de producción, cuyo emblema no es otro que la ruinoso ciudad de Detroit.

No de diferente forma habría que entender los ambientes y temas representados por los numerosos fragmentos que conforma la narrativa de Fernández Mallo. Y de ahí que el protagonismo que alcanzan en su trilogía mutante las "figuras tomadas del desplazamiento espacial (errancia, trayectos, expediciones)" (Bourriaud 2009b: 89) sea sintomático. Tal es su resonancia que se presenta, de hecho, en las diferentes modalidades y facetas que viene adoptando en la teoría posmoderna, entre ellas como el personaje que habita no-lugares por su disidencia política o su condición subalterna. Es el caso de Kenny, protagonista de la sección 92 de *Nocilla Dream*:

... fugado de la justicia canadiense, vive desde hace 4 años en la terminal internacional del aeropuerto de Singapur. Sin papeles, y harto de que lo repatriaran de un país a otro, decidió quedarse ahí, en ese no-lugar que, legalmente, no pertenece a un país ni estado alguno. (Fernández Mallo 2008: 170)

La importancia que cobran los espacios fronterizos, los intersticios urbanos y las construcciones abandonadas son asimismo un espejo de la desolación que afecta al ser humano en el siglo XXI y de la naturaleza nómada de la sociedad posindustrial. Desde el desierto montañoso que atraviesa la carretera US50 del Estado de Nevada hasta micronaciones tales como El Reino de Elgaland & Vargaland, la novela se construye sobre territorios intersticiales y no-lugares, cuyo paradigma sería la terminal internacional del aeropuerto de Singapur, "la cual legalmente, no pertenece a un país ni estado alguno" y es fruto a la vez que símbolo de la globalización y mundialización del planeta.

Pero no es esta la única faceta del nómada que se ve representada en la narrativa de Fernández Mallo. También y en concreto, uno de los personajes más destacados en cuanto a su nomadismo radicante en *Nocilla Dream* es Ernesto, trasunto del Che Guevara, que protagoniza la sección 90. Presenta su figura una clara antítesis entre el concepto clásico de viajero y la exploración moderna frente a la nueva forma de entender al nómada inmerso en el proceso de globalización como éxota:

En primer lugar no quería porque consideraba que viajar es un atraso desde que ya todo está descubierto, y que no tiene sentido andar por ahí emulando a los exploradores del 19. En segundo lugar porque Internet, la literatura, el cine y la televisión es la forma contemporánea del viaje, más evolucionada que el viaje físico, reservado este para esas mentes simples que si no tocan la

materia con sus manos son incapaces de sentir cosa alguna. (Fernández Mallo 2008: 167)

La escritura de Fernández Mallo refleja claramente en este punto lo expuesto por Bourriaud:

Hoy, el viaje está omnipresente en las obras contemporáneas, sea porque los artistas toman sus formas (trayectos, expediciones, mapas...), o su iconografía (espacios vírgenes; junglas, desiertos) o sus métodos (los del antropólogo, del arqueólogo, del explorador...). Si este imaginario nace de la globalización, de la democratización del turismo y del *commuting*, subrayemos la paradoja que constituye tal obsesión del viaje en el momento de la desaparición de cualquier *Terra incognita* de la superficie del globo: ¿cómo ser explorador de un mundo desde ahora dividido en zonas por los satélites y del que cada milímetro se encuentra registrado en un catastro? (Bourriaud 2009b: 124)

Es tópica a estas alturas la idea del viaje virtual en especial entre los escritores mutantes. Internet favorece el acceso al ciberespacio infinito, lo cual permite la exploración del ciberespacio ilimitado virtual a través de "la práctica del *websurfing*" (Bourriaud 2009b: 132).

La literatura mutante acelera, por tanto, la reinención del concepto de viajar y del propio tópico literario del *homo viator* a través de las diferentes prácticas culturales del siglo XXI.<sup>22</sup> Recuérdese a este respecto la significativa *Crónica de viaje* (2014) de Jorge Carrión, la cual presenta un viaje de búsquedas a través de Google en busca de las raíces andaluzas del escritor catalán.<sup>23</sup>

Coincide aquí la perspectiva del viaje y del viajero de Carrión con lo expresado por Augé a este propósito: "No es una casualidad que la metáfora del viaje a menudo se relacione hoy con la actividad cibernética. La gente, se dice, navega en Internet" (2006: 14). Pero cabe recordar que el teórico francés es crítico asimismo con muchas prácticas turísticas actuales y en especial con el "viaje inmóvil", pues considera que esta suerte de viaje no acaba por transformar verdaderamente a la persona. No obstante, el nómada digital encaja con el ideal de viajero, pues "intenta existir, formarse y nunca sabrá qué es o quién es en realidad" (Augé 2006: 14).

Tanto más si el mundo globalizado del siglo XXI es un modelo social y económico líquido, deslocalizado y desierto donde los viajes, a causa de la tecnología, han perdido su esencia por haber dejado de existir una verdadera *Terra incognita*. Ya no se trata el éxota de un mero viajero que trata de encontrar su identidad al emprender un viaje hacia lo desconocido, sino un nómada sin iden-

<sup>22</sup> El nomadismo ha trascendido su propia razón de ser como desplazamiento planetario, desde el momento en que el ciudadano actual, testigo y protagonista del proceso de virtualización de la realidad impulsado por la propia globalización, "encuentra en lo digital un espacio de conversación y de recepción informativa no sujeto a aduanas ni control de inmigración, en el que puede campar a sus anchas, liberado de las molestias del desplazamiento" (Mora 2014: 330).

<sup>23</sup> Véanse Calles (2012: 529-534), Saum-Pascual (2012: 292-375), Pantel (2013), Ilasca (2016a) y Pastor (2017).

tividad fija que se desplazada por un espacio no euclidiano, ya sea físico como virtual, en busca de un hábitat temporal y precario. Este nuevo hábitat para los nómadas de la globalización está representado por las metrópolis del siglo XXI, en las cuales “la existencia ya no gira en torno a una identidad, una residencia, o un apego ideológico o profesional, sino que está entregada a su error como punto de partida” (Maffesoli 2004: 151).

La identidad del individuo se basa en la identidad cultural del espacio en que reside momentáneamente, de forma provisional, como si viviese siempre en un continuo intersticio, un espacio siempre fronterizo vacío y fluctuante entre dos lugares, como la propia red, a caballo entre la realidad y la virtualidad. De ahí que Bourriaud, haciendo alusión a la teoría nómada posmoderna, recalque la necesidad de diferenciar entre “las identidades en un proyecto nómada y la constitución de una ciudadanía elástica basada en las necesidades del capital, sumergida en la cultura sin suelo” (2009b: 69).

Un tipo de nómada que no utiliza el viaje o el turismo como otra forma de consumo, tal y como criticaría Augé. Antes bien, se trata de una concepción del propio nomadismo como actitud vital errática forzada por la circunstancia socioeconómica, independientemente del anhelo y el deseo de viajar propiciado por el *wanderlust*. La inquietud de éxota es la que impulsa el movimiento. Se mueve y transita el nómada contemporáneo en una transformación constante de su identidad. No posee una identidad fija, vinculada a una nación, un territorio, una costumbre, sino que “tiene por hogar una idea”, como escribe Fernández Mallo. La idea de pertenecer no a un único sitio sino a todos los posibles. Un tipo de nómada inmóvil, en definitiva, que convierte la red en su peculiar modo de vida errática, en su medio de desplazamiento por el ilimitado ciberespacio, verdaderos buscadores de Giales tecnológicos y crisoles multiculturales en un mundo globalizado, sin siquiera salir de su habitación, como concluye Maffesoli:

Sedentarios sin patria, aventureros inmóviles a la manera de ciertos espíritus notables, viviendo en comunión con diferentes culturas sin desplazarse. Así son en efecto, gracias a la ayuda de las nuevas tecnologías, los buscadores del Grial contemporáneos. Ya sea que naveguen por internet, o que vibren conmovidos por un concierto retransmitido mundialmente por televisión o por las hazañas de un atleta olímpico, sus sueños les conducen hacia los cuatro puntos cardinales. (Maffesoli 2004: 154)

#### OBRAS CITADAS

- Adón, Pilar (2010): *El mes más cruel*. Madrid, Impedimenta.
- Albuquerque García, Luis (coord.) (2011a): *Relatos y literatura de viajes en el ámbito hispánico: poética e historia* (monográfico). *Revista de literatura*, t. 73, n.º 145.
- (2011b): “El ‘relato de viajes’: hitos y formas en la evolución del género”. En Luis Albuquerque García (coord.): *Relatos y literatura de viajes en el ámbito hispánico: poética e historia* (monográfico). *Revista de literatura*, t. 73, n.º 145, pp. 15-34.
- Andres-Suárez, Irene; Casas, Ana (eds.) (2007): *Enrique Vila-Matas*. Madrid, Arco Libros.

- Attali, Jacques (1991): *Milenio*. Barcelona, Seix Barral.
- Augé, Marc (2006): "Prólogo. El viaje inmóvil". En Manuel Lucena Giraldo y Juan Pimentel (eds.): *Diez estudios sobre literatura de viajes*. Madrid, CSIC, pp. 9-16.
- Avanessian, Armen; Malik, Suhail (2016): "The Speculative Time Complex". En Armen Avanessian y Suhail Malik (eds.): *The Time Complex. Post-Contemporary*. Miami, Name, pp. 7-56.
- Aznar Pérez, Mario (2017): "El imperio de los signos: la 'ciudad textual' en las novelas de Enrique Vila-Matas". En Alba Agraz Ortiz y Sara Sánchez-Hernández (eds.): *Topografías literarias: el espacio en la literatura hispánica de la edad Media al siglo XXI*. Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 537-546.
- Bajtín, Mihail (1989): *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.
- Berardi, Franco "Bifo" (2017): *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*. Buenos Aires, Caja Negra.
- Bilbao, Jon (2008): *Como una historia de terror*. Madrid, Salto de Página.
- Bourriaud, Nicolas (2009a): *Manifiesto. Altermodern – Tate Triennial* [En red]. En línea: <<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern/altermodern-explain-altermodern/altermodern-explained>> [última consulta: 14.12.2018].
- (2009b): *Radicante*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Bueno, Gustavo (2000): "Homo viator. El viaje y el camino" (prólogo) [En red]. En Pedro Pisa: *Caminos Reales de Asturias*. Pentalfa, Oviedo. En línea: <<http://www.filosofia.org/aut/gbm/2000pisa.htm>> [última visita: 18.07.2018].
- Cabrerizo Romero, Sergio (2012): "Transitar el vaciado de la Modernidad: los itinerarios por el desierto de *Nocilla Dream* (2006), de Agustín Fernández Mallo", *Ángulo Recto*, n.º 4/1, pp. 145-152. En línea: <<http://revistas.ucm.es/index.php/ANRE/article/view/39287>> [última visita: 18.07.2018].
- Calles, Jara (2011): *Literatura de las nuevas tecnologías. Aproximación estética al modelo literario español de principios de siglo (2001-2011)*. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca. En línea: <<http://hdl.handle.net/10366/110856>> [última visita: 18.7.2018].
- Carrión, Jorge (2005): "¿Una tradición silenciada? Hacia un corpus de la literatura nómada", *Lateral*, n.º 123, pp. 30-31.
- (2014): *Crónica de viaje*. Aristas Martínez, Badajoz.
- Castro Hernández, Olalla (2014): *Entre lugares de la modernidad: La "trilogía metaliteraria" de Enrique Vila-Matas como ejemplo de una escritura intersticial*. Tesis doctoral. Universidad de Granada. En línea: <<http://hdl.handle.net/10481/35118>> [última visita: 18.7.2018].
- Champeau, Geneviève (2004): "El relato de viaje, un género fronterizo". En G. Champeau (ed.): *Relatos de viajes contemporáneos por España y Portugal*. Madrid, Verbum, pp. 15-31.
- (2008): "Tiempo y organización del relato en algunos relatos de viajes españoles contemporáneos". En Julio Peñate Rivero y Francisco Uzcanga Meinecke (eds.): *El viaje en la literatura hispánica: de Juan Valera a Sergio Pitol*. Madrid, Verbum, pp. 89-103.
- Cuenca Sandoval, Mario (2014): *Los hemisferios*. Barcelona, Seix Barral.
- Diaconu, Dana (2010): "Más allá de los límites, en el umbral mismo de ese mundo ulterior. Hacia una poética narrativa de Enrique Vila-Matas", *Acta Iassyensia Comparationis*, vol. 8, pp. 140-148.

- Domínguez Domínguez, María Luisa (2007): "La pasión por la literatura: itinerario cervantino de *El mal de Montano* de Enrique Vila-Matas". En Piedad Bolaños Donoso, Aurora Domínguez Guzmán y Mercedes de los Reyes Peña (coords.): *Geh hin und lerne: Homenaje al profesor Klaus Wagner*. Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 937-958.
- Estévez, Francisco (2018): "Juan Trejo: *La otra parte del mundo*". Reseña publicada en *El Imparcial* el 8 de abril de 2018. En línea: <<https://www.elimparcial.es/noticia/188490/los-lunes-de-el-imparcial/juan-trejo-la-otra-parte-del-mundo.html>> [última visita: 18.7.2018].
- Fernández Mallo, Agustín (2008): *Nocilla Dream* (6ª ed.). Barcelona, Candaya.
- Fernández Vicente, Antonio (coord.) (2010): *Nomadismos contemporáneos: formas tecnológicas de la globalización*. Murcia, Universidad de Murcia.
- Ferrari Nieto, Enrique (2014): *Resistencias con lo digital*. Madrid, Catarata.
- García de Cortázar, José Ángel (1994): "El hombre medieval como 'Homo Viator' peregrinos y viajeros". En José Ignacio de la Iglesia Duarte (coord.): *IV Semana de Estudios Medievales de Nájera*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 11-30.
- Gil González, Antonio J. (2008): "¿Hacia una narrativa del siglo XXI? El mutante relato del 2007", *Siglo XXI*, vol. 6, pp. 79-97.
- Henseler, Christine (2011): *Spanish Fiction in the Digital Age. Generation X Remixed*. Nueva-York, Palgrave Macmillan.
- Iacob, Mihai; Posada, Adolfo R. (coords.) (2018): *Narrativas mutantes: anomalía viral en los genes de la ficción*. Bucarest, Ars Docendi.
- Illasca, Roxana (2016a): "L'œuvre hybride de Jorge Carrión: la page face à l'écran dans *Crónica de viaje*", *Babel*, vol. 33, pp. 121-137.
- (2016b): *Le réseau mutant: propositions d'une nouvelle (post)poétique narrative dans les oeuvres de Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora*. Tesis doctoral. Université Grenoble Alpes. En línea: <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01690643/document>> [última consulta: 18.7.2018].
- Kolakowski, Marcin (2016): *Arquitectura de la novela española actual (2006-2014)*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Granada.
- Kunz, Marco (2013): "Mutaciones del (re)escritor en la narrativa de Agustín Fernández Mallo". En Antonio J. Gil González (ed.): *Las sombras del novelista*. Binges, Orbis Tertius, pp. 205-218.
- (2014): "Del plano callejero al rizoma textual: *Circular 07* de Vicente Luis Mora", *Versants*, n.º 61/3, fascículo español, pp. 101-114.
- Lucena Giraldo, Manuel y PIMENTEL, Juan (eds.) (2006): *Diez estudios sobre literatura de viajes*. Madrid, CSIC.
- Maffesoli, Michel (2004): *El nomadismo: vagabundeos iniciáticos*. México D.F., Fondo de cultura económica.
- Martínez, Gabi (2008): *Los mares de Wang*. Barcelona, Alfaguara.
- Mesa, Sara (2017): *Un incendio invisible*. Barcelona, Anagrama.
- Menéndez Salmón, Ricardo (2018): *Homo Lubitz* [Ed. EPUB]. Barcelona, Seix Barral.
- Molinuevo, José Luis (2006): *La vida en tiempo real: la crisis de las utopías digitales*. Madrid, Alianza Editorial.

- (2009): "Los sí lugares", *Pensamiento en imágenes* (blog). Entrada del 10 de agosto de 2009. En línea: <<https://joseluismolinuevo.blogspot.com/2009/08/los-si-lugares.html>> [última consulta: 18.7.2018].
- Montoya Juárez, Jesús; Moraes Mena, Natalia (eds.) (2017): *Territorios del presente. Tecnología, globalización y mimesis en la narrativa en español del siglo XXI*. Berna, Peter Lang.
- Mora, Vicente Luis (2007): *Circular 07. Las afueras*. Córdoba, Berenice.
- (2010): "De la autoficción a la imagen pasando por el fragmento: el proyecto *Nocilla* de Agustín Fernández Mallo como imagen a escala de la narrativa española actual", *Quimera*, n.º 314, pp. 18-23.
- (2012): *El lectoespectador*. Barcelona, Seix Barral.
- (2014): "Globalización y literaturas hispánicas: de lo posnacional a la novela glocal", *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, vol. 2, n.º 2, pp. 319-343.
- (2015): "Fragmentarismo y fragmentalismo en la narrativa hispánica", *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 783, pp. 91-103.
- Moreno, Lara (2013): *Por sí se va la luz*. Barcelona, Lumen.
- Nucera, Domenico (1999): "Viaggi e La Letteratura". En Armando Gnisci (ed.): *Introduzione alla Letteratura Comparata*. Milán, Mondadori, pp. 127-153.
- Ordovás, Julio José (2017): *Paraíso Alto*. Barcelona. Anagrama.
- Pache Carballo, Laura (2017): "La poética de un descenso iniciático: *El viaje vertical* de Enrique Vila-Matas". En Alba Agraz Ortiz y Sara Sánchez-Hernández (eds.): *Topografías literarias: el espacio en la literatura hispánica de la edad Media al siglo XXI*. Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 547-554.
- Pantel, Alice (2012): *Mutations contemporaines du roman espagnol: Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora*. Tesis doctoral. Université Paul-Valéry – Montpellier III. En línea: <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/tel-00938342>> [última consulta: 18.7.2018].
- (2013): "La 'pagécran' de la littérature mutante. Manipulation de l'image chez deux écrivains espagnols (Agustín Fernández Mallo, Jorge Carrión)", *Hispanística XX*, vol. 31, pp. 473-487.
- (2018): "Mutantes ibéricos y sampling literario en la narrativa de Agustín Fernández Mallo". En Mihai Iacob y Adolfo R. Posada (coords.): *Narrativas mutantes: anomalía viral en los genes de la ficción*. Bucarest, Ars Docendi, pp. 211-221.
- Pastor, Sheila (2017): "Todos los viajes el viaje: teoría y práctica de la literatura en movimiento de Jorge Carrión", *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, vol. 16, pp. 139-153.
- Peñate Rivero, Julio (ed.) (2004): *Relato de viaje y literaturas hispánicas*. Madrid, Visor.
- (2005a): *Leer el viaje. Estudios sobre la obra de Javier Reverte*. Madrid, Visor.
- (2005b): "Javier Reverte: el viaje, la literatura y el libro". En J. Peñate Rivero (ed.): *Leer el viaje. Estudios sobre la obra de Javier Reverte*. Madrid, Visor, pp. 45-64.
- Peran, Martí (2017): "Pobreza", *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, vol. 10, pp. 129-144.
- Pulido Tirado, Genara (2011): "Postmodernidad y literatura en Agustín Fernández Mallo". En Felipe Serrano Estrella (coord.): *Docta Minerva: Homenaje a la profesora Luz de Ulierte Vázquez*. Jaén, Universidad de Jaén, pp. 527-534.

- Quedada, Catalina (coord.): *Cultura y globalización en Hispanoamérica* (monográfico). *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, vol. 2, n.º 2.
- Robbe-Grillet, Alain (1965): *La Maison de Rendez-vous*. París, Minuit.
- Rubio Martín, María (2011): "En los límites del libro de viajes: seducción, canonicidad y transgresión de un género". En Luis Albuquerque García (coord.): *Relatos y literatura de viajes en el ámbito hispánico: poética e historia* (monográfico). *Revista de literatura*, t. 73, n.º 145, pp. 65-90.
- Saum-Pascual, Alexandra (2012): *Mutatis Mutandi: Literatura española del nuevo siglo XXI*. Tesis doctoral. University of California. En línea: <<http://escholarship.org/uc/item/7sp5h42q>> [última visita: 18.7.2018].
- Trejo, Juan (2017): *La otra parte del mundo* [Ed. EPUB]. Barcelona, Tusquets.
- Ziarkowska, Justyna (2018): "El legado poético de Circular de Vicente Luis Mora". En Mihai Iacob y Adolfo R. Posada (coords.): *Narrativas mutantes: anomalía viral en los genes de la ficción*. Bucarest, Ars Docendi, pp. 102-110.

“UN GRAN MONSTRUO PREHISTÓRICO EN EL CENTRO DEL CUERPO”: LA REPRESENTACIÓN DEL ENVEJECIMIENTO EN “LA RESPIRACIÓN CAVERNARIA” DE SAMANTA SCHWEBLIN\*

“A BIG PREHISTORIC MONSTER INSIDE THE BODY”: THE PORTRAYAL OF AGING IN SAMANTA SCHWEBLIN’S “LA RESPIRACIÓN CAVERNARIA”

MARIANA SALAMANCA VÁZQUEZ  
Universidad Iberoamericana, México  
marianasalamanca13@gmail.com

RESUMEN: El presente trabajo examina el cuento “La respiración cavernaria” de Samanta Schweblin a la luz de los estudios literarios sobre la vejez. Se sostiene que la representación del envejecimiento a través de la experiencia de Lola, la protagonista, erosiona los códigos hegemónicos de la construcción social de la ancianidad. Se propone el relato de Schweblin como una obra que teoriza sobre el proceso del envejecimiento, con base en la propuesta de Amelia DeFalco en su libro *Uncanny Subjects: Aging in Contemporary Narrative*. A través de la disposición del espacio doméstico y la carga significativa de sus objetos, el cuento captura la pérdida de memoria de su protagonista. Esto se refleja en la narración deficiente que imita el pensamiento de Lola, así como en algunas herramientas narrativas afines a la literatura fantástica. La vejez conlleva un costo afectivo, por lo cual se hace referencia a las ideas de Sara Ahmed en *La política cultural de las emociones* para desmontar el vínculo entre el envejecimiento y la vergüenza. Lola pierde paulatinamente la habilidad de narrar y se aferra a vínculos afectivos que le permiten tener continuidad identitaria. Así, el cuento explora la relación inestable entre la construcción de la identidad y la capacidad narrativa.

PALABRAS CLAVE: Samanta Schweblin; literatura argentina; cuento contemporáneo; estudios del envejecimiento; literatura latinoamericana

---

\* Este trabajo es producto del seminario de investigación en literatura latinoamericana, impartido por la Dra. Michelle Gama Leyva y con la dirección del Mtro. David Loría Araujo. Una versión anterior de este texto fue presentada como ponencia en el foro de titulación de la Licenciatura en Literatura Latinoamericana en la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, en noviembre de 2018. Se extiende un agradecimiento especial al maestro Loría Araujo por su cercana y minuciosa asesoría de este artículo.

**ABSTRACT:** This article examines Samanta Schweblin's short story "La respiración cavernaria" in light of aging studies in literature. I argue that the portrayal of the protagonist's aging process questions the normative codes that prevail in the social construct of old age. I propose Schweblin's story as a theorizing fictional account of aging, based on Amelia DeFalco's thesis in her book *Uncanny Subjects: Aging in Contemporary Narrative*. The story captures its protagonist's memory loss through the layout of the domestic space and the objects that fill it, as well as through the deficient narration and some literary figures that echo those used in fantastic literature. Aging also entails an affective cost, which is why I draw from Sara Ahmed's ideas in her book *La política cultural de las emociones* to explore the link between old age and shame. Schweblin's story shows a protagonist who slowly loses her ability to narrate and instead clings to affective bonds that give her continuity in her identity. In this way, the story explores the unstable relationship between the construction of identity and narrative ability.

**KEYWORDS:** Samanta Schweblin; Argentine Literature; Contemporary Short Story; Aging Studies; Latin-American Literature



Quién no se ha preguntado:  
¿soy un monstruo o esto es ser una persona?  
Clarice Lispector, *La hora de la estrella*

La cuentista canadiense Alice Munro ha dicho que un cuento no es como un camino que debe recorrerse, sino como una casa: entras y te quedas ahí un rato, deambulas de un lado a otro, descubres cómo se relacionan entre sí las habitaciones y los pasillos y de qué forma se altera el mundo exterior al ser visto desde esas ventanas (Popova 2013: s.p.). Este tipo de cuento-casa es la especialidad de la escritora argentina Samanta Schweblin. Porteña radicada en Berlín, sus publicaciones abarcan tres libros de cuentos, todos galardonados: *El núcleo del disturbio* (2002) –premio del Fondo Nacional de las Artes 2001–, *Pájaros en la boca* (2009) –Premio Casa de las Américas de 2008– y *Siete casas vacías* (2015) –IV Premio Internacional de Narrativa Breve Ribera del Duero. Además de otros relatos publicados ocasionalmente en periódicos y revistas, Schweblin también es autora de la novela corta *Distancia de rescate* (2014), nominada al Man Booker International Prize del 2017 y traducida al inglés como *Fever Dream*; y más recientemente de la novela *Kentukis* (2018).

Como afirma la socióloga Gilda Waldman, la literatura latinoamericana ofrece actualmente un panorama "efervescente, diverso, fecundo y prolífico" (2016: 356) en el cual Samanta Schweblin ocupa un lugar notable. Waldman reconoce una nueva ola de creadores latinoamericanos que, a diferencia de los

autores del Boom, refleja un desarraigo y carencia de sentimiento patriótico que proviene de la globalización y emigración voluntaria, y no del exilio forzado que fue consecuencia de las dictaduras del siglo pasado en el continente. Por estos motivos, Waldman habla de una nueva generación de narradores que dibujan “nuevos mapas de pertenencia ajenos a nociones unívocas de identidad y patria” (357). En este contexto, la obra de Schweblin propone caminos de exploración a nuevas formas de identidad y subjetividad desde varios ejes: principalmente, la maternidad, la familia y, como se verá en este artículo, la vejez.

La narrativa de Schweblin tiende hacia la brevedad. A propósito de su primera novela, que apenas rebasa la etiqueta de cuento largo, la escritora menciona que sigue “manejando[se] en los códigos del cuento” (Schweblin en González 2015: s.p.). La crítica ha destacado su inclinación al minimalismo y la precisión de su lenguaje. En palabras de Nora de la Cruz, los cuentos de Schweblin se caracterizan por tener “una anécdota simple [y] dicción ajustada” (2016: 78).

En la obra de Schweblin, cada cuento es una casa particular, y cada familia que lo habita teje una telaraña intrincada que solo se revela a través de los mínimos detalles. A lo largo de su obra, la autora argentina aborda problemas como las tensiones en las relaciones familiares o los miedos de la maternidad. Aunque suele incorporar elementos de la literatura fantástica e incluso del género del terror para vehicular dichos conflictos, su escritura escapa de las convenciones de estas dos categorías genéricas. Según David Loría Araujo, “las más de las veces, en la narrativa de Schweblin irrumpe algún componente que tensiona la disposición de la realidad y expone como absurdos a los convencionalismos sociales de los personajes” (2017: 249). Y para Alba Lara Granero, en esta autora “se reconoce la violencia afectiva de Flannery O’Connor y el desarrollo del instante de Raymond Carver” tanto en sus dotes narrativas como en la austeridad del lenguaje (2015: s.p.).

De forma particular en los cuentos de *Siete casas vacías*, Schweblin esculpe a sus personajes a través de los pormenores, como si decorara una casa cuya estructura y distribución no alcanzamos a distinguir. Como menciona De la Cruz, predominan los personajes femeninos y la exploración en torno a las ideas de pertenencia, identidad y estabilidad. Además, menciona que en las historias de Schweblin “la más temible de las casas es el cuerpo, lleno de huellas y ruidos, de amenazas y misterios” (De la Cruz 2016: 79). En este sentido, las casas que aparecen en estos relatos no son solo espacios ambientales o escenografías, ni para los personajes ni para el desarrollo argumental. La descolocación de los lazos familiares hegemónicos se configura a través de la disposición de los objetos domésticos que simbolizan algo que excede su utilidad cotidiana, significación que se mantiene oculta y vuelve a los cuentos extraños, sugerentes e indeterminados. Este artículo se enfocará en “La respiración cavernaria”, una de estas *Siete casas vacías*. En el relato, la representación del envejecimiento a través de la experiencia de Lola, la protagonista, erosiona los códigos hegemónicos de la construcción social de la ancianidad.

El envejecimiento es más que un simple proceso biológico. La vejez no es solo una etapa de vida, también es un momento de quiebre identitario en tanto

que cuestiona muchas de las narrativas que parecen consolidarse como certezas en la adultez. En la etapa adulta, los sujetos son generalmente capaces de fiarse de un relato que otorgue unidad y coherencia a su identidad. Sin embargo, esta noción de identidad depende de la capacidad del individuo para recordar y contarse a sí mismo ese relato.<sup>1</sup> Durante la vejez, usualmente disminuyen muchas de las habilidades que permiten asirse a estos procesos narrativos. Con el avance de la edad, es común que la memoria se deteriore, que el cuerpo comience a enfermarse y que los individuos dependan de los cuidados cada vez más frecuentes de otras personas. Este proceso tiene una doble implicación: por un lado, la identidad del sujeto que envejece se ve problematizada; y por el otro, las personas que lo rodean ayudan a recrear esa narrativa a través de la rememoración y la presencia de objetos que funcionen como un ancla identitaria.

Cuando los sujetos que envejecen se vuelven incapaces de cuidarse a sí mismos, frecuentemente se les da un trato infantil, se minimizan sus oportunidades de realizar exploraciones identitarias independientes, se les pierde la paciencia o incluso se les reduce al estatus de carga o responsabilidad. De esta manera, existe una representación hegemónica del envejecimiento que permea en la sociedad y que varía dependiendo de la región, la cultura, el género, la clase social, la salud y otros factores que se intersectan y, en la mayoría de los casos, provocan exclusiones y desigualdades.

Los estudios del envejecimiento abarcan distintas ramas de las Humanidades. La académica canadiense Margaret Morganroth Gullette fue quien acuñó el término "Age Studies" en los años 90 (Segal 2014: 31), con lo cual sentó las bases de un estudio cultural del envejecimiento; es decir, más allá de la gerontología clínica. En América Latina, la mayoría de los abordajes académicos al tema parten de un enfoque sociológico, demográfico, médico o psicoanalítico. Un ejemplo es el trabajo de Luis Robledo Díaz, quien realiza un desmontaje de la concepción sociológica del envejecimiento en Latinoamérica y sus efectos materiales en las personas mayores de 65 años. Según el autor, "el aislamiento o el estado *marginal* dentro del sistema social [de la persona anciana] no se manifiesta solo a nivel físico y/o social, sino –y ello probablemente sea lo más común– a nivel simbólico" (2016: 101). De esta forma, la dimensión simbólica de la concepción hegemónica de la ancianidad sugiere que una teoría constructivista de ésta encontrará ejemplos (tanto reaccionarios como subversivos) en las representaciones artísticas y literarias.

Las diversas representaciones literarias del envejecimiento se vuelven un campo de exploración que pone en jaque la idea de una sola definición inflexible de esta etapa de vida.<sup>2</sup> La académica Amelia DeFalco (Universidad de Leeds) es

---

<sup>1</sup> Paul Ricoeur explora la relación paradójica entre vida y narración: "las historias se relatan, la vida se vive" (1989: 49). Sin embargo, para el autor, "una vida no es sino un fenómeno biológico hasta tanto no sea interpretada. Y en la interpretación, la ficción desempeña un papel mediador" (1989: 50). Esta ficción se construye a través de la capacidad narrativa del individuo.

<sup>2</sup> Los estudios del envejecimiento en su representación literaria incluso han propuesto categorizaciones genéricas como "la *Reifungsroman* o *novel of ripening*" (Soláns García 2016: 52) y la "*Vollendungsroman* o 'novel of completion or winding up'" (2016: 53), cuyas características no

autora del libro *Uncanny Subjects: Aging in Contemporary Narrative*, donde explora la representación del envejecimiento en distintas obras literarias y fílmicas, como los cuentos de Alice Munro y P.K. Page y películas como *Requiem for a Dream* (2000) y *Opening Night* (1977). DeFalco afirma que la literatura y el cine han contribuido al discurso de la identidad envejecida y sus distintas ansiedades, por lo que explora obras de ficción como herramientas teorizantes sobre el proceso del envejecimiento (2009: xiv). En el presente artículo, se propone el cuento de Schweblin como una de estas obras que teorizan sobre la representación de la vejez.

La protagonista de “La respiración cavernaria” es Lola, una anciana cuyo mayor deseo es la muerte. Vive con su esposo, quien nunca recibe un nombre en el relato, y juntos llevan una rutina diaria e inflexible. Mientras él se encarga de las compras, de la huerta en el jardín y de cualquier cosa que se requiera fuera de la casa, ella se dedica a embalar sus pertenencias en cajas. Lola justifica esta acción al decir que no quiere dejarle a alguien más la responsabilidad de ordenar sus cosas después de su muerte; pero el motivo detrás de las cajas también tiene una carga simbólica que aparece desde el inicio del cuento: como la muerte no llega, ella decide “organizarlo todo en esa dirección, aminorar su propia vida, reducir su espacio hasta eliminarlo por completo” (Schweblin 2015: 45). Con este fin, la protagonista lleva consigo una lista que le permite concentrarse en lo que ella considera importante: “Clasificarlo todo. Donar lo prescindible. Embalar lo importante. Concentrarse en la muerte. Si él se entromete, ignorarlo” (2015: 45-46). Esta lista es el resultado de un incidente que ocurrió en el supermercado años atrás y al que se hace referencia frecuentemente en el presente de la narración. Después de aquel suceso, el doctor de Lola le recomienda que lleve esa lista para ayudarse a recordar y a seguir la pista de sus movimientos. Ella va cambiando los elementos enlistados conforme cambia de prioridades, pero poco a poco aquel pedazo de papel que lleva a todas horas en su bolsillo deja de bastarle para explicarse a sí misma sus propias acciones.

Además de hacer más práctica la vida de Lola, la idea de llevar un registro escrito para tener seguimiento de su realidad cotidiana funciona como reemplazo del proceso memorístico, normalizado en la mente de un adulto “funcional”. Como explica Amelia DeFalco, las vidas humanas siguen una trayectoria biológica cuyo correlato es una narrativa construida por cada individuo por medio de recuerdos que se rememoran como historias (2009: xiii-xiv). Para realizar esta construcción identitaria, el lenguaje es un elemento fundamental. Los recuerdos no son registros fieles de los eventos ocurridos en la vida de un individuo, sino recreaciones narrativas de esos sucesos rescatados de su memoria.<sup>3</sup> De esta

---

competen a la investigación actual.

<sup>3</sup> DeFalco utiliza la imagen del palimpsesto: “a continually reinscribed parchment upon which each recollected text supersedes the previous one. Palimpsestic memory involves endlessly recalled and retold narratives that inevitably obscure the supposedly original recollected experience. As a result, remembering and telling the past at once recapture and replace what came before, in effect dissolving the previous memory” (2009: 55).

manera, la memoria es un proceso que se modifica continuamente a través del recuento y la rescritura mental (De Falco 2009: 55). Esta función de la memoria en la construcción identitaria estable depende de la capacidad narrativa –lingüística– del sujeto. Entonces, ¿qué ocurre cuando esta habilidad se deteriora? DeFalco plantea la pregunta:

How does one interpret the relationship between the disappearance of narrative and the disappearance of the cogent aging subject? If narrative disappears, what, if anything, remains? Are alternative operations of narrative and identity possible, new interpretations of narrative fragments (reminiscence) and the larger narratives that construct lives as teleologies? (DeFalco 2009: 14)

Esta cuestión está latente en “La respiración cavernaria”: Lola se aferra al lenguaje para mantener su identidad a través de su lista y de las notas que va dejando en la casa, como la hoja de cuaderno que pega al refrigerador con la frase: “Me llamo Lola, esta es mi casa” (Schweblin 2015: 85). Eventualmente, estas palabras y frases inconexas no alcanzan para reemplazar la función narrativa de la memoria. Por lo tanto, la construcción identitaria de Lola recae cada vez más en impulsos provocados por necesidades afectivas que la llevan a realizar acciones que no comprende. Así, el cuento de Schweblin explora el campo de posibilidades que se abre en la construcción de la identidad más allá de los límites del lenguaje.

La concepción social del envejecimiento conlleva la idea de una alteración en la capacidad y expresión afectiva de los sujetos ancianos. Para desmontar la forma en la que se representa el proceso del envejecimiento en “La respiración cavernaria”, cabe resaltar un elemento afectivo que aparece constantemente en el relato: la vergüenza. En el libro *La política cultural de las emociones*, traducido y publicado por la UNAM en 2015, Sara Ahmed explora las distintas formas en las que se nombran las emociones y los afectos en los actos de habla, así como sus implicaciones en los cuerpos y sus efectos políticos y culturales. En el capítulo “Vergüenza ante los otros”, Ahmed indaga en la función de este afecto en la memoria histórica y las relaciones políticas internacionales. Con base en las propuestas de Ahmed, es posible sostener que la construcción simbólica de la vergüenza está cercanamente vinculada con la representación del envejecimiento en el cuento de Schweblin.

Para Ahmed, la vergüenza “puede funcionar como un factor disuasivo: para evitar[la], los sujetos deben aceptar el ‘contrato’ de los lazos sociales, buscando aproximarse a un ideal social” (2015: 170). No hay nada intrínsecamente vergonzoso en el proceso de envejecer; la vergüenza aparece, en cambio, como consecuencia del envejecimiento en sociedad, pues el sujeto anciano es incapaz de ajustarse a las exigencias sociales que, al parecer, sí podía cumplir durante la adultez temprana y madura. De esta manera, la vergüenza que opera en la construcción social del envejecimiento va más allá de ser una emoción subjetiva. En la vejez, la vergüenza se experimenta como “el costo afectivo de no seguir los guiones de la existencia normativa” (Ahmed 2015: 170). Este costo afectivo significa que la vergüenza se imprime en el cuerpo del sujeto avergonzado como un signo doloroso de fracaso, e incluso llega a trastornar la percepción que tiene de sí

mismo. En palabras de Ahmed, la vergüenza ocurre cuando el sujeto siente que actuó mal, por lo que debe negarse a sí mismo: esta sensación corporal de auto-negación se intensifica cuando se experimenta frente a otro. Así, “la vergüenza se siente como estar expuesta –otra persona ve lo que he hecho, que es malo y por lo tanto vergonzoso–, pero también involucra un intento de esconderse, un ocultamiento que requiere que el sujeto le dé la espalda al otro y se voltee hacia sí mismo” (Ahmed 2015: 164). Como se ha mencionado, la lectura hegemónica de los sujetos ancianos los llega a mirar con lástima, a tratar de forma infantilizante y a marginar de la vida social debido a su capacidad reducida de cuidarse a sí mismos y a los demás. La persona anciana también se automargina pues, como explica Ahmed, el sujeto avergonzado le da la espalda a los demás y se vuelca hacia sí mismo, “consumido por un sentimiento de desagrado que no se puede trasladar o atribuir a otro” (2015: 165). En el cuento de Schwebelin, Lola se encierra a sí misma en su casa: se margina para alejarse de los ojos ajenos que identificarían su vejez como debilidad, deterioro o incapacidad. Según Ahmed, “el nudo de la vergüenza es que se intensifica cuando otras personas la ven *como vergüenza*” (2015: 164). Por eso Lola se aparta: en la construcción social de la ancianidad, la vergüenza puede obligar a la gente vieja a ocultarse de los demás, no querer estorbar o incluso querer morirse.<sup>4</sup>

Hacia el inicio del cuento, Lola se aferra a su rutina diaria y a la organización de su espacio como ancla identitaria: mantiene la casa ordenada como acostumbra, limita a su esposo en las compras habituales y se exaspera cuando algún elemento nuevo aparece en el panorama. Esto ocurre cuando recibe veinticuatro yogures como compensación por un malentendido con una empresa: “Ya habían comprado los yogures para esa semana y las fechas de vencimiento le parecieron demasiado cercanas. Abría la heladera, veía los yogures y la angustiaba la cantidad de espacio que ocupaban” (Schwebelin 2015: 49). La angustia se vuelve insoportable para Lola y, después de que su esposo se deshace de los yogures, ella se avergüenza secretamente de su reacción exagerada y de su incapacidad para solucionar el problema por su cuenta.

En esta primera ocasión, Lola esconde su vergüenza. Sabe que depende de su esposo para mantener la estabilidad de la rutina, y cae en la paradoja de necesitar a todas horas de él y a la vez guardarle rencor por ello. De forma implícita, la protagonista se siente avergonzada por depender del hombre con quien ha estado casada hace cincuenta y siete años, e incluso fantasea con morirse porque “con su muerte él vislumbraría lo importante que ella había sido para él, los años que ella había estado a su servicio” (2015: 74). De hecho, la relación de codependencia entre Lola y su esposo revela otras dimensiones de la ancianidad. Aunque ella quiere mantener su independencia, está consciente de que lo necesita y se angustia cuando él no actúa conforme a lo acordado. Por otro lado,

---

<sup>4</sup> Como puntualiza Ahmed, en la vergüenza, “siento que yo soy mala, y por tanto, para expulsar lo desagradable tengo que expulsarme a mí misma de mí misma (experiencias prolongadas de vergüenza, y no es sorprendente, pueden llevar a los sujetos a acercarse peligrosamente al suicidio)” (2015: 165). El deseo de muerte tampoco es infrecuente en la gente anciana que se siente como una carga para los demás: es el caso de Lola.

él también envejece: aunque su experiencia no es el foco central del cuento, es evidente que el proceso de envejecimiento de él es el correlato del de ella. Cuando él sufre de un mareo y una caída, Lola entiende que debe olvidarse de sí misma, por un momento, para cuidarlo:

Era consciente de que era un momento "de él", y que ella tenía que hacer ciertas cosas para aliviarlo. Pero él, asustado como estaría, posiblemente pensara solo en sí mismo, y alguien tenía que seguir cuidando de ella. Fue algo intenso, en cierto modo. Y Lola estuvo a la altura. (Schweblin 2015: 68)

El personaje se enorgullece de aún ser capaz de responder ante esta emergencia porque sabe que eso significa que su vejez no la ha incapacitado por completo: es una sensación de orgullo, contraria a la vergüenza. Sin embargo, poco a poco, ella pierde esa habilidad de "estar a la altura" de los códigos sociales que le exigen cierta autonomía.

Lola muestra reiteradamente su frustración con la forma en la que su esposo hace las cosas: "Le pareció que no revisaba a conciencia lo que ella le había indicado. No lo hacía nada bien, y pensó que así había sido toda su vida ese hombre, y que de ese hombre dependía ella ahora" (2015: 58). En una reseña del cuento, la escritora Marta Sanz describe a Lola como una anciana "obsesiva y controladora" (2015: s.p.), pero cabe destacar que esta tendencia no es un aspecto arbitrario de su personalidad: la protagonista siente que se debilita su noción de identidad como adulta independiente, pues está perdiendo su capacidad de tomar decisiones y actuar conforme a ellas. Este proceso doloroso provoca en ella una necesidad de controlarlo todo como forma de evitar la vergüenza de la vejez. Sin embargo, su cuerpo anciano le impide físicamente el autocontrol en sus momentos más vulnerables. Uno de ellos es el incidente del supermercado, al cual la narración se remite frecuentemente. A pesar de que Lola no recuerda muchas cosas, "el incidente en el supermercado estaba intacto en su cabeza" (Schweblin 2015: 74). Lo que sucedió, según recuerda, es que perdió el control de su cuerpo y se orinó encima. En ese momento, sentado en un carrito del supermercado, vio a un niño que era idéntico al hijo que tuvo y que murió cuando todavía era pequeño, y reconoció su propio rostro en la cara de la señora que lo cuidaba. Después de eso, se desmayó y fue llevada al hospital en una ambulancia. Aquel incidente, reitera la narración una y otra vez, "era una de las pocas cosas que [Lola] recordaba con claridad, y la llenaba de vergüenza" (2015: 55). Lola sufre el costo afectivo de la vergüenza por ser incapaz de seguir los códigos sociales que, en este caso, implican poder controlar sus esfínteres. Además, existe un antes y un después de ese accidente en la vida de la protagonista, como si este hubiera sido un catalizador de su envejecimiento.

Como explica Amelia DeFalco, la imposibilidad de aprehender cada momento individual en el proceso en curso del envejecimiento significa que, aunque sea constante, a veces parece ocurrir de improviso (2009: 133). Mariángel Soláns García, quien estudia la representación del envejecimiento en la obra de la irlandesa Iris Murdoch, hace eco de esta idea: aunque los cambios del envejecimiento son graduales, sutiles e imperceptibles en el día a día, la sensación

de que la transformación sucede de repente “solo puede ser real en el caso de que exista un factor desencadenante como una enfermedad, una pérdida, o un fracaso que repercute de forma brusca en el estado físico” (2016: 69). En este sentido, el acontecimiento del supermercado es un parteaguas porque representa un fracaso para Lola, el momento en el que ella –y, sobre todo, la gente a su alrededor– cae en la cuenta de su edad y de las implicaciones que ésta tiene para su vida cotidiana. Después de ese momento, su esposo la mira confundido y preocupado, y el doctor que la revisa la trata de modo infantilizante y condescendiente: “El incidente y las visitas de ese médico inútil que siempre preguntaba, “¿Cómo se siente hoy la señora?”. Y lo hacía mirándolo a él, porque ninguno esperaba que ella respondiera” (Schweblin 2015: 74).<sup>5</sup> Aquel sentimiento de vergüenza que produce el suceso del supermercado es tan impactante que se imprime en el cuerpo de Lola y regresa a su memoria constantemente. De hecho, a pesar de que se hace alusión al incidente en varios puntos del relato, no se explica lo que ocurrió sino hacia los últimos párrafos. Esto significa que, aunque a Lola comienza a fallarle la memoria y la narración refleja estos huecos en la ilación de los últimos momentos de su vida, ella no olvida ni un detalle de aquel instante que catalizó su envejecimiento y la volvió consciente de las implicaciones sociales y corporales de él.

Quizá parezca extraño que el momento que más recuerda Lola es este y no, por ejemplo, la muerte de su hijo. De hecho, la única mención directa de esta pérdida se encuentra en las primeras páginas del cuento:

A veces él [el esposo] compraba chocolatada [...] como la que tomaba su hijo antes de enfermarse. El hijo que habían tenido no había llegado a pasar la altura de las alacenas. Había muerto mucho antes. A pesar de todo lo que se puede dar y perder por un hijo, a pesar del mundo y de todo lo que hay sobre el mundo, a pesar de que ella tiró de la alacena las copas de cristal y las pisó descalza, y ensució todo hasta el baño, y del baño a la cocina, y de la cocina al baño, y así hasta que él llegó y logró calmarla. Desde entonces él compraba la caja más chica de chocolatada... (Schweblin 2015: 48)

Inserta de esta forma en la narración, la evocación de la muerte del hijo parece una excusa para explicar la compra del chocolate en polvo, objeto que después tendrá una carga simbólica en el texto. Este tipo de desplazamiento semántico es una herramienta narrativa constante en los cuentos de *Siete casas vacías*: en lugar de detallar las emociones de los personajes, el lector infiere la motivación afectiva detrás de las acciones a través de la carga significativa que se le da a los objetos cotidianos o a los espacios domésticos.<sup>6</sup> De hecho, gran parte de la crí-

---

<sup>5</sup> Esta actitud del doctor hacia Lola muestra también una intersección de edadismo y sexismo, un problema que genera un doble riesgo o doble estigma en las mujeres que envejecen (Soláns García 2016: 56). Aunque el factor del género escapa el alcance de este artículo, existen diversos estudios literarios que afrontan este problema. En el libro *Género y vejez* (2017), se realizan aproximaciones a la obra de María Luisa Puga, Elena Garro, Rosario Castellanos y otras autoras desde la intersección de los estudios de género y de la vejez.

<sup>6</sup> Este proceso también ocurre en “Nada de todo esto”, otro cuento de la antología, donde dos

tica ha identificado esta estrategia narrativa recurrente en la obra de Schwebelin: Paula Garrido la describe como un “poder elíptico” donde se narra por omisión y el silencio es semántico más que estructural (2014: 256). En los cuentos de *Siete casas vacías*, como afirma Nora de la Cruz, “Las atmósferas que Schwebelin construye con tanto acierto están en los objetos nimios y sus sentidos arcanos” (2016: 79). De esta manera, los espacios domésticos y los objetos que los ocupan adquieren una carga semántica que delinea una poética sobre la intimidad de las relaciones familiares, la cual Schwebelin representa a través de la relación afectiva entre los sujetos y el hogar.

En el caso de “La respiración cavernaria”, la carga semántica del espacio y los objetos es un elemento más de la representación del envejecimiento de Lola. Hacia el inicio, la enumeración de objetos como figura retórica sirve para dar la sensación de que la casa está llena de cosas antiguas:

A veces, en días como ese, Lola necesitaba más tiempo, terminaba de lavar y no se sentía preparada para continuar con el resto del día, así que repasaba un rato la mugre que se juntaba entre el metal y el plástico de las cucharas pequeñas, las piedras de azúcar húmeda en la tapa de la azucarera, la base oxidada de la pava, el sarro alrededor de la canilla. (Schwebelin 2015: 47)

A lo largo del cuento, Lola se describe y actúa como un personaje ordenado y rutinario; sin embargo, mientras envejece, la acumulación de objetos se vuelve negativa, pues ella es incapaz de reaprovisionar la casa sin su esposo: “Casi todo se había echado a perder. En el huerto, podía verlo desde el cuarto, solo quedaban los tomates y los limones [...] Se habían acabado los yogures, las galletas, las latas de atún, los paquetes de fideos” (2015: 83).<sup>7</sup> De esta forma, se demuestra lo

---

mujeres –madre e hija– invaden casas ajenas. En aquel relato, el valor económico de la casa que invaden las mujeres simboliza algo más: hay un deseo de intimidad desplazado a la posesión de objetos físicos. Cuando el personaje de la madre se encuentra acostada sobre la alfombra en la casa ajena, la protagonista se pregunta si lo que intenta es *abrazar* la casa: una acción imposible, pero que demuestra que la verdadera carencia es emocional, afectiva, íntima. Este deseo intangible se desplaza al deseo de posesión material: el personaje de la madre roba una azucarera sin saber que este objeto tiene un gran valor sentimental para su dueña, y así se revela el deseo de intimidad subyacente a las acciones erráticas de la mujer que invade casas en busca de algo que no sabe expresar.

<sup>7</sup> La rama de estudios críticos denominada como “Thing Theory” estudia esta relación entre humanos y objetos en la cultura y la literatura. El académico estadounidense Bill Brown editó un número especial de la revista *Critical Inquiry* en el 2001, donde delinea una distinción entre “objetos” y “cosas” que se da cuando un objeto deja de funcionar en la forma en la que debería. Escribe Brown: “We begin to confront the thingness of objects when they stop working for us: when the drill breaks, when the car stalls, when the windows get filthy [...]. The story of objects asserting themselves as things, then, is the story of a changed relation to the human subject and thus the story of how the thing really names less an object than a particular subject-object relation” (2001: 4). En el cuento de Schwebelin, los objetos en la casa de Lola comienzan a afirmarse como cosas y, en este proceso, revelan la relación entre ellas y su dueña. Lola revisa periódicamente qué tan llena está la caja de chocolatada, y este hecho tiene un efecto material –afectivo– en la protagonista. La acción casi obsesiva de empacar todo en la casa para acelerar su muerte también muestra la transición de la que habla Brown: mientras Lola tenga menos objetos sirviendo sus funciones (y más cosas ocultas en cajas en la cochera), ella siente que tendrá menos motivos para seguir existiendo.

imprescindible que era él para el funcionamiento de la casa a través de la mención de los objetos domésticos, y a la vez se da a entender que, con la ausencia del esposo, tanto la casa como la salud de Lola se descuidan irreparablemente. En este sentido, también la disposición del espacio funciona como metáfora del cuerpo envejecido de la protagonista.

Desde el inicio de la narración, su cuerpo se resiste a su deseo de morir, por lo que ella decide embalar sus pertenencias para “reducir su espacio hasta eliminarlo por completo” (2015: 45). Lola pretende invocar a la muerte organizando, empacando y minimizándose hasta desaparecer. Se muestra defensiva de su casa y la forma en la que se llevan las cosas dentro de ella. Al inicio, la rutina que lleva con su esposo está diseñada para que el funcionamiento de la casa se mantenga igual. Lola embala sus pertenencias y permite que su esposo lleve las cajas empacadas al garaje, pero “solo le permitiría sacar las cajas prescindibles. Lo importante quedaría siempre dentro de la casa” (2015: 59). Hacia el final del relato, Lola no soporta a nadie adentro de su casa, como demuestra cuando su vecina intenta visitarla: “La mujer dio un paso adelante, ella uno hacia atrás y ya estaban dentro de la casa. Lola la empujó, fue un movimiento instintivo y la mujer pisó hacia atrás más allá del escalón y casi tropezó...” (2015: 88). De esta manera, Lola percibe la entrada de la vecina en su casa como una invasión a su espacio íntimo; y su reacción es física, como si la invasión hubiera ocurrido en su propio cuerpo.<sup>8</sup> Después de la muerte de su esposo, conforme Lola va perdiendo la memoria y sus habilidades motrices disminuyen, la casa empieza a desordenarse de forma simultánea: “¿Qué hacía en el suelo? [...]. Le dolía el lado del cuerpo sobre el que estaba acostada [...]. Fue hacia la cocina. Había bolsas de basura en el pasillo, apoyadas sobre las repisas vacías” (2015: 90). Así, Lola se margina en su casa y luego se ve atrapada en ella, de la misma forma en la que está encerrada en un cuerpo que ya no puede controlar.

Anteriormente, se citó el ejemplo de los veinticuatro yogures como uno de los momentos en los que Lola siente vergüenza por reaccionar de forma exagerada ante una ruptura en su rutina. Lo mismo ocurre con la aparición del chico que se muda a la casa de junto: sin motivo aparente, siente que los vecinos nuevos son un peligro para su tranquilidad, y la relación entre su esposo y el joven vecino surge como una novedad inaceptable para ella. Posteriormente, los yogures reaparecen en la narración para evocar la imagen de algo que está fuera de lugar: “[Lola] descubrió que era el chico el que corría hacia él [...]. Verlos juntos la hacía sentirse incómoda, como si algo no estuviera bien, como los veinticuatro yogures de crema y durazno ocupando la heladera” (2015: 52). En este sentido, cualquier elemento fuera de la rutina es rechazado por Lola. El vecino se configura como una amenaza para ella, quien siente que algo anda mal a pesar de que no hay evidencia de algo malicioso en la relación que el muchacho entabla con su esposo:

---

<sup>8</sup> En “Nada de todo esto”, ocurre algo similar, pero a la inversa: hacia el final, la protagonista comprende a su madre y logra articular su deseo de intimidad a través de la metáfora de la casa. Así, expresa sus ganas de que una mujer desconocida entre a su casa, invada su espacio privado y revuelva sus cosas y las de su madre como ellas lo hicieron anteriormente.

El chico habló y los dos se rieron. Una vez, estando ahí junto a la ventana, detrás de la cortina, ella recordó la chocolatada, y se sobresaltó. Pensó que algo podía estar escapándosele, algo en lo que no había pensado hasta entonces. Fue hasta la cocina, abrió la alacena, corrió la sal y las especias. La caja de chocolatada estaba abierta, y no quedaba demasiada. [...] Todo en la cocina estaba organizado bajo sus directivas y era la zona de la casa en la que tenía control total. Pero la chocolatada era un producto diferente. Tocó el dibujo del paquete con las manos y miró hacia el jardín trasero. No pudo hacer más que eso, no entendía muy bien el sentido de lo que estaba haciendo. (Schweblin 2015: 53)

La caja de chocolate en polvo evoca la carga semántica que había adquirido anteriormente: aquella chocolatada es la misma que tomaba el hijo de Lola antes de morir, y ahora el esposo la comparte con el vecino, al parecer, a escondidas de ella. La chocolatada es la única caja sobre la cual Lola no tiene control en su casa, y lo mismo siente que ocurre con la amistad entre su marido y el chico de junto. Esta relación comienza con sus conversaciones en la huerta, que es territorio “de él”, y continúa cuando el esposo le presta una llave fija para arreglar el lavabo de la cocina. Cuando el chico intenta regresar esta herramienta, Lola se rehúsa siquiera a abrirle la puerta. El rechazo hacia el vecino adquiere una dimensión siniestra conforme avanza la narración: Lola comienza a sospechar que el chico les está robando o que trama algo malo. Eventualmente, el muchacho se accidenta y Lola se niega a ayudarlo o a llamar a la policía, y el chico muere.<sup>9</sup> Es importante destacar que Lola no parece estar consciente de esta acción o siquiera recordarla: su vejez la hace seguir impulsos que ella misma no comprende, aunque intente darles una explicación. Cuando visita a la vecina para preguntarle si el chico tomó prestada la llave fija, Lola sabe que hay algo más allá que no alcanza a explicarse: “—Es muy importante para mí saber dónde está esa llave [...] No se trata de la llave, usted entenderá. Quiero decir, no es ‘por’ la llave que busco la llave” (2015: 71). Sin embargo, Lola nunca *dice* por qué busca la llave: en cambio, pierde el conocimiento y olvida los detalles del asunto, pero la aversión afectiva por el chico se graba en su memoria. Cuando el muchacho desaparece y el esposo de Lola se lo informa, su reacción no es empática: “Ella pensó en el robo a la rotisería, en los golpes en las rejas, la llave fija, la chocolatada y el banco en el que el chico se sentaba en la huerta, el banco que era de ellos. Pero dijo: —¿No hay nada tuyo que quieras poner en una caja?” (2015: 77). La reminiscencia de estos recuerdos particulares no es arbitraria: Lola guarda un rencor hacia el vecino que se narra a través de estos desplazamientos evocativos —ella piensa que el chico es un ladrón, que es una amenaza para su casa y que su esposo se relaciona con él como aparente reemplazo de su hijo muerto—.

---

<sup>9</sup> Lola no solo es incapaz de cuidarse a sí misma, sino que tampoco puede (o quiere) cuidar de los demás: esto erosiona los códigos hegemónicos de la maternidad que exigen que las madres se dediquen a los cuidados de los otros. Como lo observa Christina Mougoyanni Hennessy, “a contemporary writer such as Schweblin [...] is closer to the postmodern feminism that deals with the necessity to deconstruct concepts and theories with a universal validity, including women’s identity” (2016: 2): la maternidad es uno de los aspectos de esta identidad femenina deconstruida en los relatos de la autora argentina.

Entre el vecino y el hijo muerto se dibuja una figura del doble, estrategia narrativa que Samanta Schweblin emplea con frecuencia. Esta figura y su efecto ominoso remiten al género fantástico, cuyas características son comunes en la obra de la autora. Sin embargo, en “La respiración cavernaria”, algunas herramientas narrativas afines al género fantástico adquieren un tono y efecto distinto que, de nuevo, se relaciona con la representación del envejecimiento.<sup>10</sup> Amelia DeFalco identifica un aspecto ominoso –en el sentido freudiano– en este proceso hacia la vejez: “The uncanny reveals unsettling strangeness buried within the familiar, the stranger hidden within the self” (2009: 9).<sup>11</sup> En la ancianidad, el sujeto que envejece experimenta lo que DeFalco llama “self-estrangement” (2009: 6), una enajenación hacia sí mismo: el sujeto se desdobra y no puede reconocerse, pues siente una desconexión entre su construcción identitaria previa y su cuerpo envejecido o, incluso, es incapaz de realizar una ilación coherente de sus recuerdos para unirlos a su realidad presente. En “La respiración cavernaria”, Lola experimenta esta desfamiliarización simbolizada a través de su respiración. Ella suelta un silbido por complicaciones en su sistema respiratorio, del cual se avergüenza e intenta ocultar. Sin embargo, mientras avanza la trama, Lola olvida de dónde viene ese sonido: “Entonces oyó algo ronco a sus espaldas. Silencioso pero perceptible para ella, que estaba alerta y conocía su espacio. [...] Iba y venía, como un ronquido áspero y profundo, como la respiración de un gran animal dentro de la casa” (Schweblin 2015: 90-91). A pesar de que este extrañamiento ocurre en Lola, la voz narrativa ya ha establecido previamente que aquel sonido es la respiración de la protagonista, por lo que el lector comprende que es ella quien ya no logra reconocerse: ese “gran animal dentro de la casa” (2015: 91) es ella misma.

DeFalco vincula la figura del doble con la encarnación de lo ominoso:

Profoundly familiar, yet strangely other, the figure of the double [...] [provokes] insecurity and dread in the ‘original’ self who observes in his or her other a kind of *doppelgänger*. With its attendant uncanniness, the double is integrally associated with the difficulties of temporal identity and not surprisingly appears frequently in narratives of aging. (2009: 95-96)

Esta figura del *doppelgänger* también aparece en el incidente del supermercado, cuando Lola se ve a sí misma en el rostro de la mujer desconocida, mucho más joven que ella. Esta experiencia le causa una impresión tal que, como se estableció anteriormente, desencadena una aceleración en la lectura social de su envejecimiento.

---

<sup>10</sup> Como opina Agustín Prado Alvarado, Schweblin “no solamente es una de las mejores cuentistas del orbe hispano, sino que muchos de sus cuentos [...] los podemos considerar como parte de los nuevos derroteros dentro de la tradición fantástica hispanoamericana” (2017: 15).

<sup>11</sup> DeFalco retoma el concepto de lo *Unheimlich* desde Freud, y utiliza esta noción para describir el efecto ominoso de la vejez. En este sentido, se entiende lo ominoso en el cuento de Schweblin no desde el psicoanálisis, sino desde la tradición de lo fantástico que encuentra lo extraño y siniestro en lo familiar.

Finalmente, conforme su memoria empeora, Lola desconoce sus propias acciones en su casa e imagina que es el vecino quien ha invadido su espacio:

Los tres espejos de la casa estaban rotos, los vidrios astillados desparramados en el piso, más vidrios contra las paredes, barridos desprolijamente. Estaba segura de que había sido el chico. Ese chico, que era el chico de él, se había llevado toda la comida de la alacena y estaba rompiéndolo todo. (Schweblin 2015: 91)

Incluso en su confusión, Lola piensa en el vecino como el chico “de él”, de su esposo, pues aún conserva la reminiscencia de la relación entre ellos que percibía como una amenaza a su rutina y una traición a la memoria de su hijo.

En este relato, la presencia de lo ominoso no produce un efecto fantástico más allá de la lectura de lo monstruoso en lo familiar. En cambio, representa la experiencia de desfamiliarización que ocurre cuando un sujeto es incapaz de hilar un relato identitario y actualizarlo. Para lograr esta representación, la narración está focalizada siempre en Lola y su experiencia subjetiva, y la estructura del cuento demuestra aquellos huecos narrativos que también ocurren en la percepción de la protagonista.<sup>12</sup> Como apunta DeFalco,

Because of the dissolution of language and narrative abilities, the subjective experience of dementia remains largely a mystery. Fiction can attempt to express dementia-afflicted subjectivity, though the difficulties of representing a subject estranged from language and memory tend to restrict such efforts. (Schweblin 2009: 11)

Esto quizás explique la decisión de utilizar un narrador en tercera persona para “La respiración cavernaria”: aunque la narración está focalizada en Lola, la estructura evoca e imita su experiencia sin que sea ella quien intenta narrarla. Además, la estructura del relato no proporciona precisiones cronológicas de los eventos, y la coherencia temporal de las acciones se deteriora conforme avanza la narración. Para De la Cruz, “La respiración cavernaria” desgasta el mecanismo narrativo utilizado por Schweblin: “La primera mitad del relato abusa de la morosidad, mientras que el último tramo sufre una aceleración desproporcionada que, sin embargo, termina salvando el texto” (2016: 79). No obstante esta crítica, se sostiene que el ritmo narrativo del cuento no es una debilidad: estructuralmente, el relato utiliza esta estrategia de morosidad y aceleración progresiva para simular la experiencia subjetiva de una anciana. Para DeFalco, “the dark final stages of dementia may be beyond the reach of representation or imagination”

---

<sup>12</sup> Sin el afán de diagnosticar a Lola, la narración hace evidente que padece de algún nivel de demencia senil. De hecho, en el texto “Literatura y enseñanza de la medicina”, se recopila un ejercicio docente que se llevó a cabo en el Área de Farmacología de la Facultad de Medicina y Ciencias de la Salud de la Universidad de Oviedo, en España. El ejercicio consistió en presentarles una serie de textos literarios a unos estudiantes de medicina, con el fin de que ellos pudiesen identificar distintos aspectos de la salud, su deterioro y posibles tratamientos en la representación narrativa. Los aspectos de interés médico que se destacan en “La respiración cavernaria” son: “Dificultad respiratoria, demencia y alteración del carácter en una mujer anciana” (Hidalgo et al 2018: 6).

(2009: 60-61). En este sentido, el final del cuento sugiere la muerte de Lola, pero no ofrece una descripción precisa de ella:

En sus pulmones, una punzada aguda llegó con su última revelación: no iba a morir nunca, porque para morir tenía que recordar el nombre de él, porque el nombre de él era también el nombre de su hijo, el nombre que estaba en la caja, a metros de ella. Pero el abismo se había abierto, y las palabras y las cosas se alejaban ahora a toda velocidad, con la luz, muy lejos ya de su cuerpo. (Schweblin 2015: 96)

De nuevo, la autora juega con la omisión: el nombre del esposo es un centro vacío sobre el cual orbitan las preguntas de Lola mientras su acceso al lenguaje se acaba. En este cierre, hay algo que se escapa de la narración y queda abierto: la experiencia ominosa y desconocida de la muerte se mantiene oculta, igual que el nombre del esposo, en aquel abismo sin lenguaje ni materialidad.

El envejecimiento como construcción social implica una lectura del cuerpo envejecido: sus capacidades, necesidades y limitaciones físicas y afectivas son interpretadas por los demás, pero también por el mismo sujeto que envejece y cuya percepción es influida por los códigos sociales. En el cuento, Lola no escapa de las convenciones sociales de la ancianidad hasta que su propio cuerpo y expresión afectiva las fisuran. Para la sociedad, Lola sería una anciana más: dependiente, incapacitada, incluso una amenaza a sí misma y a los otros. En cambio, el cuento representa la forma en la que Lola va perdiendo las habilidades que reconocemos como "humanas", las capacidades en las que basamos nuestra construcción identitaria: la memoria, las palabras y la narración.<sup>13</sup> Al terminar el cuento, "las palabras y las cosas" (2015: 96) se alejan del cuerpo de Lola y lo único que queda es un remanente afectivo: el recuerdo de su esposo y de su hijo, los lazos familiares que nunca se escaparon de su casa.

Durante el proceso del envejecimiento, la percepción común de una identidad fija es puesta en duda: "Older subjects often confront, or, perhaps more accurately, *are confronted by*, the nonfixity and multiplicity of identity at odds with popular fictions of 'true' selves and resilient 'cores'" (DeFalco 2009: 125). La representación literaria del envejecimiento puede, entonces, mostrar las costuras endebles que sostienen nuestras propias construcciones identitarias que solemos entender como inmutables. Lola pierde la habilidad de narrar, pero el cuento de Schweblin intenta capturar esa experiencia: a través de la representación del envejecimiento de su protagonista, "La respiración cavernaria" revela que la identidad es siempre una construcción, un relato que nos contamos a nosotros mismos.

---

Argumenta Paul Ricoeur: "aquellos que llamamos sujeto nunca están dados desde el principio. O, si están dados, corren el riesgo de verse reducidos al yo narcisista, egoísta y avaro, del cual justamente nos puede librar la literatura. [...] En lugar del yo atrapado por sí mismo, nace un sí mismo instruido por los símbolos culturales, en cuya primera fila están los relatos recibidos de la tradición literaria" (1989: 58). He ahí la función subversiva de relatos como el de Schweblin en el panorama cultural.

OBRAS CITADAS

- Ahmed, Sara (2015): *La política cultural de las emociones*. Trad. Cecilia Olivares Mansuy. Ciudad de México, UNAM.
- Brown, Bill (2001): "Thing Theory", *Critical Inquiry* (University of Chicago Press), vol. 28, n.º 1, pp. 1-22.
- Cuecuecha Mendoza, María del Carmen Dolores; Díaz-Tendero Bollain, Aída (coords.) (2017): *Género y vejez*. Ciudad de México, CIALC/UNAM.
- De la Cruz, Nora (2016): "Terrible y cotidiano es el silencio: *Siete casas vacías* de Samanta Schweblin". *Casa del tiempo* (Universidad Autónoma Metropolitana), vol. III, n.º 29, pp. 77-79.
- DeFalco, Amelia (2009): *Uncanny Subjects. Aging in Contemporary Narrative*. Ohio, The Ohio State University Press.
- Garrido, Paula (2014): *Las formas de lo irreal en la cuentística de seis escritoras argentinas contemporáneas: Luisa Axpe, Liliana Díaz Mindurry, Fernanda García Curten, Paola Kaufmann, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin*. Tesis doctoral inédita. University of Cincinnati.
- González, Isabel (2015): "Entrevista a Samanta Schweblin: 'Escribir es entrar en el miedo y salir ileso'", *El Mundo*. Accesible en <<https://www.elmundo.es/cultura/2015/06/08/5571ba4c268e3eff608b457a.html>> [última consulta: 5.12.2018].
- Hidalgo, Agustín, et al. (2018): "Literatura y enseñanza de la medicina: un ejercicio docente", *Rev Med Cine*, vol. 14, n.º 3, pp. 1-10.
- Lara Granero, Alba (2015): "Schweblin: el virtuosismo en el cuento", *Iowa Literaria*. Accesible en <<http://thestudio.uiowa.edu/iowa-literaria/?p=4610>> [última consulta: 5.12.2018].
- Loría Araujo, David (2017): "Gestaciones abyectas: Lecturas de la infancia y la maternidad en Guadalupe Dueñas y Samanta Schweblin". En Margaret Shrimpton Masson, Celia Rosado Avilés y David Loría Araujo (eds): *Cuerpos abyectos: infancia, género y violencia*. Yucatán, Ediciones de la Universidad Autónoma de Yucatán, pp. 247-261.
- Mougoyanni Hennessy, Christina (2016): "Identity, Consciousness, and Transgression in Argentinian Fiction". En Tania Gómez, Patricia Bolaños-Fabres y Christina Mougoyanni Hennessy (eds): *Gender in Hispanic Literature and Visual Art*. Maryland, Lexington Books, pp. 1-17.
- Popova, María (2013): "Nobel Laureate Alice Munro on the Secret of a Great Story", *Brain-Pickings*. Accesible en <[www.brainpickings.org/2013/10/11/alice-munro-on-stories/](http://www.brainpickings.org/2013/10/11/alice-munro-on-stories/)> [última consulta: 5.12.2018].
- Prado Alvarado, Agustín (2017): "Presentación: Nuevos cuentos para el nuevo siglo XXI", *América sin Nombre* (dossier "El cuento hispanoamericano del siglo XXI), n.º 22, pp. 13-15.
- Ricoeur, Paul (1989): "La vida: un relato en busca de narrador". En: *Educación y política*. Buenos Aires, Docencia, pp. 45-58.
- Robledo Díaz, Luis (2016): "Los paralogismos de la vejez", *Revista Estudios del Desarrollo Social: Cuba y América Latina*, vol. 4, n.º 4, pp. 94-107.

- Sanz, Marta (2015): "Resentimiento de existir", *El País*. Accesible en <[www.elpais.com/cultura/2015/06/03/babelia/1433325927\\_503219.html](http://www.elpais.com/cultura/2015/06/03/babelia/1433325927_503219.html)> [última consulta: 5.12.2018].
- Schweblin, Samanta (2015): "La respiración cavernaria". En: *Siete casas vacías*. Madrid, Páginas de espuma, pp. 45-96.
- Segal, Lynne (2014): "The Coming of Age Studies", *Age, Culture, Humanities*, vol. 1, n.º 1, pp. 31-34.
- Soláns García, Mariángel (2016): *Representación del envejecimiento en la narrativa de Iris Murdoch*. Tesis doctoral inédita. Universidad Nacional de Educación a Distancia (España).
- Waldman, Gilda (2016): "Apuntes para una cartografía (parcial) de la literatura latinoamericana a lo largo de los últimos cincuenta años. Del Boom a la nueva narrativa", *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* (Universidad Nacional Autónoma de México), n.º 226, pp. 355-378.



## EL ESPEJO COMO METÁFORA DE LA ALTERIDAD Y DE LA INTERSUBJETIVIDAD EN LA OBRA DE CARMEN MARTÍN GAITE

THE MIRROR AS A METAPHOR OF ALTERITY AND INTERSUBJECTIVITY  
IN CARMEN MARTÍN GAITE'S WRITING

RUBEN VENZON  
Universidad de Valladolid  
ruben.venzon@gmail.com

RESUMEN: El motivo del espejo aparece con mucha frecuencia a lo largo de la obra, tanto narrativa como ensayística, de Carmen Martín Gaité, donde adquiere relevantes implicaciones metafóricas y simbólicas. Con el objetivo de entender el alcance de este *leitmotiv*, en el presente artículo se analiza, primero, a partir de la teoría psicoanalítica de Lacan sobre el "estadio del espejo", cómo la autora retrata la problemática relación del individuo con su propia imagen especular para demostrar la insuficiencia de la subjetividad en sentido cartesiano. Posteriormente, mediante la referencia a las reflexiones de la escritora sobre la búsqueda del interlocutor y la comunicación interpersonal, se estudia, acudiendo al concepto lacaniano de "Gran Otro", el proceso de metaforización del espejo y su significación como símbolo del semejante. De este modo se explica, por último, la importancia que la autora le otorga al papel de la alteridad y de la intersubjetividad en el desarrollo identitario del individuo así como en la realización personal del mismo.

PALABRAS CLAVE: Carmen Martín Gaité; espejo; alteridad; intersubjetividad; identidad

ABSTRACT: The mirror motive can be found frequently in Carmen Martín Gaité's writing, both in her fiction as well as in her essays, and contains relevant metaphoric and symbolic implications. In order to understand its importance as *leit-motif*, this article firstly analyzes, based on Lacan's psychoanalytic "mirror stage" theory, how the author portrays the problematic relationship between the individual and its own specular image to prove the insufficiency of subjectivity in the Cartesian sense. Subsequently, by means of writer's reflections about both the search for the interlocutor and the interpersonal communication, the process of

the metaphorization of the mirror and its significance will be studied emanating from the Lacanian "Big Other" concept. The fact that the mirror eventually symbolizes the other renders it possible to, lastly, explain the relevance Carmen Martín Gaité accords to the role of alterity and intersubjectivity in the self-development as well as in the personal realization of the subject.

KEYWORDS: Carmen Martín Gaité; Mirror; Alterity; Intersubjectivity; Identity



Mas busca en tu espejo al otro,  
al otro que va contigo.

A. Machado, *Nuevas canciones*

## 1. CARMEN MARTÍN GAITE Y LOS ESPEJOS

Desde tiempos inmemoriales, el espejo ejerce una gran fascinación sobre el ser humano: sus resonancias mágicas siguen vigentes aún hoy día en el imaginario colectivo y sus misterios parecen inagotables. De ello queda constancia no solo en la mitología y el folklore, sino también en la filosofía, el arte y la literatura de todas las épocas, que le otorgan rasgos ambivalentes e incluso contradictorios, además de valores metafóricos relevantes. Símbolo para algunos de una sabiduría que da acceso al conocimiento del individuo y del mundo, representa para otros una peligrosa trampa de engaño y seducción. El espejo se configura a la vez como el lugar donde pueden hallarse la verdad y la mentira, pues en su interior se confunden la ilusión de la realidad y la percepción de lo irreal, poniendo a prueba los límites de la razón.

Dentro de la variopinta geografía de los objetos que califican la obra de Carmen Martín Gaité, el espejo ocupa sin duda un lugar privilegiado. Así lo atestiguan sus frecuentes apariciones tanto en la narrativa como en algunos ensayos de la autora, su gran versatilidad y las implicaciones simbólicas que va adquiriendo con el paso del tiempo. Este elemento ha de considerarse, pues, como un auténtico *leitmotiv* a lo largo de la trayectoria literaria de la escritora, quien introduce en sus narraciones numerosas variantes del mismo, ajustándolas a distintas y renovadas funciones. Dependiendo de la ambientación y las circunstancias, los espejos que presenta pueden ser de cuerpo entero, de pared, lunas de armario, espejitos portátiles, espejos retrovisores o incluso simples superficies lúcidas. Dicha variedad no es nada casual, ya que le permite a la autora focalizar la atención sobre aspectos diferentes a partir de un punto de vista inédito.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> La importancia de algunos espejos es sugerida a veces por la minucia con que la autora los describe. Recuérdese, en *Nubosidad variable*, el inquietante espejo del piso de la Calle de la Amargura, que debido a su macabra ornamentación inquieta a Mariana (Martín Gaité 2012c: 93). No me-

En un primer momento, el uso del espejo responde a una necesidad de tipo más bien formal, aunque en dicha modalidad ya aparece una conexión directa con la interioridad del observador. De este modo, se va introduciendo la dimensión psicológica de quien mira y, en particular, el tema de la problemática relación del individuo con su propia imagen especular debido al descubrimiento de la alteridad inherente a todo ser humano. De hecho, los personajes de Carmen Martín Gaité suelen recurrir al espejo para apuntalar una identidad vacilante o amenazada, pero el reflejo que este les devuelve no se corresponde con sus expectativas, provocando en ellos decepción y desasosiego. Tal actitud puede explicarse a partir de la teoría de Lacan sobre el *stade du miroir* –o “estadio del espejo”–, para subrayar cómo la escritora capta el funcionamiento de determinadas fantasmáticas de identificación y dominio relacionadas con la identidad, registrando sus nefastas consecuencias a nivel emotivo.

Dadas estas premisas, se observa posteriormente cómo la autora empieza a desarrollar el poderoso simbolismo del espejo, empleándolo en su vertiente metafórica. En efecto, una vez asumida la insuficiencia de la subjetividad en sentido cartesiano gracias a la constatación de la multiplicidad y la fragmentación del sujeto, Carmen Martín Gaité reclama –tanto en los ensayos como en la narrativa– la búsqueda del interlocutor y la práctica de la interlocución como únicas vías para la realización del individuo. Es así como el espejo se convierte, a partir de una experiencia física de tipo visual –esto es, el acto de verse reflejado–, en metáfora del otro, del semejante. Haciendo nuevamente referencia a la teoría psicoanalítica, este fenómeno se concibe como paso del registro de lo Imaginario a la dimensión de lo Simbólico, lugar del Gran Otro lacaniano y de la Palabra, para remarcar el rol determinante y estructural de la intersubjetividad en la formación identitaria del sujeto.

## 2. EL REFLEJO Y LA MIRADA

La naturaleza del espejo se manifiesta en su capacidad reflectante, que constituye indudablemente su rasgo definitorio principal. Para ser más exactos con respecto a su función se puede definir como “prótesis”, es decir, un “aparato que extiend[e] el radio de acción de un órgano” (Eco 1988: 18). En este sentido, el ojo humano se beneficia de su mediación para ver cosas que el campo visual no puede abarcar por razones anatómicas obvias, como lo que está a sus espaldas, lateralmente o asimismo proporcionarle otra perspectiva diferente de la frontal. Gracias a tales ventajas, este elemento se ha usado a menudo en literatura como medio descriptivo que le aporta al texto cierto perspectivismo, ampliando sus posibilidades ilustrativas al retratar indirectamente la apariencia de personas, lugares o situaciones. Carmen Martín Gaité también acude a este recurso mimético, especialmente a la hora de introducir a personajes y ambientes de forma neutral para transmitir su aspecto más que su índole (Pérez 1995: 50; De

---

nos sugestivo resulta el espejo del comedor de la casa de Leonardo en *La Reina de las Nieves*, cuyo decorado llama la atención del protagonista invitándole a la reflexión (Martín Gaité 2011a: 138).

Bleeker 2006; Mora 2013: 39). Al respecto, una aplicación bastante frecuente es revelar lo que está detrás de uno, cuando, por ejemplo, la escena se desarrolla en un coche, como resulta evidente en este breve pasaje de *Entre visillos* (1958) en el que se da cuenta de la actitud de un taxista hacia una de sus pasajeras: "Enrique de vez en cuando levantaba los ojos y se sonreía un poco en el espejito mirando a Candela que venía en el silletín" (Martín Gaité 1983: 182). La misma dinámica se aprecia si el personaje se encuentra en una peluquería o delante de un tocador, según puede observarse en una anotación del protagonista de *La Reina de las Nieves* (1994) donde se refiere a sí mismo sentando en el sillón de un barbero: "en el espejo de enfrente se reflejaban un rostro enjabonado y una mirada cómplice" (Martín Gaité 2011a: 244). En estos escenarios recurrentes,<sup>2</sup> el espejo le ofrece una vía de escape visual a quien por obligación tiene que mirar hacia delante, dándole acceso parcial a lo invisible.

Por otra parte, la mayor aportación de este instrumento consiste en descubrirle al hombre su propia imagen –de otro modo inaccesible– posibilitando la visión integral de lo que no se puede captar o, a lo sumo, solo parcialmente: el conjunto del cuerpo humano y, sobre todo, el rostro. Esta otra aplicación, también descriptiva, no está exenta de implicaciones a nivel personal, puesto que permite apreciar las especificidades de cada uno y asumirlas. Los ejemplos de este fenómeno también abundan en la narrativa de la autora y comparten el hecho de que los personajes se ven por sí mismos desde fuera, pudiendo constatar autónomamente su apariencia física y emitir un juicio.<sup>3</sup> El caso de la protagonista del relato "Tarde de tedio" (1970) ilustra con claridad el fenómeno: "A esta luz cruda se revelan netamente los cuarenta años de la mujer, que, despeinada y en combinación ante el espejo se pasa ahora los dedos con desaliento por otra importante zona de su cuerpo donde el tiempo ha hecho estragos: la cabeza" (Martín Gaité 1986: 153). De esta manera, la autora introduce la mirada humana y la visión del contexto como partes integrantes de la narración, poniendo de relieve la importancia de la imagen visual en su universo literario. Con todo, esta función descriptiva del espejo se queda en un plano que podría calificarse de "superficial", es decir, que no va más allá de lo visible, porque el objetivo –de momento– es proporcionar unas instantáneas que esbocen algunos rasgos significativos y no ahondar en cuestiones psicológicas íntimas. Al considerar tan

---

<sup>2</sup> Situaciones muy parecidas se desarrollan en "Tarde de tedio", donde la complicidad entre la cliente y la peluquera se manifiesta a través de un intercambio de miradas en el espejo (Martín Gaité 1986: 155); en "El pastel del diablo", cuando la expresión atónita de Sorpresa queda reflejada en el espejo de un tocador en el que se está mirando un misterioso hombre, el cual, sin embargo, no repara en ella (Martín Gaité 2009b: 142); en *Caperucita en Manhattan*, mientras Sara Allen se dirige a casa de la abuela en la limusina de Edgar Woolf y el chófer la observa por el espejo retrovisor (Martín Gaité 2012b: 186).

<sup>3</sup> Además del fragmento citado a continuación, existen otros ejemplos de este fenómeno: en *Nubosidad variable*, Sofía se encuentra con Guillermo en Londres y, en el hostel donde se alojan, la mujer consigue espiarse a sí misma en un armario de luna (Martín Gaité 2012c: 179 y 364); en *Irse de casa*, Amparo Miranda llega a un hotel tras un largo viaje y nota en el espejo del hall los efectos del cansancio en su cara (Martín Gaité 2012d: 39); en *Los parentescos*, Baltasar se observa en el espejo del pasillo acompañado por Loreto, valorando la actitud íntima que tiene con la chica (Martín Gaité 2001: 244).

solo evidencias, todavía no se pone en tela de juicio la imagen especular ni se aprecian en los personajes reacciones que delaten una implicación profunda o una participación emotiva destacable.

Sin embargo, la interacción de los personajes de Carmen Martín Gaité con los espejos nunca resulta del todo apromblemática y siempre remite a su dimensión interior, ya que, "la mirada al espejo determina que se tenga una imagen [...] muy diferente de la que se percibe a través de la mirada directa" (Martinell Gifre 1996: 122). De ahí que a menudo el reflejo resulte distorsionado y provoque estupor o hasta miedo. Efectivamente, dentro del espejo –lugar del doble por antonomasia–, parecen mezclarse "realidad y alucinación, [porque] los mundos ordenados con estos instrumentos de precisión revelan una reversibilidad de las cosas: la certeza de lo aparente, la incertidumbre de lo existente" (Baltrusaitis 1988: 282). Aun así, desde el punto de vista fenomenológico, cabe aclarar que dicha anomalía no depende del espejo *per se*, pues este "no traduce", sino que "registra lo que incide en él tal como en él incide" y, sobre todo, "no interpreta los objetos" (Eco 1988: 18). Partiendo de esta premisa fundamental, puede inferirse que es el observador quien, al proyectar en él sus latencias, modifica inconscientemente la calidad y la naturaleza de la imagen. Por lo tanto, a pesar de la garantía de exactitud que por definición ofrece, el reflejo nunca está libre de connotaciones personales, porque el ojo humano interpreta lo visible a partir de emociones y estados de ánimo que alteran su recepción (Gambazzi 1999: 1-7). De tal manera que el espejo "no refleja, pues, únicamente unos rasgos físicos, sino una actitud interior" (Melchior Bonnet 1996: 125); por eso, su contenido parece anómalo, ilógico o incluso espantoso de acuerdo con la condición mental de quien mira en él.

En los textos de la escritora, este aspecto se aprecia sobre todo cuando el espejo sirve para la descripción indirecta de determinados lugares, donde la percepción emotiva del personaje –es decir, el valor interpretativo de la mirada– influye en la apariencia objetiva del espacio y contribuye a su modificación. Al no dar cuenta fidedigna de la realidad, el reflejo registra las sensaciones que el individuo proyecta sobre ella y el entorno, añadiéndole un toque de subjetivismo a veces muy marcado que, normalmente, tiende a lo irreal y lo onírico. Piénsese, a modo de ejemplo, en la percepción de Pedro, protagonista de "La mujer de cera" (1954), al observar su cuarto a través del espejo:

Solamente los ojos me atrevía a volverlos al más pequeño rumor, fijándolos en la luna del armario, donde se reflejaba neblinosamente la pared del otro lado con el rectángulo de la puerta, y así esperaba, con la cabeza tensa y el corazón parado, la más impresionante aparición. [...] Reflejada en la luna del armario, gris, acuosa, soñolienta, fui reconociendo la habitación. (Martín Gaité 1986: 183)

Aquí, la adjetivación empleada en la descripción de la habitación designa más la condición física y moral del hombre –perturbado por los efectos del alcohol y el miedo– que el aspecto real del lugar donde se encuentra.

De modo que, una vez constatada la imposibilidad de ver el mundo tal y como es, debe reconocerse que el espejo devuelve una visión parcial que siempre remite a una interpretación subjetiva. Así pues, este instrumento empieza a abandonar la función mimética anteriormente descrita para dejar paso a un planteamiento del asunto mucho más complejo: ahora en su interior puede verse cómo aflora y se traslada el inconsciente de los personajes.<sup>4</sup> Por otra parte, el fenómeno no ha de sorprender, ya que, a pesar de su supuesta precisión óptica, no existe espejo sin la mirada del espectador, la cual nunca está exenta de condicionamientos y nunca deja de plasmar lo que abarca.

### 3. DEL DESCONOCIMIENTO A LA IDENTIFICACIÓN

El espejo nunca alberga la cosa en sí misma –por naturaleza inaprensible–, sino una representación de lo real alterada por la interioridad del individuo, y se transforma en un soporte que revela los recovecos del alma humana. Por lo tanto, la función principal que desempeña en la obra de Carmen Martín Gaité resulta estar mucho más relacionada con la cuestión identitaria que con la mimesis. Los personajes creados por la autora están empeñados en la dificultosa tarea de reconstruirse a sí mismos y, para ello, ante un *impasse* vital, acuden al espejo en busca de un asidero. No obstante, este nunca proporciona una solución definitiva a la crisis del individuo, sino que, muy al contrario, suele provocar un cuestionamiento aún mayor de la identidad. En efecto, las imágenes que devuelve, al resultar irreconocibles o extrañas, plantean un inesperado desconocimiento y, pese a la ciega fe en un sujeto monolítico de raigambre cartesiana, destacan la alteridad que estructuralmente concierne al ser humano.

Desde el punto de vista extraliterario, es tan solo con la llegada del psicoanálisis cuando se consigue arrojar luz sobre la problemática relación del hombre con su reflejo: la corriente psicoanalítica aclara por primera vez el papel determinante del espejo en la formación y en la articulación del sujeto ya desde muy temprana edad (Freud 1981b; Lacan 2008). Más concretamente, la mayor aportación al respecto se debe a Jaques Lacan, quien, en un ensayo de 1963 titulado *El estadio del espejo como formador de la función del yo*, teoriza el *stade du miroir* –o “estadio del espejo”–. En esta etapa fundacional, el niño es todavía incapaz de coordinar sus movimientos corporales y se percibe de manera fragmentaria, pero puede reconocerse visualmente en el espejo como unidad. Tal reconocimiento provoca en él una reacción jubilosa, ya que la imagen especular,

---

<sup>4</sup> La relación entre el espejo y la percepción irreal del entorno se explicita también en los siguientes pasajes narrativos: en *Entre visillos*, durante el velatorio de don Rafael Domínguez, Pablo Klein, claramente alterado por la presencia de Elvira, se ve envuelto en una atmósfera borrosa, donde el espejo de un aparador reafirma su confusión (Martín Gaité 1983: 59); en “Las ataduras”, Benjamín, insomne debido a la preocupación por su hija, al incorporarse en la cama, ve la habitación distorsionada en el espejo (Martín Gaité 1986: 90); en *Nubosidad variable*, Sofía rememora el velatorio de la madre, acordándose de cómo antaño lo había observado todo a través del espejo de un gran armario y de cómo el reflejo deformado del cuarto la había acabado distrayendo del duelo (Martín Gaité 2012c: 363). En cuanto a la dimensión onírica, recuérdese sobre todo la escena de “El balneario” en la que Matilde, tras despertar de una angustiosa pesadilla, se dirige al espejo y experimenta una especie de prolongación de su sueño (Martín Gaité 1988: 57).

al proporcionarle una visión unitaria de sí mismo, compensa la falta de control motor y recompone virtualmente un cuerpo que siente fragmentado –el *corps morcelé*–, anticipando sobre él un dominio ilusorio aún por alcanzar:

... el “estadio del espejo” es un drama cuyo empuje interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación; y que para el sujeto, presa de la ilusión de la identificación espacial, maquina las fantasías que se suceden desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad –y hasta la armadura por fin asumida de una identidad alienante, que va a marcar con su estructura rígida todo su desarrollo mental. (Lacan 2008: 102-103)

Sin embargo, esta primera identificación “imaginaria” –es decir, relativa a la imagen visual– resulta profundamente alienante: el niño se reconoce en una imagen que no se adhiere a su ser, sino que está proyectada hacia fuera sobre una superficie ajena y, por lo tanto, es “otra” (Recalcati 2016: 21). Así, ya desde el primer momento, la identidad pasa inevitablemente por la alteridad, de tal manera que el carácter del sujeto se basa en una alienación intrínseca. Esta configura el “yo–ideal”, una armadura ficticia de la personalidad que influye sobre el posterior desarrollo del individuo: se trata de lo que Lacan denomina *moi* frente al sujeto del inconsciente entendido como sujeto del deseo, el *je* (Recalcati 2016: 5).

La dinámica del *stade du miroir* encuentra sorprendentes correspondencias en algunos pasajes narrativos de la autora, donde esta consigue plasmar muchos elementos clave a la hora de adentrarse en los mecanismos de la formación identitaria. Carmen Martín Gaité hace hincapié sobre todo en la otredad que entraña el reconocimiento en la imagen especular, con la cual los personajes no consiguen identificarse sino después de experimentar un súbito desconocimiento y cierta perplejidad ante una figura que parece no pertenecerles. Asimismo, destaca la reacción que deriva de la posterior identificación y las fantasías de dominio que se gestan en la mente de los protagonistas a partir de entonces. El ejemplo más paradigmático al respecto se encuentra en “El balneario” (1955), donde la protagonista Matilde, tras despertar bruscamente de una angustiada pesadilla, se dirige hacia el espejo de su habitación:

La señorita Matilde se levanta y se va al espejo, atraída por una fuerza misteriosa e irresistible. La mujer de dentro de la luna se levanta también y avanza hacia ella, lenta, solemne, fantasmal. Se quedan paradas una frente a otra y se miran absortas, como haciendo memoria, como si no pudieran conocerse. Fijándose bien, la señorita Matilde advierte, de pronto, que la de dentro tiene en los ojos un poco de burla, como si hubiera adivinado todas las fantasías que ella está urdiendo con tanta seriedad y le siguiera la corriente por obligación. La mujer del espejo se pasa horas y horas agazapada en lo oscuro y, cuando se asoma, viene pensando en viajes que ha hecho desde su rincón. A la señorita Matilde le da envidia, porque le parece que sabe más cosas que ella; pero luego reflexiona y se siente orgullosa de envidiarla, porque, al fin y al cabo, es como estarse envidiando a sí misma. Y entonces se ríe, complacida, y señala a la imagen con el dedo índice: “Yo soy esa, yo soy esa. Yo soy tú”. Y le gusta ver que la de dentro se ríe y hace los mismos gestos, como una esclava. (Martín Gaité 1988: 58)

En el fragmento se plantea un desdoblamiento que enfrenta a la “mujer de dentro de la luna” con la de fuera (Paoli 1998). Las dos se miran, pero no llegan a reconocerse. El espejo se convierte en el lugar del desconocimiento, ya que no hay identificación por parte de la protagonista con su imagen reflejada. En todo esto, la “mujer del espejo” parece mofarse de las fantasías amorosas de Matilde, debido a una especie de conciencia superior que le otorga su posición privilegiada. Al sentir envidia por los supuestos conocimientos de la otra, Matilde se da cuenta de que es ella misma y así lo declara. Por lo tanto, finalmente, sí hay reconocimiento, pero la identificación no puede prescindir de la experiencia de la alteridad, que aquí se admite y acepta. Es fácil reconocer en estas líneas una reproducción de las fases del *stade du miroir*.<sup>5</sup> En particular, el pasaje evidencia cómo el reflejo de uno mismo siempre es “otro” y lo destaca lingüísticamente mediante el empleo del pronombre “esa”. Además, la asunción de la imagen especular como propia origina en la protagonista cierta alegría y una sensación de poder que se manifiestan a través de una especie de juego mimético –muy relacionado también con el *Fort/Da* (Freud 1981b: 2512)–, cuyo placer deriva de la identificación imaginaria y se explica a partir de una presunción de poder frente a la impotencia del *corps morcelé*.

#### 4. LA FASCINACIÓN DE LO ESPECULAR

La falsa creencia de que el espejo refleja las cosas tal y como son le brinda al individuo la engañosa seguridad de conocerse a sí mismo y de corresponderse con las aspiraciones fantasmáticas del “yo-ideal”, elemento que, en cambio, “sitúa la instancia del ‘yo’, aun antes de su determinación social, en una línea de ficción, irreductible para siempre por el individuo solo; o más bien, que solo asintóticamente tocará el devenir del sujeto” (Lacan 2008: 100). Se trata, pues, de una proyección idealizada por definición inalcanzable, puesto que procede desde fuera y se gesta a partir de la ruptura insanable que separa al sujeto de su reflejo (Recalcati 2016: 24). Entonces, el peligro reside en que la imagen especular, al proporcionar una ilusión de unidad que compensa momentáneamente el carácter fragmentario del sujeto, ejerce sobre el mismo una fascinación narcisista que le induce a confiar en la autonomía de la subjetividad.

Por su parte, Carmen Martín Gaité ilustra de forma magistral cómo el ser humano tiende a caer en las trampas de lo especular y cómo, al constatar su falacia, sufre inevitables consecuencias. No son infrecuentes los ejemplos de personajes que, estancados en una crisis vital o presas de alguna dificultad que les hace dudar de sí mismos, acuden al espejo como si este pudiera ofrecerles ayuda. Tal actitud se basa en la convicción de que la imagen especular proporciona

---

<sup>5</sup> La misma dinámica especular puede apreciarse en el relato “La oficina”, donde la protagonista Mercedes se encierra a diario en el cuarto de baño y empieza a contemplar su propio rostro. En un primer momento tiene dificultades para reconocerse, pero al final se lleva a cabo la identificación, la cual, sin embargo, resulta dolorosa, porque pasa por la experiencia del desconocimiento, de la alteridad (Martín Gaité 1986: 25). Resulta interesante, en este caso, notar que el proceso de construcción de la identidad sea reiterativo y se lleve a cabo día tras día.

una especie de garantía identitaria. No obstante, debido al carácter fantasmático de semejante pensamiento, quienes buscan amparo en el espejo no suelen encontrar ningún tipo de sustento, sino tan solo la desagradable confirmación de su propia alienación. Este comportamiento está reproducido muy claramente en *La Reina de las Nieves*, cuando Leonardo Villalba decide llamar por teléfono a Casilda Iriarte con el pretexto de recuperar la antigua mansión de su abuela. Antes, el protagonista siente la necesidad de escoger un escenario adecuado y se dirige al cuarto de la recién difunta madre, donde hay un espejo de cuerpo entero que le permite “supervisar actitudes y gestos desmandados”. Allí, el joven realiza una especie de ritual previo:

Completo la transgresión encendiendo una vela en la palmatoria de plata y colocándola junto a la foto de los acantilados. Apago el resto de las luces, menos la de una lámpara baja, y busco en la radio música clásica. Mozart. Está bien. Bajo el volumen y me acerco al espejo, donde mi figura se difumina. Me favorece el color avellana, con las puntas de la camisa blanca asomando. Me acaricio el pelo, muy suave al tacto. Procuraré que tampoco resulte áspero el tono de mi voz. (Martín Gaité 2011a: 246)

Con cierto aire narcisista, Leonardo siente la necesidad de arreglarse para coger confianza en sí mismo ante una situación que le desestabiliza. El supuesto control que cree ejercer sobre el entorno y sobre la imagen especular –la cual, no obstante, se acaba difuminando debido a su vacilación e inestabilidad– constituye para él un elemento de seguridad. Sin embargo, se trata de un dominio ilusorio que se desmorona en cuanto empieza a conversar con Casilda, interlocutora imprevisible y enigmática. Es entonces cuando Leonardo vuelve a acudir al espejo:

Me ladeo hacia el espejo en busca de alianza y me encuentro con una figura atenuada e indolente, a punto de disiparse. No me puedo dejar anular de esta manera. Porque ella no me haya visto nunca no voy a claudicar de mi identidad. (Martín Gaité 2011a: 252)

La aparente seguridad del joven se desintegra nada más empezar la conversación, que comienza de forma abrupta estallándose contra la calma de la mujer ante su desasosiego. De nada le vale haber ensayado palabras y ademanes. El espejo se convierte, entonces, en un aliado donde el protagonista pretende encontrar apoyo, pero se revela un amigo falaz. La imagen que le devuelve borra de un plumazo todas sus certezas. De este modo, la insuficiencia del reflejo como medio de sustento identitario resulta aquí evidente: Leonardo llega a dudar de sí mismo cuando Casilda afirma no haberle visto nunca, introduciendo así la cuestión fundamental del deseo, que consiste en la necesidad de reconocimiento por parte del otro. A pesar de la desazón, el protagonista reacciona y retoma las riendas del diálogo. Con todo, la mujer le sigue resultando bastante hermética y a cada frase consigue perturbarle. Por esta razón, aunque hacía poco le defraudara, decide recurrir una vez más al espejo:

Al otro lado del hilo la mujer se ríe bajito. ¿Se ríe realmente? ¿Por qué? ¿Qué está pasando? Y lo que sea, ¿pasa de verdad? Necesito hacerme con el sueño, dirigirlo. Me miro otra vez al espejo, como si quisiera apuntalar una identidad que vuelve a desmoronarse. (Martín Gaité 2011a: 258)

La imposibilidad de penetrar en los pensamientos de Casilda y la pretensión de domar lo indomable –el sueño– atormentan al joven. Una vez más, el recurso al espejo responde a la necesidad de compensar alguna carencia identitaria: el protagonista procura remediar el drama de la fragmentariedad sin tener en cuenta la naturaleza escindida del sujeto. El fracaso es inevitable, puesto que, desde el punto de vista psicoanalítico, la posibilidad de dominar la imagen especular representa una quimera, siendo aquella el elemento constituyente del sujeto y no viceversa (Recalcati 2016: 17 y 19).<sup>6</sup>

## 5. ESPEJOS SINIESTROS

Como se ha podido comprobar, mirarse al espejo implica el ineludible enfrentamiento del sujeto con la otredad, que se traduce en la experiencia del desconocimiento de la propia imagen y, en definitiva, de uno mismo. Este proceso, aun siendo funcional, no deja de ser percibido por el individuo como traumático, ya que amenaza su afán unificador volviendo a sumirlo en el drama de la fragmentación. Sin embargo, además de la exposición espontánea y voluntaria al propio reflejo, existe otra modalidad en la que la alteridad amenaza al sujeto de forma aún más perturbadora y le sorprende cuando menos se lo espera: se trata de la experiencia de lo siniestro freudiano. Si bien el adjetivo alemán que lo designa, *unheimlich*, remite principalmente a lo que no es conocido o familiar –es decir, *hemilich*–, cabe aclarar que el fenómeno no ha de entenderse simplemente como miedo a lo desconocido, pues mucho tiene que ver precisamente con lo conocido. En efecto, *unheimlich* resulta ser algo que antiguamente ha sido *heimlich*, pero que ha dejado de serlo y ha quedado encubierto por obra de la represión (Freud 1981a: 2500). En cuanto lo reprimido aflora de repente a la conciencia, provoca una reacción perturbadora que constituye la quintaesencia de lo siniestro y se debe justamente al cambio de signo de lo conocido a lo ajeno. Si se piensa que la imagen de uno mismo, desde su cristalización a raíz del *stade du miroir*, es de lo más familiar para el sujeto, resulta lógico pensar que un repentino desconocimiento produzca una fuerte inquietud. También debe subrayarse la importancia del efecto sorpresivo, ya que no es lo mismo mirarse espontáneamente en un espejo que sorprenderse estando delante de él (Freud 1981a: 2502; Galimberti 2013: 320). En otras palabras, cuando el encuentro con la

---

<sup>6</sup> Dicha ilusión caracteriza también la experiencia de Luisa, protagonista de *Fragmentos de interior*, cuando, a la hora de reencontrarse con Gonzalo, las certezas de la chica vacilan, empujándola a sacar del bolso un espejito portátil, como si este pudiera fortalecer su identidad (Martín Gaité 2010b: 181). De manera análoga, en *El cuarto de atrás*, C. recuerda su llegada a un balneario y describe una sensación de profunda extrañeza, ante la cual reacciona mirándose a su vez en un pequeño espejo (Martín Gaité 2012a: 50-51). En ambos casos, las consecuencias son desalentadoras, ya que la imagen reflejada revela inopinadamente la alteridad intrínseca al ser humano.

propia imagen es indeseado, el efecto alienante se potencia hasta desembocar en miedo (Gambazzi 1999: 71).

En varias ocasiones, Carmen Martín Gaité hace referencia a fenómenos especulares que encajan en la categoría de lo siniestro freudiano. No es insólito que algunos personajes, al encontrarse casualmente delante de un espejo, perciban su propia imagen como ajena, llegando a sentir una sensación cuando menos perturbadora. Recuérdese, como ejemplo emblemático, el comienzo de *El cuarto de atrás* (1978), cuando la protagonista C. está tumbada en la cama sin poder dormirse del todo. Durante el duermevela, la realidad se hace cada vez más borrosa, hasta que la mujer ya no puede distinguir si se encuentra en la habitación de su casa actual o en la de su infancia. Finalmente, frustrada por la falta de sueño, se sienta y se encuentra sin querer delante del espejo:

Me pongo de pie y se endereza el columpio, se enderezan el techo, las paredes y el marco alargado del espejo, ante el cual me quedo inmóvil, decepcionada. Dentro del azogue, la estancia se me aparece ficticia en su estática realidad, gravita a mis espaldas conforme a plomada y me da miedo, de puro estupefacta, la mirada que me devuelve esa figura excesivamente vertical, con los brazos colgando por los flancos de su pijama azul. Me vuelvo ansiosamente, desando recobrar por sorpresa la verdad en aquella dislocación atisbada hace unos instantes, pero fuera del espejo persiste la normalidad que él reflejaba, y tal vez por eso se evidencia de forma más agobiante el desorden que reina... (Martín Gaité 2012a: 24)

En primer lugar, la protagonista siente una gran decepción debido a la normalidad casi ficticia del cuarto reflejado, que traiciona sus expectativas y que la oprime con su estatismo. Pero, además de la desilusión, llega a experimentar lo siniestro: le da miedo verse y no poder reconocerse, esto es, el encuentro cara a cara con la alteridad que la concierne. De nuevo, la voluntad de alejarse de una imagen especular que no le corresponde y que la espanta está subrayada por el determinante "esa": esa figura no es su figura, no es ella. Por lo tanto, el espejo provoca aquí una escisión entre lo que C. cree que es y lo que realmente ve. La imagen de sí misma que la protagonista tiene asumida, lo que le es más familiar o *heimlich*, se convierte de repente en algo espantoso por desconocido o *unheimlich*, provocando cierta angustia. Asimismo, es interesante notar cómo lo siniestro no solo afecta a la mujer, sino que parece extenderse a toda la habitación, que es *Heim* –en alemán, el hogar– y por lo tanto *heimlich*, pero que aquí pierde aquel carácter de familiaridad para dejar paso a una condición insólita y desasosegante. En general, al transmitir este tipo de experiencia, la autora pretende poner de manifiesto y resaltar de manera aún más contundente la alteridad intrínseca al ser humano o, dicho en otras palabras, "el reconocimiento del extraño que nos habita" (Pittarello 2009: 30).<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Otro ejemplo magistral de lo siniestro freudiano puede encontrarse en el sexto capítulo de *Nubosidad variable*, titulado precisamente "Una prisión de espejos": en el piso de la Calle de la Amargura, donde Mariana se refugia al huir de Madrid, hay muchos espejos "solemnes, casi trágicos" que la perturban, porque le "salen al paso" y dejan aflorar cuestiones latentes hasta el

## 6. UNA VENTANA AL PASADO

En la narrativa de Carmen Martín Gaité, el motivo del espejo no sirve solamente para destacar la imposibilidad de alcanzar la unidad del sujeto, sino que dice mucho también de la enigmática naturaleza del “yo”, en cuanto superposición de una serie de identificaciones realizadas a lo largo de la vida del individuo. Así, el sujeto se configura más bien como un objeto compuesto y estratificado, al igual que una cebolla –según la metáfora propuesta por el propio Lacan (1981: 255)–. Este hecho pone en tela de juicio cualquier concepción monolítica de la identidad a la vez que subraya cómo justamente ese carácter múltiple representa su esencia (Recalcati 2016: 17).

El concepto de la estratificación, tal y como se plantea en psicoanálisis, resulta especialmente útil a la hora de comprender los mecanismos que cimientan la función del espejo como vehículo de la análepsis en la narrativa de la salmantina. Se trata, según De Bleeker, de “uno de los medios, tal vez el más importante, que permite que presente y pasado, realidad y recuerdo se comuniquen” (2006). En efecto, no es infrecuente que los personajes, en vez de verse reflejados en el espejo tal y como son actualmente, descubran una versión antigua de sí mismos o visualicen algún episodio significativo de su vida anterior a aquel momento.

Dicho fenómeno puede explicarse mediante una observación del propio Lacan al respecto: “el yo está hecho de una serie de identificaciones que han representado para el sujeto un hito esencial, en cada momento histórico de su vida y de una manera dependiente de las circunstancias” (1983: 251). Por lo tanto, la evocación –o simple aparición– del pasado dentro del espejo ha de interpretarse como proyección en el presente de una identificación pasada, esto es, de uno de aquellos hitos esenciales que al sumarse han ido construyendo la identidad del sujeto. Debido a las circunstancias en las que se hallan, los personajes recuperan, gracias a la intervención de una memoria a menudo involuntaria, algunas de aquellas experiencias que han marcado sus existencias. Este proceso suele activarse espontáneamente y funciona por analogía: la situación vivida en el presente se asocia a una pasada que se desplaza dentro del espejo.

Ya que el tema del recuerdo como elemento constituyente de la identidad es una constante a lo largo de toda su producción, no ha de extrañar que Carmen Martín Gaité recurra a esta función del espejo con relativa frecuencia. Un caso bastante ejemplificativo se encuentra en *Irse de casa* (1998), donde el recuerdo juega un papel fundamental para una persona que, como Amparo Miranda, des-

---

punto de que ver su propia imagen “es como sentir una cuchillada por la espalda” (Martín Gaité 2012c: 93). A este respecto, también resulta significativo el primer capítulo de *Lo raro es vivir*, donde la protagonista Águeda Soler experimenta lo siniestro al ver reflejada en los cristales de unas ventanas –que aquí funcionan casi como espejos– la misma escena que está viviendo, pero protagonizada por su difunta madre: “se trataba más bien de una réplica de lo que estábamos representando en aquel momento el hombre alto y yo, con la diferencia de que, amparado por aquellas paredes transparentes, con quien él estaba hablando no era conmigo sino con mamá” (Martín Gaité 2011b: 18). En este caso, el efecto perturbador de lo siniestro es tan intenso que la mujer se acaba desmayando.

pués de haberse ausentado durante años de su país de origen, repentinamente decide volver a España para redescubrirse a sí misma y encontrar sus raíces.

Tras descansar del largo viaje desde Estados Unidos, Amparo se arregla para ir a explorar su antigua ciudad natal. Antes de bajar a la calle, la mujer le echa un vistazo al periódico local, donde, para su gran sorpresa, descubre en la sección cultural una foto de Abel Bores, su antiguo amor de juventud. Saber que el hombre sigue viviendo allí, la anima definitivamente a salir de la habitación del hotel, no sin antes haber comprobado su apariencia:

Guarda las gafas, se alisa el vestido frente al espejo de tres cuerpos, sonrío, se mira los zapatos italianos carísimos, la cintura sin michelines, no representa ni cincuenta años, unos cuarenta y ocho, una mujer de cuarenta y ocho era vieja en sus tiempos, ahora no. Levanta un poco la ceja izquierda. No sé si te acuerdas de mí –dice–, ¿me invitas a dar un paseo en tu Vespa por las afueras?, y está reconociendo a la hija de la modista de la calle del Olvido, que tantas veces ensayó esa frase y nunca fue capaz de decirla. (Martín Gaité 2012d: 59)

Nada más asomarse al espejo, la protagonista se ve tal y como es en el momento presente: se nota que es guapa y con buen gusto para la ropa. Sin embargo, de improviso, la imagen especular adquiere otro semblante y aparece reflejada una joven ensayando las posibles palabras que le diría al chico del que está enamorada. En ella, la actual Amparo se reconoce a sí misma cuando todavía era una chica de condición humilde y no una mujer de éxito. Es decir, que vislumbra a su antiguo "yo", situado en otro tiempo y en otras circunstancias vitales. Aquí, el impacto provocado por la lectura del artículo sobre Abel Bores desencadena la proyección de una identificación pasada, la cual se corresponde con un hito importante de su adolescencia: la experiencia del enamoramiento. Además, la reflexión que el narrador propone a colación resulta de extremo interés con respecto al tema analizado:

Es curioso, uno a sí mismo siempre se reconoce por los ojos, porque en ellos es donde anida ese miedo a dejarse reconocer, a haber perdido algún eslabón de la propia herencia, el miedo es lo que une el yo de ahora con los de antes, un ansia de pesquisa que imprime al rostro la emoción más incondicional, como una lucecita al fondo de la pupila. Amparo se ve guapa y joven y al mismo tiempo lee en ella misma lo que está pensando y el deseo voraz de pensarlo en voz alta teniendo a Abel enfrente. (Martín Gaité 2012d: 60)

El reconocimiento de uno mismo se realiza, pues, a través de los ojos y gracias a los ojos, ya que, en efecto, pueden considerarse uno de los elementos menos cambiantes de la fisonomía humana. A pesar de los muchos cambios que pueden afectar al rostro de una persona, estos órganos tienden a mantener su aspecto y se configuran como rasgo distintivo del individuo. Asimismo, constituyen tradicionalmente el lugar donde afloran y se pueden observar los sentimientos de uno: son la puerta de acceso a la intimidad del individuo. Y es precisamente en ellos donde la protagonista reconoce su miedo a haber perdido una parte de sí misma, un "eslabón de la propia herencia", esto es, una de aquellas identifi-

caciones que forman parte del complejo conjunto –nunca unitario– que es la identidad. Aquí, la autora muestra plena conciencia de la multiplicidad propia del ser humano al hablar del “yo de ahora” y de “los de antes”, dejando claro que no puede existir un “yo” único, sino que este tiene que ser múltiple.

En este caso, así como en otros,<sup>8</sup> el espejo representa el punto de partida para la recuperación del pasado. La imagen especular del presente pone en marcha el funcionamiento de la memoria, llevando a los implicados hacia otra época de su vida que suele tener una relación analógica con la situación actual. El espejo, entonces, ya no refleja la realidad, sino que deja sitio a la proyección del recuerdo. Mediante este nuevo recurso, la autora destaca cómo el sujeto no es simplemente “un aquí y un ahora”, sino la suma de experiencias fundacionales que se van superponiendo. De esta manera, aunque con consecuencias menos inquietantes con respecto a las dinámicas analizadas anteriormente, la imagen especular muestra que la identidad se construye a partir de la alteridad de una serie de identificaciones.

## 7. BUSCANDO AL INTERLOCUTOR

Ciñéndose a la elaboración lacaniana, los conceptos perfilados hasta ahora remiten al registro de lo Imaginario, esto es, que atañen a la acción morfogénica de la imagen especular con respecto a la formación del sujeto. A tal propósito, se ha apreciado cómo Carmen Martín Gaité registra estas dinámicas en su literatura insistiendo en la insuficiencia de la imagen especular como medio de sustento identitario, así como en la naturaleza compuesta y estratificada del “yo”. El problema principal estriba en que, para la escritora, el sempiterno dilema de la identidad no se resuelve mediante la relación del individuo con el espejo, pues este no garantiza en absoluto el desarrollo personal. También desde el punto de vista psicoanalítico, para salir de la espiral viciosa de lo Imaginario, es imprescindible aceptar que “no hay imagen de identidad, reflexividad, sino relación de alteridad fundamental” (Lacan 1983: 354-355). Precisamente en esto consiste el tránsito hacia el registro de lo Simbólico, un nuevo orden superior que inaugura la dimensión de la palabra, a través de cuya práctica emerge el auténtico sujeto:

---

<sup>8</sup> El uso del espejo como vehículo de la analepsis se aprecia también en dos pasajes de *El cuarto de atrás*: en el tercer capítulo, C. está recogiendo la mesa de la cocina y ve reflejadas en el espejo primero a una niña de ocho años y luego a una chica de dieciocho –la misma protagonista en otras épocas de su vida– que la observan con afable espíritu crítico por estar dedicándose a las tareas domésticas (Martín Gaité 2012a: 70). En el sexto capítulo, antes de reanudar la charla con el hombre vestido de negro tras recibir una extraña llamada telefónica, C. vuelve al dormitorio y se sienta delante del espejo del tocador; allí, después de un breve estupor inicial, la imagen especular la traslada a un camerino del Teatro Liceo de Salamanca, en el que una joven C. está a punto de estrenar una obra teatral (Martín Gaité 2012a: 150). En el primer caso, el espejo refleja unos dobles contrapuestos a la protagonista, mientras que en el segundo se proyecta una experiencia pasada afín al momento presente. A este respecto, también cabe mencionar el momento en el que Leonardo, protagonista de *La Reina de las Nieves*, baja al comedor de su antigua casa y delante de un espejo oval vuelve a experimentar la peculiar sensación de cuando el padre –antes de morir– le sacaba fotos furtiva e inesperadamente (Martín Gaité 2011a: 138). La evocación de la relación con el progenitor es posible gracias a la mediación del espejo; en este caso, sin embargo, la rememoración del pasado está asociada tan solo indirectamente con la imagen reflejada.

el “sujeto del deseo” –o *je*– frente al fictivo “yo” –o *moi*– (Lacan 1983: 353-370). Así pues, lo que en el ámbito de lo Imaginario se plantea como deseo egocéntrico, autorreferencial y excluyente, dentro del orden Simbólico se traduce en la necesidad de reconocimiento por parte del Otro (Lacan 1983: 255; Recalcati 2016: 68-70). Este “Gran Otro” simboliza el grado extremo de la alteridad y, a diferencia del “pequeño otro” –es decir, el semejante–, no se puede representar. No obstante, al tratarse de una abstracción, precisa de un vehículo: la figura del interlocutor como ente que permite la práctica de la palabra y su función terapéutica. La índole simbólica de la palabra, de hecho, desvía la peligrosa identificación especular poniendo al sujeto en relación con el mundo. Se destaca así la importancia de la intersubjetividad a la hora de conocerse a uno mismo, demostrada incluso lingüísticamente por la propia naturaleza de los pronombres, puesto que “cuando salgo de ‘yo’ para establecer una relación viva con un ser, encuentro o planteo por necesidad un ‘tú’, que es, fuera de mí, la sola ‘persona’ imaginable” (Benveniste 1997: 168).

Del mismo modo, en la obra de Carmen Martín Gaité, para quien la conversación interpersonal representa una necesidad vital antes que literaria, la palabra hablada se concibe como auténtico medio de construcción y desarrollo del individuo (Calvi 1990: 56; Guerrero Solier 1992: 319; Jurado Morales 2003: 160). Así, la búsqueda del interlocutor se convierte en un tema que permea toda su narrativa y que converge en una teoría de la comunicación plasmada en dos ensayos, *La búsqueda del interlocutor* (1973, 1982) y *El cuento de nunca acabar* (1983), donde se analizan el origen, las motivaciones y las modalidades del acto comunicativo, oral y escrito. Según la escritora, el ser humano se caracteriza por un deseo innato de contar lo vivido (Martín Garzo 2011: 48). Para ello, a partir de un proceso de selección, la experiencia sufre una reelaboración que se realiza en solitario, no exenta de cierto grado de ficcionalización (Martín Gaité 2000: 23-25). Solo después se hace indispensable la presencia del interlocutor, cuya búsqueda no es tarea sencilla ni siempre fructuosa, debido a la dificultad de encontrar a alguien que disponga de una capacidad incondicional de escucha. Obviamente, en la oralidad, si no se da el anhelado hallazgo, la narración no puede tener lugar. En cambio, la escritura no plantea ningún tipo de limitación, ya que sobre el papel desaparecen las restricciones que el mundo real impone al que se presta a contar. En la dimensión de lo literario, pues, ya no es imprescindible tener enfrente a un interlocutor de carne y hueso; de modo que, si este no aparece, el escritor tiene la posibilidad de crear uno *ad hoc* (Martín Gaité 2000: 26-27). Por otro lado, al igual que el discurso oral, el escrito también necesita entregarse a alguien para poder funcionar y, por consiguiente, la búsqueda del interlocutor –aun cuando con distintas modalidades– subyace en ambos tipos de narración.

Sin embargo, en *El cuento de nunca acabar*, la autora advierte de que no es suficiente soñar con el interlocutor ideal y necesitarlo para que se materialice, sino que se le debe atraer mediante un relato esmerado, así como darle cierto margen de intervención. No hay que caer en el error de considerar al destinatario un ente pasivo, mero recogedor de información, pues en el auténtico diálogo las aportaciones son mutuas y se establecen en una relación de reciprocidad; de

ahí que la actitud del emisor adquiriera un papel central a la hora de entablar una comunicación provechosa (Martín Gaité 2009a: 115-116). Desde la infancia, ante la decepción de no haber dado con el destinatario adecuado, se pueden observar dos reacciones fundamentales, las cuales tienen importantes implicaciones sobre el tipo de narración que se producirá posteriormente. La más común e inmadura es culpar al otro por no saber escuchar y asumir una postura victimista, en cuyo caso el sujeto, en vez de cuestionar su propia capacidad narrativa, se escuda en una serie de quejas y pretextos que le sirven para eximirse de toda responsabilidad sobre lo acontecido. Se trata de lo que la autora define, por su carácter desolador y mortífero desde el punto de vista comunicativo, narración "cerrada o thanatos", un tipo de discurso egocéntrico, sombrío y autodestructivo, mediante el cual el individuo se convence del contenido de su mentira hasta llegar a encarnarla, incurriendo en lo de lo que pretendía huir: el aislamiento, la indiferencia e incluso el olvido (Martín Gaité 2009a: 117). En contraposición se encuentra la "mentira instrumental o abierta", un tipo de narración constructiva y vital de carácter lúdico que se abre hacia el exterior y se aplica a la realidad con el fin de mejorarla, depurada de todo egocentrismo y ensimismamiento (Martín Gaité 2009a: 100-101). La diferenciación entre narración "thanatos" e "instrumental" resulta especialmente útil para entender dos maneras opuestas de concebir el relato y para ver cómo estas influyen en el desarrollo personal del individuo, ya que "toda búsqueda de aprecio, de identidad, de afirmación o de confrontación con el mundo se reducen, en definitiva, a una búsqueda de interlocutor" (Martín Gaité 2000: 8).

Por lo tanto, el simple contacto con los demás no garantiza en absoluto la superación de la perversa dinámica especular: con el "pequeño otro" también puede establecerse una relación de tipo narcisista. De hecho, al igual que delante del espejo, la pretensión de reconocerse en otro ser humano está destinada al fracaso, porque se trata –una vez– más de una fantasía de identificación que no tiene en cuenta la alteridad. Las relaciones basadas en este tipo de mecanismo se nutren precisamente de la "narración thanatos" y solo sirven para alimentar los espejismos del "yo-ideal". El auténtico diálogo se basa, pues, en unas premisas personales determinadas y a menudo se desarrolla en circunstancias temporales y espaciales que resultan del todo imprevisibles. De ahí que la búsqueda y el hallazgo del interlocutor, así como el confeccionar una narración depurada de las insidias del narcisismo no sean tareas sencillas, como ilustra la autora llevando a la práctica dichas teorías en todas sus novelas. Al respecto, la crítica ha abordado el asunto mediante la dicotomía comunicación/incomunicación, resaltando, por un lado, los efectos nefastos de la falta de comunicación y, por el otro, el milagroso poder de la palabra cuando hay auténtico diálogo (Jurado Morales 2003: 162-163). En particular, la falta de comunicación y sus dramáticas consecuencias son los hilos conductores de *Ritmo lento* (1963) y *Fragmentos de interior* (1976), donde los personajes no llegan a satisfacer su profunda necesidad de interlocución, lo cual acaba impidiendo su realización personal. En cambio, frente al derrotismo experimentado en estas obras, *Retahílas* (1974) y *El cuarto de atrás* (1978) plantean respectivamente el encuentro y la invención del interlocutor, y celebran el triunfo de la palabra hablada.

## 8. LA METAFORIZACIÓN DEL ESPEJO

En lo que al espejo se refiere, cabe recordar que en el prólogo a la primera edición de *La búsqueda del interlocutor*, la autora pone el acento sobre la “necesidad de espejo y de interlocución” inherente a todo ser humano, asociando lo especular con la comunicación en una relación de interdependencia (Martín Gaité 2000: 7). Si bien hasta ahora se han dado muestras de los efectos negativos que una relación narcisista con la imagen especular puede provocar en el sujeto, estas no implican la condena del espejo *per se*, sino que sirven más bien para denunciar una actitud psicológica perjudicial. Tanto es así que el espejo sigue siendo para la autora motivo de gran fascinación por las posibilidades que entraña: al ampliar el campo visual, este objeto se concibe como medio de autoconocimiento que pone en marcha la introspección, puesto que permite la visión del rostro, rasgo distintivo por antonomasia y parte del cuerpo donde parece concentrarse la individualidad. Si se consideran las implicaciones que de ello derivan, no extraña que el gesto tan rutinario como automático de mirarse en él se preste a adquirir nuevas significaciones. Es así como este acto se convierte para la autora en una poderosa metáfora que abarca el tema de la identidad, pero concebido ya no desde la soledad, sino a partir de la relación con los demás y, finalmente, con el Gran Otro.

De este modo, el espejo deja de ser un objeto de uso cotidiano para pasar a simbolizar el papel que juegan las otras personas en el desarrollo identitario del individuo. Esto es posible solo gracias a la interiorización de una experiencia de tipo corporal sometida a una reelaboración que la transforma y la asocia a un concepto abstracto, otorgando al proceso fenomenológico de la percepción –realizado siempre mediante el cuerpo– un papel primario en la comprensión del mundo (Galimberti 2013: 47). Por ello, a la hora de transmitir lo vivido, se recurre a la metáfora, una imagen derivada de la experiencia física y, en particular, de la visión. Si se tiene en cuenta que la mente no es algo ajeno al cuerpo, sino que está “inherently embodied”, puede deducirse que el sistema conceptual del ser humano –su “razón”– depende directamente de él: “[reason] is shaped crucially by the peculiarities of our human bodies [...] and by the specifics of our everyday functioning in the world” y “is not purely literal, but largely metaphorical and imaginative” (Lakoff y Johnson 1999: 3-4). Por lo tanto, las actividades cotidianas influyen en el pensamiento abstracto del hombre, ayudándole a entender su propia realidad, gracias a un proceso de metaforización, ya que “la esencia de la metáfora es entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra” (Lakoff y Johnson 2009: 41).

Así pues, a partir de la experiencia material del espejo, que da acceso al conocimiento de uno mismo –aunque sin llegar a agotarlo–, es como se fragua la metáfora aquí analizada. La acción de verse y reconocerse en una superficie reflectante se traslada al plano de la intersubjetividad, porque, según la escritora, los demás también sirven de espejos, en la medida en que le devuelven al individuo una “imagen” de sí con la que poder identificarse. Empero, esta versión hecha de palabras no siempre resulta satisfactoria y puede revelarse

insidiosa: del mismo modo que el espejo, el semejante también puede deformar, falsear y tergiversar al sujeto perjudicando su desarrollo identitario. Tan solo en el diálogo auténtico –la dimensión de la Palabra–, el sujeto descubre su verdad y, por ende, se encuentra a sí mismo. Esta es la tesis de fondo de un artículo significativamente titulado “Los malos espejos” (1972), donde la autora constata que “perdura [...] en nosotros esa sed de ser reflejados de una manera inédita por los demás, la sed de espejo”, es decir, la necesidad universal de ver la propia identidad refrendada por el otro, que es concebido como espejo, pero de tal manera que “no nos amenazara con estar albergando en el fondo de su azogue previas versiones de nuestro ser” (Martín Gaité 2000: 19). Aquí entra en juego, una vez más, la ambivalencia del espejo, es decir, el dilema de si lo que refleja es fidedigno o está distorsionado, de si muestra la verdad o miente y, en definitiva, de si es bueno o malo.

Como ya se ha apuntado, las personas también pueden devolver una imagen distorsionada, por tener una idea preconcebida y nada auténtica de quien están reflejando: son los “malos espejos”, es decir, aquellos que “no saben mirar ni leer más que lo ya mirado o leído por otros” y cuyas miradas “abominan lo intrincado” (Martín Gaité 2000: 20-21), quedándose en la superficie y limitándose a “devolvernos el reflejo de una imagen indemne, congelada e inmóvil” (Martín Gaité 2009a: 112). Muy al contrario, el cometido de un “buen espejo” consiste en satisfacer “esa sed de que alguien se haga cargo de la propia imagen y la acoja sin someterla a interpretaciones” (Martín Gaité 2000: 20). Pero para ello, la superficie del espejo no puede estar enturbiada y contener de antemano ningún esbozo previo, sino que debe ser cristalina. En resumidas cuentas, lo que se busca en las personas es una mirada acogedora, paciente e incondicional, dispuesta a aceptar y entender, para que el sujeto pueda deshacerse de la “cadena de la representación habitual” propia del registro de lo Imaginario (Martín Gaité 2000: 20).

## 9. BUENOS Y MALOS ESPEJOS

La metáfora del espejo se caracteriza por su naturaleza visual e implica el uso de un campo semántico relacionado con la vista, el mirar y el rostro, elementos todos que aluden a la imagen, la apariencia y la exterioridad. Pero no se debe olvidar que en el universo de Carmen Martín Gaité dicha metáfora se sitúa dentro de una teoría de la comunicación: lo que ella quiere, tanto en la vida como en la literatura, es “espejarse en los ojos de la gente que va recogiendo [su] discurso” (Martín Gaité 2009a: 49). De modo que, en las obras de la autora, no existe identidad sin la palabra. Por su parte, el espejo entendido como objeto solo puede devolver una imagen fría y silenciosa de quien se mira en él: con la superficie lúcida no se realiza intercambio alguno, porque no hay interlocución ni cuestionamiento, sino únicamente repetición de lo idéntico. Por esta razón, en su interior puede haber –a lo sumo– monólogo, aquel discurso egocéntrico y autocompasivo que caracteriza la narración “thanatos” y con el cual se pretende que “nuestra imagen no quede despedazada” (Martín Gaité 2009a: 176). Sin em-

bargo, tal pretensión se convierte en un esfuerzo baldío, ya que es imposible erigir una identidad monolítica sin tener en cuenta la fragmentariedad propia del ser humano. Así pues, la metáfora del espejo tal y como se ha planteado hasta ahora tiene sentido aplicada a las personas solo si se entiende como actitud del oyente para con el emisor: el interlocutor reemplaza el espejo y desempeña su función, ya que tiene el cometido de reflejar el “yo” del hablante. No obstante, como se ha atisbado, puede hacerlo de distintas maneras: si el oyente se dispone a escuchar con paciencia e interés, sin afán por criticar o juzgar, entonces es un “buen espejo” y dará pie a un intercambio enriquecedor; al contrario, si se deja influenciar por habladurías y no está dispuesto a experimentar personalmente el conocimiento del otro, se convierte en un “mal espejo” que inhibe y coarta la realización personal del sujeto en vez de promoverla (Calvi 1990: 151).

En la narrativa de Carmen Martín Gaité, la metáfora del espejo encierra una gran variedad expresiva y adquiere distintas formas y matices que tienen implicaciones diversas a nivel interpretativo, puesto que la equivalencia interlocutor-espejo no siempre resulta tan evidente como en su elaboración ensayística. En este sentido, se pueden detectar tres vertientes principales. Una de ellas atañe a los ojos, los cuales constituyen el punto de partida para llegar a esta metáfora, ya que desde antiguo se los considera “el espejo del alma”. Esta variante ha de considerarse una sinécdoque, pues los ojos representan la parte por el todo –el otro, el semejante–, de tal manera que este por extensión es el espejo. Así, se destaca sobre todo la importancia de lo que se ve reflejado en los demás sobre uno mismo, como le pasa a Elvira al verse observada por Pablo Klein en *Entre visillos*: “Y en los ojos que levantó él para mirarla, se vio ridícula como en un espejo, con la cafetera en la mano” (Martín Gaité 1983: 205). Este recurso se emplea también en el relato “Ya ni me acuerdo” (1962), donde Juanjo, gracias a la presencia de Amparo, se reinventa a sí mismo y afirma: “Montaba para ella un personaje puro, incontaminado de las intrigas que urdían los demás para medrar. Lo veía reflejado en el brillo de sus ojos azules como en un espejo” (Martín Gaité 1986: 87). Asimismo, en un pasaje de *Fragmentos de interior*, Diego le suplica a Agustina en una antigua carta: “¡Cómo miran tus ojos, con qué fuego! Quisiera verlos siempre [...] para que le sirvan a los míos de espejo y referencia, para crear un fluido limpio de mirada que nunca se enturbie con mentiras” (Martín Gaité 2010b: 56), remarcando la necesidad común a todo ser humano de verse aceptado tal y como es.

Ya se ha subrayado que para la autora el espejo no es intrínsecamente bueno o malo, sino que su naturaleza depende de quien se mira en él. En el plano metafórico se aprecia una dinámica análoga, dependiendo de las cualidades del interlocutor y de su manera de relacionarse con los demás: cuando el mal interlocutor tiene una idea preconcebida del otro, se convierte en un espejo deformante que le devuelve una imagen distorsionada e incluso grotesca. Es el caso de David Fuente, protagonista de *Ritmo lento*, quien ve reflejada su contradictoria relación con el padre “en el espejo deforme que [él] mismo había fabricado” (Martín Gaité 2010a: 146). Del mismo modo, en un momento dado de la larga conversación que compone *Retahílas*, Eulalia afirma que los ojos de la

criada Juana “estancan el tiempo de la infancia como espejos deformes y por eso acongojan”, razón por la cual esta no puede ser para ella una superficie límpida donde mirarse (Martín Gaité 1992: 101). Tampoco lo son para Raimundo, su puesta pareja de Mariana en *Nubosidad Variable*, sus amigos, ya que “ni siquiera siempre se ve guapo en esos espejos de alquiler, [quienes] son como los espejos deformantes del Callejón del Gato” de reminiscencias valleinclinianas (Martín Gaité 2012c: 68).

Finalmente, la autora vuelve a remarcar el deseo más o menos consciente de verse reflejado en el otro, que lleva al sujeto a buscar voluntaria o involuntariamente un soporte humano para ello. La finalidad es conocerse y reconocerse, es decir, hallar una referencia que sirva para apuntalar la propia identidad, inaprensible de forma individual. Así que, ya sea el espejo bueno o malo, enturbiado o cristalino, siempre que se asoma a él, el individuo acaba averiguando algo sobre sí mismo imposible de descubrir en solitario. Dicha necesidad está presente de forma explícita en varios personajes de *Nubosidad variable* y afecta, muy al principio de la novela, a Eduardo, quien, al faltarle el apoyo visual de su mujer Sofía, “se quedaba intimidado, como siempre que no encuentra el reflejo incondicional que precisa para refrendar su nueva imagen” (Martín Gaité 2012c: 15). En cambio, Sofía ejerce de “buen espejo” para con sus hijos y así lo explicita recordando su infancia: “mi espejo giraba para dar abasto a todo, yo era un espejo de cuerpo entero que los reflejaba a ellos al mirarlos, al devolver la imagen que necesitaban para seguir existiendo” (Martín Gaité 2012c: 41-42). Análogamente, el ya mencionado Diego de *Fragmentos de interior*, aunque a su pesar, debe reconocer que su amigo Víctor es “el único que le conocía a fondo y le devolvía una referencia certera de su imagen”, un reflejo de sí mismo que no esté deformado o falseado (Martín Gaité 2010b: 141). Por otra parte, en el caso de Águeda Soler, protagonista de *Lo raro es vivir* (1996), se aprecia una búsqueda de autenticidad por parte de Tomás, su pareja: “fue su primera tentativa de ponerme ante un espejo y sugerirme que me quitara alguna de mis máscaras”, es decir, un intento de librarla de otro tipo de identificaciones perjudiciales para ella (Martín Gaité 2011b: 159).

## 10. RECONOCERSE EN EL OTRO

La evidente recurrencia del motivo del espejo a lo largo de la obra de Carmen Martín Gaité sugiere la importancia de un tema vinculado a una preocupación fundamental para la autora: la cuestión identitaria. En efecto, desde los comienzos, toda su literatura se plantea como búsqueda incesante de la identidad, reto apremiante donde el espejo desempeña un papel decisivo para desentrañar la verdad de los personajes y de la propia escritora, en cuanto sujetos en construcción. Ya a partir de las primeras apariciones del objeto en la narrativa, cuando este aún pretende servir como recurso mimético, se introduce la idea de que en su interior no está retratada la realidad, sino una proyección de la emotividad del individuo, que acaba influyendo en la percepción del reflejo modificándolo hacia lo irreal y lo onírico. Así pues, se arguye pronto que el empleo de este

instrumento responde principalmente a la necesidad de ilustrar fenómenos de tipo psíquico.

En este sentido, la problemática relación de los personajes con su propia imagen especular se explica teniendo en cuenta que, según la elaboración lacaniana, la alteridad es el elemento fundador del sujeto. La extrañeza que aquellos experimentan al verse reflejados y no reconocerse se achaca precisamente a que la identidad está articulada a partir de una otredad y de una multiplicidad incómodas pero ineludibles. La necesidad, manifestada por muchos de ellos, de acudir al espejo ante una crisis identitaria representa la negación de dicha alteridad y responde a la creencia –fomentada por la ilusión de unidad implícita en la imagen especular– en un sujeto autónomo y unitario. Sin embargo, semejante fantasmática choca inevitablemente con la condición estructuralmente escindida, múltiple y “otra” del sujeto.

No obstante, pese a que Carmen Martín Gaité denuncie la insuficiencia del espejo a la hora de fortalecer la identidad, nunca llega a dictar una condena moral contra el objeto *per se*, sino que –muy al contrario– ensalza sus propiedades y lo carga de valores metafóricos trascendentes. De modo que, una vez desenmascaradas las trampas de lo especular, se produce una transición de lo Imaginario a lo Simbólico, entendido como el lugar del Gran Otro y de la Palabra, donde se inscribe toda la concepción literaria y vital de la escritora. Dentro de este marco conceptual, se realiza un proceso de metaforización que convierte el espejo en una poderosa metáfora de la alteridad y la intersubjetividad. Así, este pasa a simbolizar al otro, quien le devuelve al individuo una imagen con la cual poder identificarse, no sin olvidar que las insidias de lo especular pueden replantearse incluso en las relaciones interpersonales.

En definitiva, puede afirmarse que Carmen Martín Gaité va desgranando a lo largo de toda su obra la complejidad de algunos mecanismos que subyacen en el proceso de formación identitaria del sujeto, señalando el peligro de determinadas ilusiones y creencias relacionadas con la imagen especular. Así, mediante el uso del espejo y su simbología, la autora derriba el falso mito de un sujeto monolítico que se conoce y se basta a sí mismo, e indica –con humildad y cercanía– cuáles son las claves para una realización personal auténtica: la asunción definitiva de la alteridad que en todo momento acompaña al ser humano y la aceptación de la relación de intersubjetividad que une indisolublemente al individuo con sus semejantes.

#### OBRAS CITADAS

- Baltrusaitis, Jurgis (1988): *El espejo*. Madrid, Miraguano.
- Benveniste, Émile (1997): “La naturaleza de los pronombres”. En: *Problemas de lingüística general*. 1. México, Siglo XXI, pp. 172-178.
- Calvi, Maria Vittoria (1990): *Dialogo e conversazione nella narrativa di Carmen Martín Gaité*. Milán, Arcipelago.

- De Bleeker, Elisabeth (2006): "Viaje a través del azogue: *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité", *Especulo. Revista de estudios literarios*, n.º 32. En línea: <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero32/azogue.html>> [última consulta: 15.11.2018].
- Eco, Umberto (1988): "De los espejos". En: *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona, Lumen, pp. 11-41.
- Freud, Sigmund (1981a): "Lo siniestro". En: *Obras completas. 3. Ensayos XCVIII al CCIII (1916-1938)*. Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 2483-2505.
- (1981b): "Más allá del principio de placer". En: *Obras completas. 3. Ensayos XCVIII al CCIII (1916-1938)*. Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 2507-2541.
- Galimberti, Umberto (2013): *Il corpo*. Milán, Feltrinelli.
- Gambazzi, Paolo (1999): *L'occhio e il suo inconscio*. Milán, Raffaello Cortina.
- Guerrero Solier, Eloisa (1992): "El interlocutor en la obra de Carmen Martín Gaité: una búsqueda incesante", *Analecta Malacitana*, vol. 15, n.º 1-2, pp. 319-331.
- Jurado Morales, José (2003): *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*. Madrid, Gredos.
- Lacan, Jaques (1981): *El seminario de Jaques Lacan. 1. Los escritos técnicos de Freud (1953-1954)*. Barcelona, Paidós.
- (1983): "Introducción del Gran Otro". En: *El seminario de Jaques Lacan. 2. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Buenos Aires, Paidós, pp. 353-370.
- (2008): "El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica". En: *Escritos. 1. México, Siglo XXI*, pp. 99-105.
- Lakoff, George y Johnson, Mark (1999): *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. Nueva York, Basic Books.
- (2009): *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid, Cátedra.
- Martín Gaité, Carmen (1983): *Entre visillos* [1958]. Barcelona, Destino.
- (1986): *Cuentos completos*. Madrid, Alianza.
- (1988): "El balneario" [1955]. En: *El balneario*. Barcelona, Destino, pp. 11-70.
- (1992): *Retahílas* [1974]. Barcelona, Destino.
- (2000): *La búsqueda del interlocutor* [1973, 1982]. Barcelona, Anagrama.
- (2001): *Los parentescos* [2001]. Barcelona, Anagrama.
- (2009a): *El cuento de nunca acabar* [1983]. Madrid, Siruela.
- (2009b): "El pastel del diablo" [1985]. En: *Dos cuentos maravillosos*. Madrid, Siruela, pp. 77-156.
- (2010a): *Ritmo lento* [1963]. Madrid, Siruela.
- (2010b): *Fragmentos de interior* [1976]. Madrid, Siruela.
- (2011a): *La Reina de las Nieves* [1994]. Barcelona, Anagrama.
- (2011b): *Lo raro es vivir* [1996]. Barcelona, Anagrama.
- (2012a): *El cuarto de atrás* [1978]. Madrid, Siruela.
- (2012b): *Caperucita en Manhattan* [1990]. Madrid, Siruela.
- (2012c): *Nubosidad variable* [1992]. Barcelona, Anagrama.
- (2012d): *Irse de casa* [1998]. Barcelona, Anagrama.
- Martín Garzo, Gustavo (2011): "El cuento de nunca acabar. Notas de lectura", *Ínsula: El legado de Carmen Martín Gaité*, coord. José Teruel, n.º 796-770, pp. 48-49.

- Martinell Gifre, Emma (1996): *El mundo de los objetos en la obra de Carmen Martín Gaité*. Cáceres, Universidad de Extremadura.
- Melchior Bonnet, Sabine (1996): *Historia del espejo*. Barcelona, Herder.
- Mora, Vicente Luis (2013): *La literatura egódica. El sujeto narrativo a través del espejo*. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Paoli, Anne (1998): "Mirada sobre la relación entre espejo y personaje en algunas obras de Carmen Martín Gaité", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n.º 8. En línea: <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/cmgaite/apaoli2.htm>> [última consulta: 15.11.2018].
- Pérez, Janet (1995): "Structural, Thematic and Symbolic Mirrors in *El cuarto de atrás* and *Nubosidad variable* of Martín Gaité", *South Central Review*, vol. 12, n.º 1, pp. 47-63.
- Pittarello, Elide (2009): "Prólogo". En Carmen Martín Gaité: *Obras completas. 2. Novelas II (1979-2000)*. Ed. de José Teruel. Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, pp. 9-45.
- Recalcati, Massimo (2016): *Jacques Lacan. 1. Desiderio, godimento e soggettivazione*. Milán, Raffaello Cortina.



# ENTREVISTA





A LA ESCUCHA DEL ABRIRSE.  
CAUCES DE LA OBRA DE HUGO MUJICAJAVIER HELGUETA MANSO  
Universidad de Alcalá  
javierhelgueta@gmail.com

El argentino Hugo Mujica (Buenos Aires, 1942) es uno de los poetas más destacados en el panorama hispánico actual, en especial en lo que se refiere a una dimensión ascética de la escritura de la que es el principal representante latinoamericano. Su voz poética, definitiva e inconfundible, se asentó tras la llegada al campo literario en la madurez de una vida excepcional –marcha en la juventud a Estados Unidos y supervivencia al límite, participación en el movimiento *hippie*, colaboración en investigaciones con el LSD, estancia en el monte Athos e ingreso en diversos monasterios– y a consecuencia de un voto de silencio prolongado. Al des-plegarse en la página con una sutilidad casi pictográfica, la poesía y los heterodoxos ensayos de Mujica apelan a la mirada tanto como a la escucha. A quien se abre perceptivamente, *suspensio* mística y *epojé* fenomenológica, la lectura de su obra le conduce a lo abierto de los espacios fronterizos del mundo o del cuerpo: orillas, heridas, cauces.

JAVIER HELGUETA MANSO: *¿Qué se le pregunta a un autor de larga y consagrada trayectoria en la enésima entrevista que le hacen?*

HUGO MUJICA: Supongo, y espero, que la respuesta sean las siguientes preguntas que me haces tú.

JHM: *Pues sin más dilación... Las entrevistas que otros compañeros te han hecho resultan claves para entender tu obra. En el fondo, el diálogo es casi la forma más antigua del pensar y en algunas épocas un género literario. ¿Conservamos algo de esta tradición?*

HM: Yo no diría para “entender” mi obra, sino para merodear mi obra, o cualquier obra, la obra no contiene un patrón oro con el que compararla, la obra va siendo a través de esas comprensiones, múltiples... intentos de cercanía, apalabramientos, sí, “cercanía”, esa maravillosa palabra para señalar el Todo-uno que ocupa, solo ella, uno de los fragmentos de Heráclito. Y, aclaro, tampoco yo, como autor,

tengo el patrón oro de mi obra: también yo soy escucha de ella y de lo que de ella dice a los demás, curiosamente donde más he comprendido de mi poesía es en las discusiones, fecundas discusiones, que he tenido con algunos de los traductores de ella, porque fue lo que más cercano me puso a lo incomprendible, lo intraducible al propio idioma y no solo al extranjero, que es el centro de la obra, que es lo que ella no llega ni puede decir, pero que si está lograda da a escuchar.

En cuanto al diálogo diría que, en cuanto a experiencia creadora, no es lo mío. Soy muy solitario, nunca doy nada a leer antes de estar impreso, ni suelo comentar sobre lo que estoy creando, me gusta la soledad en la que me acoge la creación, soledad en medio de una latiente historia de la soledad, de la escritura. Hace muy poco salió aquí, en mi país, la décima edición de mi libro *La palabra inicial. La mitología del poeta en la obra de Heidegger* y, dado el número redondo, le agregué un pequeño prólogo; en él digo de Heidegger: "ese hombre a quien nunca conocí pero con quien pasé más tiempo en mi vida", hay ausencias más significativas que otras presencias, más fecundantes sin duda. También en el mundo de las ideas me gusta el caminar solitario, o la soledad habitada.

JHM: *A pesar de ello, surfeando por la red, se encuentran decenas de estas entrevistas, incluso en la televisión pública argentina. En España eso ha desaparecido. ¿Sigues creyendo, como afirmaste una vez hace más de una década, que en esta parte de Europa existe un respeto y consideración por el intelectual y el creador?*

HM: La cultura, la intelectualidad o cómo se llame, está siendo exiliada del espacio público, ese es un dato, eso es parte de una globalización que va subsuimiendo todos los espacios, reduciendo todo lo que lo ocupaba a mercadería, mercadería de la que somos tanto productores como consumidores, ocupados *trabajadores* que, como ouroboros tardíos, seguimos creyendo en la promesa escrita sobre las puertas de Auschwitz: *Arbeit macht frei*.

De todos modos, y dado que todo juicio es comparativo, diría que si todo está globalizado, si todo pierde terreno, aunque sea mejor, como lo es en todas partes, sigo sosteniendo esa afirmación, aunque afirme algo hartamente menor de ese respeto hacia el crear y el pensar.

JHM: *Entran aquí las relaciones entre filosofía, religión y literatura. Se advierte todavía un prejuicio enorme, casi una sospecha, hacia quienes tratan este tema en la academia: ¿secularización y laicismo mal entendidos?*

HM: La religión, como su deconstrucción, la mística, son un género literario, y lo son desde su origen: el relato de la creación, el Génesis, es la creación del relato como creación: es contando como nos sabemos y diciéndolo vamos sabiéndonos. El relato, la saga, puede variar, pero en el principio fue la palabra, y Dios, desde esta perspectiva, es un fenómeno lingüístico, el portador por antonomasia del lenguaje performativo, el decir que crea lo dicho, y creer, la fe, es fe en ese relato. Piensa que esa narración, la bíblica, empieza por un caos, un abismo, un algo que se abre, sobre esa apertura, sigue diciendo, vuela, aletea un soplo,

un aliento, y después viene la palabra, "luz", y a la luz de ese encendido, como en una escena teatral, empieza a desfilarse la creación...

La boca se abre, sale el aliento, se concreta significación, palabra. Es, en esencia, un mito de lenguaje, del origen del lenguaje o el lenguaje como origen, como luz de la comprensión, de la creación. Si religión es religarse, hablar es reunirse, aunarse. Cada vez que hablamos, si dejamos a que las palabras tomen la palabra, nace una creación, o la creación vuelve a nacer. Claro que antes está el abismo: antes el escuchar.

*JHM: Alguien que sabía en España de la escucha era Antoni Tàpies. Su labor fue utilísima. Desde su mentalidad progresista y social criticó en sus artículos la incompreensión y el prejuicio recibido de sectores ideológicos afines y de compañeros de disciplina. Sus conclusiones eran contundentes: la nueva espiritualidad, no confesional ni institucional, no solo era un tema artístico frecuente sino la gran búsqueda estética del xx de "los que están considerados como los mejores artistas: Kandinsky, Mondrian... Rothko..."*

HM: Primero: lo que llamas "la nueva espiritualidad..." es lo más antiguo, lo más originario, es la espiritualidad ese plus o esa sed de la carne— del ser humano asombrado bajo un titilante cielo estrellado al que acompasa su latido o una tierra que dona, que entrega y que acoge... Que ese sentimiento, ese deseo de pertenencia y totalidad, ese sentirse uno con ello, después haya recibido un lenguaje, una simbólica religiosa es otro cantar, y no olvides que incluso "Dios" es un personaje que entra tardíamente en las religiones de los pueblos. Pascua, por ejemplo, fue la fiesta agraria de solsticio, después, en una simbolización posterior, y ya llegado Dios, fue la salida de Egipto de los hebreos, y después, en otra significación posterior, fue la muerte y resurrección de Jesús...

Creo que hacemos poca justicia si intentamos valorar religiosamente a un Rothko, por ejemplo, o a un Bennett Newman o a un Van Gogh, son artistas y lo que trae a la presencia su obra no es religión, es arte, sin necesidad de justificación fuera del arte, sin bendición de ninguna religión ni ninguna academia. Sería como someter la poesía al argumento de autoridad de la "razón suficiente" al que Leibniz sometía la realidad para que se justifique como tal, esa misma razón que tanto antes, por carecerla como autojustificación, como principio de autoridad, fue esgrimida para expulsar a los poetas de la República de Platón.

*JHM: ¿Cabe entonces la pregunta por la continuidad de la "mística" o la aparición de una "neomística"? Dicho de otro modo, ¿la "herida" como tema y como imagen en tu poesía es el estigma del cumplimiento de la vía unitiva o el dolor por la imposible unidad en un mundo postmetafísico: muerto, si acaso, el hombre, la historia, Dios?*

HM: "Lo mejor que le puede pasar a un hombre es no haber nacido", dice el mítico Sileno y lo retoma Sófocles en su *Edipo en Colona*, todo el medioevo, siguiendo la avanzada sombría, nos señala atravesando "este valle de lágrimas" y

Segismundo lo confirma: "pues el delito mayor del hombre es haber nacido". Por otro lado, el "paraíso perdido", obvio, fue perdido y su búsqueda es la religión; Orfeo pierde a Eurídice y su lamento da a nacer la poesía; la filosofía pierde la sabiduría y no es sino el renovado intento de volverla a encontrar: todo nace de una pérdida. O sea, el dolor estuvo siempre e imposible unidad es la posibilidad y don de lo imposible: su ser sin final. Y con esto reacciono a eso del mundo *postmetafísico* y ese nihilismo de la queja que nos hace sentir tan diferentes, tan víctimas... esa queja que no es más que claudicación o complicidad.

Si tuviese, entonces, que hablar de la herida en mi poesía, creo que es el dolor de parto del abrirse a lo abierto que es donde todo es, fue y será, sin nombre ni definición. Y parto es partida: "nunca vi un mar más ancho y abierto", decía Nietzsche después de constatar la muerte del Dios metafísico, del que matamos a fuerza de definirlo y utilizarlo. Por otra parte, no creo en la unidad de lo Uno, creo en lo abierto... así, sin saber, pero sintiendo que esa imagen me expande, la de lo Uno, me contrae... es un sentir.

Escribir, por tanto y para mí, no es un tratar de cerrar la herida, cicatrizarla o compensarla, sino de mantenerla abierta, y, en lo posible, alejar los bordes, expandirla.

JHM: *Precisamente por formulaciones y representaciones de ese tipo, la herida pertenece al imaginario del límite. Me he preguntado muchas veces, por algunas concomitancias que percibo, si tu obra puede dialogar con la de Eugenio Trías por su Teoría del Límite y por ser otro de los catalanes (junto a Tàpies, Panikkar, Duch, el grupo de investigación Biblioteca Alois Haas o la editorial Fragmenta) que naturaliza el fondo espiritual inherente, según la antropología, a todo ser humano y su apertura en el arte.*

HM: Así, sucintamente: "las dos orillas son siempre una/ pero se sabe recién al final/ después/ después de naufragar entre ellas". Para mí las orillas, como el tajo de las telas de Lucio Fontana, abren, revelan lo abierto, pero mi tema es lo abierto, no sus bordes, sus "bordes de la misma herida". Y lo que abre, corta, tajo o hiere, está abriendo el aparecer, el fondo expresivo de la realidad, abismo más que fondo, del que todo nace: la *physis* griega, el Dioniso y la *natura naturans*: todo brota cuando se le abre espacio. Y el "fondo espiritual" es saberse sin fondo, y, no obstante, no caer, saber que no estamos sostenidos por ese brotar, ese brotar del que brotamos siendo y creándolo: *poiesis* fue su primer nombre.

Por otra parte, creo que el fondo espiritual es precisamente lo imposible de "naturalizar": es lo que no es, lo que en el hombre no se agota en ser: es la libertad. Solo y siempre posibilidad.

JHM: *He creído ver tres etapas en tu escritura poética: una primera de despertar del lenguaje, casi balbuciente en el libro Brasa blanca (1983) –¿lengua quemada tras el largo periodo de mudéz en la Trapa?–; otra intermedia de búsqueda y experimentación –verso y poemas más largos, prosa poética, incluso cuento–; y esta en la que te encuentras ahora, de estabilización formal, dado un dominio técnico de*

*una forma genuina y una voz y objetivos muy definidos. ¿Hay que seguir temiendo a los teóricos de la literatura?*

HM: No sé mucho de mi obra, intento mantener la cabeza lo más alejada posible de la "comprensión", temo que de entenderme –fijar la comprensión– empezaría a especular, me refiero en relación a mi "obra", someter lo que escribo a ella y no dejar las palabras decirse en su libertad y espontaneidad, "entender", de alguna manera, en la creación, es atajar lo que nace con lo que nació, lo que ya se espera y en lo esperado se lo introduce. Sospecho que en la creación entender es repetir, repetirse, combinar, no crear.

En cuanto a tu clasificación, no sé, en uno de los estudios publicados sobre mi poesía, y eso lo siento así, o me hizo sentirlo, divide mi obra, estoy simplificando, en una primera etapa, existencial, dolida, con mucha soledad, mi soledad, de otra, la actual, donde ese "yo" o el "tú" al que me dirigía o buscaba me respondiese, ya no está, desaparece el sujeto autor y queda un nosotros contenido en un paisaje en el que, en cada libro, prevalece uno de los elementos, viento, agua.... Entre medio y separando esas dos etapas, está mi único libro de poemas en prosa, "Paraíso vacío", cuyo protagonista es el "niño"...

No creo que haya que temer a los teóricos, pero saber sí, que ese es otro género literario, y el teórico es una persona, capacitada en su discurso, genio o tonto, pero siempre en su género, y siempre solo él. Y, saberlo con honestidad, implica creerlo incluso cuando hablan bien de nuestra propia obra.

JHM: *Vayamos entonces con otra reflexión teórica: tu último poemario, Barro desnudo (2016), ofrece una intuición para explicar buena parte de las manifestaciones ascéticas: "toda poesía es barro, / barro de sed partido. / Plegaria". Asimismo, tu coetáneo Eduardo Scala considera a sus sincrogramas como soportes de meditación. ¿Esto nos lleva a recuperar el sentido de la lectio, el decurso meditatio-oratio-contemplatio? ¿Son las estrofas correspondientes a las vías místicas?*

HM: No: ni soportes ni vías místicas: son poemas. Ese es su ser, esa su dignidad... "Sin porqué ni para qué", como la rosa de Angelus Silesius, o el corazón humano a imagen de esa rosa, de esa gratuidad celebratoria, según Heidegger. Y con esto definiendo la libertad de la poesía: no necesitar justificación, ser su ser, sin más, es su ser más, su rebasarse desde sí. Celebración dolida y gozosa de acontecer. "Plegaria" sí, pero hacia lo abierto: hacia donde no hay nada que nos devuelva el eco.

JHM: *¿Y en ese espacio –a vueltas con el debate abierto entre Heidegger y Vattimo– se cumple una ontología poética para tu poesía?*

HM: "Ontología" es una palabra cargada de demasiado peso ¿y si decimos "vida"? Entonces la pregunta sería si está vivo eso que nombro en el poema, es la pregunta que me hago al leer un libro de otro: ¿lo que dice, está viviente en lo dicho?

En cuanto a tu pregunta sobre mí poesía no me parece que me corresponda juzgarme cara a los otros, dado que me parece un juicio de valor.

JHM: *Escribes poemas a los tres años de tu periodo monacal, pero ¿cómo se produce el ánimo para organizarlos y darles coherencia en forma de poemario? ¿y cómo tiene lugar el salto para publicarlo?*

HM: Creo que se “produce” –se lleva, se hace hacia adelante, como algo así es la etimología de la palabra que usas–, por la fuerza interna expansiva, comunicativa, que cada obra trae, la propia expresividad que libera lo que uno, de alguna misteriosa manera, trae a luz desde lo que aún no era, es decir, la creación no se agota en lo creado, pulsa por crear: insta a la participación, mueve a la expansión. Creo que un poema busca no solo ser, también decirse. Crear un libro, editarlo, es concretar su intencionalidad, plasmar su pulsión. Por esto no creo que sea un “salto”, más bien es un abrir. Lo que se llega a escribir es apenas el soporte de lo que lo escrito trae como expresión, como decir y callar, apenas, como una partitura lo es a la música que calla en ella, que pulsa por sonar.

JHM: *Al igual que autores capitales del xx –Kandinsky, Duchamp, Cage...–, los autores acompañan sus escritos con sus poéticas. En tu caso: Lo Naciente. Pensando el acto creador (2007). También has escrito otros ensayos sobre pensadores y poetas. De tus compatriotas, ponderas sobre todo la obra de Olga Orozco y a Joaquín Gianuzzi..., pero seguro que muchos lectores esperarían más referencias a líneas silenciarías argentinas precedentes: Juarroz, Pizarnik...*

HM: Más allá del valor de Juarroz y Pizarnik, y la afinidad que tenga yo con ellos o no la tenga, creo que tu pregunta solo expresa ese prejuicio que uno debe ponderar solo a aquellos que nos reflejan o con quienes nos reflejamos, temática o formalmente. En cine, por ejemplo, admiro profundamente a Lars von Trier, y nada hay más alejado, años luz, tanto de su estética como su mirada sobre la vida y la mía... A mí me alimenta más lo diferente que lo semejante, el incesto estético no es lo mío. Por otra parte, y para ilustrar lo mismo, Olga Orozco y Joaquín Gianuzzi no pueden ser más contrastantes entre sí.

JHM: *En esa diferencia –o no– te cruzas con otras artes. Desde los noventa, y especialmente en los dos últimos años, tu poesía ha cobrado nuevas perspectivas y volúmenes mediante propuestas colaborativas con artistas plásticos y escénicos. ¿Aquí sí se da este diálogo interartístico? ¿Qué perspectivas notas que se abren con estas formulaciones?*

HM: Sí, es algo que me alegra enormemente, y que continúa lo que dije anteriormente: el crear crea, y del crear creamos. Ser parte, con mis textos y a veces mi participación personal, mi actuar, en obras musicales –tengo estrenada una ópera, *Nuit Aveugle*, en París, y otra, con la que ganamos un premio de financiación en Buenos Aires y estrenaremos en Octubre–; también en otras artes

mis poemas son asumidos como parte de la creación de otros, como semillas o como frutos, es hermoso, es que la creación es una, una vez en colores, otras en sonidos, palabras o gestos, silencios y miradas: "es unos a otros que nos estamos creando", digo al final de un poema. Claro que mi propia creación, como la de todos, bebe también de la de otros, yo le debo muchísimo a la música, al cine, la pintura, el teatro...

JHM: *Como esta es todavía una entrevista –Magritte mediante– no podemos cerrar sin exclusiva: ¿algún proyecto futuro que pueda des-velarse en Pasavento?*

HM: Tengo un libro nuevo de poesía ("de cuyo nombre no...") y estoy escribiendo un nuevo ensayo, pero aún no puse mi cabeza en editar el de poesía, aunque tengo editor trato de dar, al libro y al lector, el mayor espacio entre un libro y otro.

JHM: *Para acabar por los principios: prefieres la denominación "poeta de la escucha": ¿puede la poesía concienciar sobre el acto de la escucha como libertad individual, dique frente al control y la economía de la atención del sistema que a su vez nos vigila y nos escucha?*

HM: "Poeta de la escucha" me gusta, todo lo que aprendí de mis siete años bajo voto de silencio fue eso: que el silencio, asumido, hecho carne, es volverse escucha, y no solo con los oídos, y no solo del lenguaje...

JHM: *Preguntarte por (el) silencio... "Preferiría no hacerlo"...*

HM: Y yo preferiría, y lo hago, contestarte con un par de versos míos: "En el silencio el silencio habla"; "En el silencio dios no habla/ en el silencio el silencio es dios".



# RESEÑAS





Carolina Rolle: *Buenos Aires transmedial. Los barrios de Cucurto, Casas e Incardona*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2018, 250 pp.

En la contratapa del libro *Buenos Aires transmedial. Los barrios de Cucurto, Casas e Incardona*, de Carolina Rolle, el reconocido escritor y crítico literario Julio Ramos señala: “En la encrucijada global de estos barrios transmediales, Rolle explora los registros sensoriales y afectivos de una literatura alterada por las nuevas tecnologías y medios; geografías donde la ficción no cesa de interrogar los modos de subjetivación y pertenencia”. En efecto, la condición de encrucijada es clave en el análisis que despliega Carolina Rolle. En el cambio de dos siglos, en el quiebre producido en el año 2001, frente a una de las crisis económicas y sociales más graves de la Argentina, en la intersección globalidad/localidad, en el desmembramiento entre el centro y la periferia de las ciudades, tres escritores massmediáticos, según observa la autora, inventan modos proliferantes de producir y de escribir, al tiempo que delimitan nuevas rutas, o, mejor dicho, islas, dentro del imaginario urbano.

Siguiendo con la observación de Ramos, también resulta clave la exhaustiva investigación de los registros sensoriales que estos autores atraviesan de manera incesante. Su producción se lee en el proceso multiforme que transitan sus poéticas tanto en la literatura, como en las artes visuales, el cómic, el cine, la música. Su transmedialidad no se halla desligada, de este modo, de una condición histórica situada; la de dicha encrucijada global, aquel período de la poscrisis (del cual el prefijo “pos”, en estos últimos tiempos, parece haberse borrado y hacer retornar, incesantemente, la debacle económica de entonces).

Así, desear un mundo, inventar un mundo, o, como enuncia Rolle, trazar un imaginario urbano por sobre el propio mapa de la ciudad, parece ser la tarea más directa para los escritores argentinos de dicha generación. La noción de “isla urbana”, que Rolle toma del libro *Aquí América Latina* de Josefina Ludmer, resulta para ello una herramienta de lectura central. Nuevas islas que se solapan a los barrios de Once y Constitución, en el caso de Cucurto, a Boedo, en la obra de Casas, y a Villa Celina en la de Incardona. Si la categoría de “deseo de mundo”, forma parte, según Mariano Siskind, de los primeros trazos de la moderna autonomía literaria latinoamericana, no es curioso que el trazado de estas islas se corresponda con los modos de proyectar y de producir lo global desde lo local, lo que nos habilita a recuperar dicha óptica latinoamericanista, eminentemente transnacional. Ciertamente, Rolle recupera la tradición en estos autores de plasmar “una ciudad imaginada y recortada mediante el prisma de los barrios tal y como lo hacen Carriego, González Tuñón, Borges y Arlt, en una línea de tradición

argentina respecto de los barrios de Buenos Aires" (46). Pero la perspectiva que habilita el libro, y en la cual reside una enorme parte de su riqueza crítica, es la de una lectura que abreva en los estudios latinoamericanos más recientes. No sólo porque retome de manera explícita la tesis del libro *Imaginario urbano*, de García Canclini, acerca de que la producción barrial resulta un modo de resistencia a la amenaza de pérdida de los particularismos culturales que conlleva la modernización. Sino, además, porque su mirada integra varios aportes críticos orientados a situar el procesamiento de dicha globalización y (pos)modernidad periférica en las producciones culturales latinoamericanas actuales (el mismo Canclini, Sarlo, Ludmer, Santiago, Escobar, entre otros).

El procesamiento de materiales y culturas diversas en la encrucijada de la modernidad periférica posee, asimismo, una tradición, y arroja una serie de huellas que el libro no cesa de mostrar. Mediante la investigación de Rolle, Santiago Vega/Washington Cucurto, Fabián Casas y Juan Diego Incardona dejan de mostrarse como artistas exclusivamente circunscriptos a los límites de la literatura argentina o porteña. Estos autores incorporan, junto al legado cosmopolita de Buenos Aires, –de nuevo una encrucijada geográfica para el "escritor argentino y la tradición"–, la maravillosa capacidad de elaborar divergencias culturales, colectivos migrantes, tradiciones estéticas, étnicas, lingüísticas. Ello se observa con una claridad radical en Cucurto, cuya isla negra y dominicana, propone Rolle, se entrelaza con el robo, las citas eclécticas, la apropiación universal y el barroco.

Esa máquina tan moderna como latinoamericana de producción transcultural, basada en la puesta en cuestión de lo original a partir de un proceso de copiado, pegado, fanzineado, reproducido, reapropiado y transformado, también permite ser leída en la vertiente orientalista de Casas, que señala Rolle, con la invención de su *boedismo zen* y la construcción de un imaginario bonsái del barrio a lo largo de varias de sus obras. ¿Qué otro elemento nos haría falta entonces para recordar el libro *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, donde Julio Ramos situaba las formas de las que se valieron los cronistas modernistas para "decorar la ciudad"? ¿No juega, acaso, en la relación transmedial de Incardona con las ilustraciones y las pinturas peronistas de Daniel Santoro una pulsión utópica y nostálgica de una nueva sociedad a partir de la intervención estético-política sobre la ciudad? Se trata de claves de la primera modernización industrial que muestran todavía algunos de sus trazos, aunque sin duda ahora se presenten como restos, elementos sueltos que proyectan algunos de sus significados, aunque de ninguna manera sean unívocos. Pienso como ejemplo en el fantasma del escritor ocioso, para Casas, su deambular decadente, que Rolle lee de manera brillante al lado del film *Permanent Vacation*, de Jim Jarmush: "La vida también transcurre en el paseo por las calles: ambos divagan y caminan errabundos por las grandes capitales de Nueva York y Buenos Aires respectivamente pero en ambos se encuentra esa incertidumbre ante lo inasible de la gran ciudad: una selva de cemento que hace de la rutina, la cárcel" (140). Si a finales del xix la invención de mundos diversos dentro de las difíciles y críticas ciudades les permitía a los escritores latinoamericanos la creación de un campo de producción autónoma, y con ello, la constitución de una voz y una figura au-

toral, hacia finales del xx y comienzos del xxi, parece decirnos Rolle, los recursos modernos son nada más (pero nada menos) que resquicios, guiños, estrategias, que les permiten a los autores difuminar los límites de sus obras y de sus prácticas, y expandirlos hacia diversos soportes mediales. Rolle sitúa de manera muy singular y propia la categoría de “transmedialidad” para marcar este proceso. Por un lado, se remonta a los sesenta, la noción de intermedialidad de Dick Higgins y la exploración general de aquella vanguardia en torno al arte en la era de los medios de comunicación. Por otro lado, recupera las incorporaciones de Irina Rajewsky al respecto, y su modificación hacia la noción de la transmedialidad. Pero más allá de los aportes teóricos previos, Rolle consigue determinar un modo singularísimo de las formas de hacer de estos artistas, provocando el diálogo “de manera horizontal” de sus producciones multisoporte y proliferantes, su experimentación con diferentes tecnologías de información y comunicación, sus procesos colectivos de autogestión, artesanado del papel, el cartón, el reciclaje, incursiones en el cómic o el arte callejero. Rolle observa que se busca trazar itinerarios de un medio a otro y de hacer *de* ese itinerario, *en* ese itinerario, un modo de transformar la vida cotidiana y la ciudad:

Así, Cucurto, Casas e Incardona, escriben la ciudad desde sus fragmentos, los barrios; a partir de un imaginario que en sus cruces entre literatura, cine, artes plásticas, experiencias urbanas, entre otros, da cuenta de aquello que forma parte del *sensorium* corporal: aquel modo de ver, de sentir, de palpar, de oler la ciudad. De esta manera, construyen una poética, en tanto modo de hacer creando (una *poiesis* según Aristóteles), a partir de un conocimiento de doble entrada: brindado por el cuerpo a través del gusto, del tacto, del oído, de la vista, del olfato; y también, brindado por el medio cultural en que se inscriben. (34)

De este modo, el libro permite descubrir en el arte actual un pensamiento muy crítico y consciente del uso de los medios de comunicación y de producción. La pregunta no se cierra en el cómo se produce de manera transmedial, sino, a su vez, cómo se consume transmedialmente, cuál es su mercado y su circulación, en una órbita que excede a la dicotomía periodismo/literatura, para incluirla e incorporar el rock, el cine, el cómic, el arte visual, la autogestión editorial. Un tema fundamental para un presente de estrecha relación entre la producción cultural y su consumo inmediato en las redes sociales o los medios informativos. En este sentido, cabe destacar que la factura, la propia edición, de este libro es riquísima, aporta imágenes únicas de las *Cucurietas Mágicas* –los cómics de Cucurto y Pablo Martín–, de las pinturas de Santoro o del film *Ocio*, dirigido por Juan Villegas y Alejandro Ligenti, en cuyo guion intervino Casas. La lectura de Rolle posee el mérito de abrir y conectar vías distintas que, hasta la fecha, aunque formasen parte de la misma obra de un autor, con frecuencia se leyeron de manera segmentada.

*Buenos Aires transmedial* resulta un libro importante, clave para entender las poéticas de estos artistas-escritores, y para comprender un tipo de producción entre lo individual y lo colectivo, entre lo local y lo global. Realiza, por lo

tanto, un aporte fundamental para los estudios sobre las formas más actuales de la producción artística y literaria latinoamericana.

IRINA GARBATZKY  
Instituto de Estudios Críticos en Humanidades-CONICET  
Universidad Nacional de Rosario  
garbatzky@iech-conicet.gob.ar

Jaume Subirana: *Construir con palabras. Escritores, literatura e identidad en Cataluña (1859-2019)*. Madrid, Cátedra, 2018, 269 pp.

“Construir con palabras” es un título que, además de referirse a la acción de los escritores e intelectuales catalanes que protagonizan esta colección de trabajos, también podría enmarcar la compleja tarea que lleva a cabo en el mismo su autor, el profesor de la Universitat Pompeu Fabra Jaume Subirana: explicar –de forma honesta y convincente– mediante palabras –en un idioma que no es el habitual en estos casos– la construcción de la identidad cultural catalana en la contemporaneidad, estrechamente unida a un proyecto nacional y a una lengua que le sirve de *core value*. Para ello focaliza en “el papel clave de los escritores y la literatura, del espacio retórico o simbólico de lo literario” (15). No se trata de la primera vez que el autor emprende una labor en una línea similar: él fue uno de los principales impulsores y también coordinador del portal de internet Lletra, que hoy en día da a conocer en diversas lenguas (catalán, español e inglés) la literatura catalana, bajo una equilibrada perspectiva de divulgación académica y con una alta dosis de hipertextualidad. Un aspecto que singulariza la contribución de Subirana al volumen mencionado y a proyectos como Lletra es su trayectoria pluridimensional en el mundo de la cultura catalana, en el sentido de que ha actuado no solo como investigador, sino también como escritor –ha publicado diversos poemarios, obteniendo el premio más distinguido de la poesía catalana, el Carles Riba–, como traductor y como gestor cultural, al haber sido director de la Institución de las Letras Catalanas. Este bagaje le proporciona valiosas herramientas para proyectar una mirada lúcida sobre el conjunto de procesos que constituyen, en dinámica continua, la cultura de un territorio con una lengua propia que ha vivido épocas de esplendor y también de persecución, siendo estas últimas el paradigma mayoritario en el período estudiado en el volumen.

La instancia investigadora figura en primer lugar porque de ella nace el libro reseñado y es la principal ocupación de Subirana, junto con la paralela –y consustancial– de crítico y divulgador. La visión de conjunto facilitada por la polivalencia de su autor encaja con el marco metodológico aplicado en *Construir con palabras*: la teoría de los Polisistemas iniciada por Even Zohar, que en territorio español ha tenido un predicamento irregular, si bien ha contado con notables aportaciones en cuanto a difusión y a aplicaciones diversas en su campo de estudio. La casuística tratada en la obra podría resumirse en un fragmento extraído de la introducción: “de lo estético a lo político, de lo cultural a lo ideológico, de lo musical a lo literario, de lo biográfico a lo colectivo” (13). Los trabajos

recogidos, sin embargo, no solo se basan en el mencionado marco teórico, sino también en otros, como la imagología de Leerssen, que resulta fundamental en el proyecto de Subirana al coincidir con las metas de la concepción contemporánea de los estudios culturales: “estamos hablando siempre de representaciones (o de estereotipos) culturales o nacionales, no de identidad cultural o nacional; reproducimos y comentamos las representaciones en tanto que estrategias textuales, como discurso, no como esencias o absolutos” (18).

De cualquier modo, como denuncia el mismo autor (218), este tipo de investigaciones han sufrido un lastre histórico –en ocasiones al materializarse en una erudición historiográfica carente de las herramientas metodológicas esperables– en el espacio universitario peninsular, poco proclive a visiones que se salgan de la tradición marcada por la inercia y las voces dominantes de los compartimentados departamentos: “ni en España ni en Cataluña la historia cultural ha conseguido aún estatuto oficial ni pleno reconocimiento académico [...]. Este es o quiere ser, de alguna forma, un libro de historia cultural, o de estudio de la cultura”. (15). Es decir, que la literatura es la estrella temática del volumen, pero situada en el contexto sistémico de la cultura en sentido global, exponiendo sus condicionantes e implicaciones, y teniendo en cuenta variables que van más allá de los discursos teóricos que a menudo son fundamento de las investigaciones académicas sobre obras literarias.

En *Construir con palabras* dicho reto se convierte en un triple salto –mejor prescindir del adjetivo “mortal”– por dos dificultades añadidas: la primera es replantear el examen de una literatura que, de por sí, ya ha sido reiteradamente examinada en función del contexto histórico, social y político, aunque obviamente sin la perspectiva sistémica ni los planteamientos teóricos que plantea Subirana. Es decir, surge la pregunta de cómo rehacer una historia cultural –alrededor de un corpus literario– que ya ha solidificado en un conjunto de preceptos, discutidos algunos pero inmersos en la susceptible caja de resonancia de la sociedad catalana. La segunda dificultad radica en transmitir un análisis tan arduo a lectores inscritos en la cultura española, la cual ha solido observar con desdén la voluntad de construcción nacional catalana y, en concreto, su literatura, aun siendo la mayoritaria de expresión no castellana en España. No parece constituir la opción de Subirana el uso de una perspectiva crítica que, malentendida por un público sin defensas ante los prejuicios, pueda perjudicar en algún momento la recepción del valor estético y cultural del corpus estudiado. Esto no impide que se adentre en cuestiones delicadas a nivel político, fruto de malintencionados debates, como la extensión lingüística del catalán más allá de ciertos límites administrativos (autonómicos o estatales), llámese o no “Países Catalanes” (24). Así, el título de la película podría ser *Malabares en la niebla*, aunque la tenacidad, los conocimientos y el buen hacer del autor permiten superar las dificultades expuestas.

En cuanto al contenido del volumen, los dos primeros capítulos se caracterizan por analizar destacadas figuras del ámbito literario catalán, sin duda canónicas, en relación con diversas etiquetas que han servido para presentarlos –el poeta nacional, el catalán universal y el santo cultural– o bien con la mera

idea de nación, como comunidad de intereses que, en el caso catalán, se mueve en la duradera inestabilidad de la ausencia de un estado propio. Al colocar a dichas personalidades en esta tesitura Subirana pone sobre la mesa una sugestiva problemática política e ideológica. La lista del apartado “Seis escritores y la nación” presenta a creadores que consagraron su obra sobre todo a la poesía, o bien que han sido reconocidos por ella, mostrando el poderío que el género versificado ha tenido en las letras catalanas modernas: Verdaguer, Maragall, Salvat-Papasseit, Carner, Espriu y Martí i Pol. El primero y los dos últimos son los que el autor singulariza como “poetas nacionales” de la comunidad catalana (31), aunque aquí nos tropezamos con un obstáculo que sobrepasa los límites de cualquier libro no dedicado enteramente a la cuestión: los límites de esta “comunidad”, no por lo que respecta a la lengua, sino a la (pretendida) unidad en la compartición de bienes inmateriales; es decir, ¿hasta qué punto Espriu o Martí i Pol podían gozar del título de “poeta nacional” en el País Valenciano y en las Baleares, cuando eran sus coetáneos Vicent Andrés Estallés y Josep M. Llompart, respectivamente, los que ejercían ahí una función más o menos análoga, concurrente? En este sentido, *Construir con palabras* focaliza en una realidad cultural cuyo eje es la potencia económica, editorial y creativa que gira en torno a Barcelona y que cristaliza en la realidad política que es Cataluña, más que nada por la selección de las figuras que se etiquetan como “santos culturales”, “poetas nacionales” y “catalanes universales” (este último caso es paradigmático) y por los temas tratados en el resto de apartados. Sea como sea, resulta muy agudo el análisis contrastivo entre las dos últimas etiquetas mencionadas, en una sociedad “cansada de llevar siempre el peso de la lengua en la mochila” (38).

Los dos siguientes capítulos ponen el punto de mira en el papel de la cultura en la capital catalana. En concreto, el primero se adentra en la función simbólica de la nomenclatura de una parte sustancial del callejero barcelonés, que parte de la propuesta de Víctor Balaguer para el Ensanche –ordenado y realizado en la segunda mitad del siglo XIX– “[...] con un claro sesgo hacia la tradición [histórica catalana] de lucha por las libertades” (124), para después analizar cómo afectó en otras zonas de la ciudad la renovación urbanística derivada de la celebración en Barcelona de los Juegos Olímpicos del 92. Se profundiza, pues, en una serie de “nombres que permitieron a la cultura catalana sobrevivir, una vez más, con una cierta dignidad” (133). Por otro lado, el segundo de estos capítulos disecciona obras literarias que trataron sobre el entorno de Barcelona, en particular la sierra de Collserola y el Tibidabo, escritas mayormente entre finales del siglo XIX e inicios del XX.

En los dos siguientes apartados toman el protagonismo las instituciones culturales, con un acento claro en el PEN Club. Así, el primero de los textos examina la influencia de esta organización global en la internacionalización de la literatura catalana, al ser una de las primeras en adherirse al mismo con una clara voluntad diferenciadora respecto a las letras castellanas. El autor aprovecha para exponer una acerada crítica de la adaptación académica del concepto de “literatura menor”, surgido de la lectura de unas páginas de Kafka por parte de Deleuze y Guattari (158-159), para después puntualizar al final del capítulo sus

posibilidades como concepto desestabilizador (178); la visión planteada incumbe personalmente al autor de esta reseña en la medida que ha sido coeditor de tres volúmenes en polaco que estudian su aplicación en las literaturas románicas. Por cierto, el análisis de Subirana ayuda a entender la reciente decisión de abandonar el PEN Club por parte de Vargas Llosa, que llegó a presidir la Conferencia Internacional celebrada en Barcelona en 1978 y ha acabado asumiendo por proximidad ideológica el relato anticatalanista de la derecha neoliberal española. El segundo de los apartados mencionados trata de certificar si tres destacadas entidades fueron impulsadas por la operatividad funcional o bien por la nostalgia: el PEN Club, la Institución de las Letras Catalanas y la Asociación de Escritores en Lengua Catalana, la cual tuvo un papel clave en la profesionalización de una parte de sus socios gracias a la labor de activistas como Jaume Fuster. La conclusión del trabajo busca el matiz: “la planificación cultural tiene más peso que la nostalgia, pero no se descarta el recurso al pasado como fórmula de legitimación y/o reanudación” (191).

A continuación llega un capítulo escrito a cuatro manos con el historiador Jaume Claret, de igual manera que el apartado sobre Jacint Verdaguer como santo cultural (dentro de “Seis escritores y la nación”) comparte autoría con Magí Sunyer, especialista en la presencia de mitos nacionales en la literatura catalana. Curiosamente, el estudio escrito conjuntamente con Claret también aplica los planteamientos de Dović y Helgason<sup>1</sup> acerca de la proyección de lo santo a las esferas laicas de la vida pública, aunque centrándose en un aspecto insospechado y poco atendido por la crítica: las series de entrevistas a figuras culturales en el tardofranquismo realizadas tanto en catalán como en castellano: “se insiste en presentar al público general un nuevo catálogo de referentes culturales, un larario revisado (y podado), una propuesta informal y no institucional de panteón” (214). Finalmente, previo al epílogo encontramos un acercamiento panorámico a las dinámicas del sistema literario catalán en la actualidad, siendo ambos textos los más reivindicativos y mordaces del libro. Subirana dispara a “rasgos endémicos” como el exceso de premios, la (supuesta) hiperliteraturización de la cultura, la obsesión por las conmemoraciones o el mal uso de la literatura por parte del nacionalismo institucional, y reflexiona a conciencia sobre la combinación (explosiva) de dos palabras: “escritor” y “catalán”.

En definitiva, el volumen reseñado cumple con creces el objetivo de introducirnos a la problemática de la literatura catalana contemporánea como fenómeno cultural, ya que –dejando de lado algunos errores puntuales que la extensión de la reseña no permite explicitar– emplea un conjunto inteligente y coherente de estrategias para evidenciar las paradojas, contradicciones y fisuras que se producen en los procesos vinculados al sistema literario catalán. Justamente este tipo de trabajos nos aproximan a los estudios culturales de raíz necesariamente crítica y revulsiva, en lugar del mero examen de autores y de textos literarios que –sin menoscabo de su valor en el enriquecimiento del saber– en

---

<sup>1</sup> Marijan Dović & Jón Karl Helgason (2017): *National Poets, Cultural Saints. Canonization and Commemorative Cults of Writers in Europe*. Amsterdam, Brill.

ocasiones se ha reducido a la denuncia de “traidores a la nación” o a “la caza de brujas” en el terreno cultural. Por todo ello, no cabe duda de que la publicación de *Construir con palabras* ha sido un gran acierto por parte de Cátedra, revelándose como una referencia ineludible no solo para los estudiosos de las letras catalanas, sino también para todos aquellos que quieran aplicar planteamientos metodológicos productivos y plenamente válidos en el mundo académico.

ALFONS GREGORI  
Universidad Adam Mickiewicz de Poznan  
alfons@amu.edu.pl



Isabelle Touton: *Intrusas. 20 entrevistas a mujeres escritoras*. Zaragoza, Letra última, 2018, 323 pp.

El libro de Isabelle Touton se lee con un nudo en el estómago. No es que revele nada especialmente novedoso a propósito de la invisibilización o de la marginación de las autoras en el campo literario (esto es algo que tanto las académicas como las creadoras, por desgracia, conocemos bien), pero tiene la virtud de confirmar, no solo con cifras, sino sobre todo a través de una reflexión inteligente, un estado de cosas que, no por conocido, deja de generar menos indignación y exacerbar el sentimiento de injusticia. Contra este estado de cosas se rebelan las veinte autoras entrevistadas y tantísimas otras que, como es obvio por limitaciones de espacio, no aparecen convocadas en este volumen. También lo hace la propia Touton con un trabajo que, sin renunciar a lo académico, no oculta su militancia.

Titula el primer apartado de su extenso estudio inicial "Subjetivísima declaración testimonial a modo de introducción". En él recoge algunas impresiones personales basadas en la experiencia propia, primero como estudiante, luego como doctoranda y por último como profesora. De todas estas etapas, recuerda la escasez de autoras en los manuales y los programas de las asignaturas de Literatura, también el menosprecio de muchos docentes, que, acogidos a supuestos criterios universales a propósito de la calidad literaria, justifican la poca atención dispensada a las autoras mujeres... No obstante, y sin que lo diga, Touton invita a repensar el superlativo, ese "subjetivísima", al introducir la reflexión no tan subjetiva sobre la noción bourdieuriana de *campo literario* y llevarla al terreno de sus intereses: ese "espacio de luchas por la visibilidad y la legitimidad en el que participan varios agentes (escritores, editores, críticos, librerías, académicos) que, por una parte, tiene su propia lógica interna pero que, por otra, se articula en relación con otros campos (el campo político, económico e institucional)" (13). Con relación al campo literario, Touton se pregunta por la dificultad de las escritoras para alcanzar el "reconocimiento simbólico" y nos lleva a evaluar los criterios (ciertamente no tan universales, como todavía sostiene algunos) que permiten decidir qué obras y qué autores (o autoras) son los que despiertan suficiente interés.

A propósito, los siguientes apartados del texto introductorio arrojan algunas cifras que no pueden ni deben despreciarse con respecto a la dominación masculina en el campo de la prosa española y de la cultura en general: apenas un 10% de los autores citados en los manuales escolares de Ciencias Sociales y de Literatura son mujeres; en los últimos diez años, se calcula que únicamente

entre el 20% y el 30% de los libros publicados en España han sido escritos por ellas; el porcentaje de autoras premiadas es incluso inferior, pues oscila entre un 7% y un 14%; el 85% de los críticos que escriben en periódicos y revistas de tirada nacional son hombres; en sus más de 300 años de historia, solo 11 mujeres han sido nombradas miembros de la Real Academia de la Lengua, lo que equivale a un triste 2,27%. De estas cifras Touton infiere, como no podría ser de otro modo, una ocupación asimétrica del campo literario y, lo que es todavía más sangrante, la resistencia del propio sistema a acabar con dicha asimetría. Las razones las encuentra, por un lado, en “esa creencia en los logros definitivos de la Transición” y, por el otro, en “la difícil –o inexistente– transmisión de las luchas feministas”. Ello explica que “muchos protagonistas del campo literario puedan defender un discurso progresista, a veces radical, teóricamente igualitario entre hombres y mujeres, y a la vez ejercer o sufrir esta discriminación siendo participes de un sistema de dominación masculina heteronormativa cuya existencia niegan” (26). Ejemplos los vemos todos los días: baste recordar algunas de las columnas más rabiosas contra el feminismo de Javier Marías o Mario Vargas Llosa, por sacar a colación un par de nombres mediáticos, o determinadas opiniones, como la que no hace mucho lanzaba Chus Visor sobre la escasa calidad de las poetisas mujeres en contraposición con la de sus homólogos masculinos.

Pero al texto de Touton no le interesan solo las cifras, sobre todo quiere indagar en las causas. Para ello, recoge la experiencia en primera persona de algunas de las prosistas de mayor relevancia del panorama español actual. Por orden alfabético, son: Natalia Carrero, Luisa Castro, Mercedes Cebrián, Paloma Díaz-Mas, Najat El Hachmi, Patricia Esteban Erlés, Cristina Fallarás, Laura Freixas, Cristina Grande, Carmele Jaio, Sara Mesa, Luisa Miñana, Cristina Morales, Lara Moreno, Elvira Navarro, Blanca Riestra, Juana Salabert, Marta Sanz, Gabriela Wiener y Remedios Zafra. A partir de las conversaciones con las escritoras, Touton sintetiza algunos elementos capitales de su labor creativa, incluidos los procesos de toma de conciencia feminista: desde la dificultad en admitir el techo de cristal de muchas ellas cuando eran más jóvenes a la toma de conciencia plena, en especial a partir de la crisis económica que empezó en 2007-2008 y que tuvo un impacto nada desdeñable en las escritoras. Como luego dice Marta Sanz, “en los periodos de crisis económica la conquista de los derechos de los más débiles se pone en entredicho: trabajadores, mujeres, extranjeros” (91).

A Touton también le importa explorar algunos aspectos menos atendidos en el análisis de la discriminación femenina en el mundo de las letras, por ejemplo el rechazo de las cuotas por parte de autoras que han alcanzado un cierto reconocimiento o su dificultad para reconocerse en la llamada “literatura de mujeres”, con el fin de evitar ser encasilladas o identificadas con un tipo de obra considerada de menor calidad, como se deduce de la etiqueta “literatura femenina”, calificada a menudo de sentimental o intelectualmente poco ambiciosa. Juega en contra de las autoras, a criterio de Touton, las mayores dificultades con respecto a los hombres de proyectarse mediáticamente, pues estos se visibilizan a través de colectivos más prestigiados que el denostado colectivo “mujeres”

(entre sus manifestaciones más recientes, por ejemplo, la llamada “Generación Nocilla” o “Afterpop”, compuesta casi exclusivamente por hombres).

Esta ausencia de “universalidad” se expresa de muy diversos modos: en la percepción de los temas y tonos empleados en las obras escritas por mujeres como propios de la literatura femenina y ajenos, por lo tanto, a los intereses *universales*; en el hecho de que los hombres, especialmente los que escriben, lean poco a las autoras; en las actitudes paternalistas de las que a menudo son objeto las creadoras (eso cuando no se las cuestiona o directamente se las ningunea), actitudes que se acentúan dramáticamente a medida que envejecen y dejan de ser “jóvenes promesas”.

Como se advierte desde el inicio, Touton persigue entender por qué la situación de nuestras letras con respecto a las mujeres es la que es (y buscar los modos de revertirla). A través de las veinte entrevistas que se incluyen en el volumen, y que fueron llevadas a cabo por la propia Isabelle Touton, se trata de dar respuesta a una serie de preguntas (nunca formuladas en estos términos, pero sí abordadas desde distintos enfoques o planteamientos):

¿Por qué los hombres siguen copando la gran mayoría de los premios literarios nacionales (otorgados a obras ya publicadas) en la España del siglo XXI? ¿Por qué a las escritoras se las sigue dotando de menos crédito literario que a los hombres, o se les concede solo en casos excepcionales y bajo ciertas condiciones? ¿Por qué ellos no parecen leer a sus compañeras? ¿Por qué con la edad van desapareciendo del panorama literario la mayoría de las jóvenes promesas y nuevas voces femeninas van emergiendo cada año? Y también, ¿perciben las escritoras esta desigualdad? ¿cómo la analizan? ¿Qué estrategias despliegan para justificar su sometimiento a unos criterios de evaluación que las desfavorecen, para burlarse de ellos o para rebelarse contra ellos? ¿Qué elecciones hacen consciente o inconscientemente? ¿En qué medida su socialización como mujer ha afectado su literatura? (17)

El texto introductorio concluye con algunas consideraciones de interés. Touton observa cómo sus entrevistas, realizadas en su mayor parte en 2013 y en 2017, revelan hoy un mayor ahondamiento en el compromiso feminista por parte de las autoras, algo que la induce a ser optimista con respecto al futuro:

La tarea de (auto)afirmación feminista emprendida recientemente por muchas narradoras, como podemos comprobar en las listas de lecturas que nos proporcionan en las entrevistas de 2017, su voluntad de reapropiarse de una tradición silenciada y de confrontar su escritura con temas desprestigiados, su talante combativo (“peleón”) dejan entrever una “(re)volución literaria” a corto plazo, en paralelo a la “revolución feminista” pacífica que ha ido extendiéndose por las calles de España, primero soterradamente, pero, desde el 8 de marzo de 2017, de manera mucho más abierta. (72)

Si bien me cuesta compartir este grado de optimismo, sí observo, como ella, nuevas dinámicas que también se extienden, aunque no tanto como debiera, en las instituciones educativas y los centros de investigación: la participación

digamos más desprejuiciada de las mujeres a la hora de expresarse en público sobre determinados temas tradicionalmente infravalorados desde los poderes culturales y académicos (los afectos, la maternidad, el cuidado, la sexualidad femenina, etc.) y, lo que tal vez es más importante, el deseo de conquistar una centralidad en el mismo campo que las margina utilizando un lenguaje que les es propio, sea este el que sea, pero ya no las “palabra del amo”, al menos en la medida de lo posible...

No hay recetas ni respuestas de una sola pieza para una búsqueda que lo que pone de manifiesto es, precisamente, las tensiones, contradicciones y empeños de las creadoras que se dan cita en este volumen. Las veinte viven y publican en España, aunque algunas de ellas tienen orígenes foráneos, pertenecen a distintas generaciones (la mayor nace en 1954 y la menor en 1985), viven en distintas ciudades y tienen formaciones y procedencias sociales diversas. Sus preocupaciones, no obstante, no parecen diferir en lo esencial. Siguiendo la clasificación que Touton hace de las entrevistas, las autoras conversan en torno a distintas cuestiones que afectan, condicionan y estimulan su labor creativa, con el acento puesto (en ello la entrevistadora tiene, como es natural, mucho que ver) en la perspectiva de género. Los títulos de los apartados son elocuentes al respecto: “Voces inconformes (frente al paternalismo, el ninguneo y el mito de la belleza)”<sup>1</sup>; “Escrituras insurrectas y vidas precarias”<sup>2</sup>; “Pensar, crear y publicar desde la periferia o la subalternidad”<sup>3</sup> y “De tradiciones, genealogías y experimentos estéticos”<sup>4</sup>.

El libro se cierra con un apéndice de orientación didáctica, muy útil para aquellos y aquellas que nos dedicamos a la docencia y que deseamos incluir a las autoras, injustamente invisibilizadas, en nuestros programas y en nuestras clases. En él, quien lo desee encontrará una gran variedad de materiales complementarios: propuestas de ejercicios que toman como base las propias entrevistas, así como fragmentos de las obras de las autoras entrevistadas a los que interrogar y sobre los que interrogarse. Gracias a libros como el de Isabelle Touton, la conversación continúa.

ANA CASAS  
Universidad de Alcalá  
ana.casas@uah.es

---

<sup>1</sup> Bajo este título, Touton agrupa las entrevistas de Marta Sanz, Laura Freixas, Natalia Carrero, Blanca Riestra y Mercedes Cebrián.

<sup>2</sup> Este apartado incluye las entrevistas de Cristina Fallarás, Elvira Navarro, Gabriela Wiener, Lara Moreno y Cristina Grande.

<sup>3</sup> Aquí se agrupan las entrevistas de Luisa Castro, Remedios Zafram Najat El Hachmi, Sara Mesa y Karnele Jaio.

<sup>4</sup> Este último apartado recoge las entrevistas de Paloma Díaz-Mas, Cristina Morales, Juana Salabert, Patricia Esteban Erlés y Luisa Miñana.

José María Pozuelo Yvancos, Mariángeles Rodríguez Alonso, Pere Ballart, Jordi Julià, Mari Jose Olaziregi, Lourdes Otaegi y María do Cebreiro Rábade Villar: *Pensamiento y crítica literaria en el siglo xx (castellano, catalán, euskera y gallego)*. Madrid, Cátedra, 2019, 770 pp.

Hay obras cuya monumentalidad desborda cualquier aproximación exhaustiva y otras que, aun siendo monumentales, contienen en sí la lúcida vertebración de un pensamiento en toda su sabiduría y matices. *Pensamiento y crítica literaria en el siglo xx* pertenece a la estirpe de obras del segundo tipo. En los cuatro grandes capítulos que la sustentan, los profesores José María Pozuelo Yvancos y Mariángeles Rodríguez Alonso (castellano), Pere Ballart y Jordi Julià (catalán), Mari Jose Olaziregi y Lourdes Otaegi (euskera) y María do Cebreiro Rábade Villar (gallego), voces especializadas y autorales, respectivamente, de los cuatro ejes lingüístico-culturales conformadores del pensamiento literario del siglo xx, pueden tributarse el mérito de haber construido la primera y única obra historiográfica que concita el pensamiento crítico del siglo xx en los consabidos sistemas lingüísticos que lo conforman: castellano, catalán, euskera y gallego.

Sin desdibujar la singularidad histórica y social de las manifestaciones literarias en cada uno de estos sistemas, los investigadores aducen la existencia de una cierta isocronía en su periodización literaria, central en el discurrir del siglo xx: un periodo anterior a la Guerra Civil, la grieta inaugurada por la dictadura franquista y los caminos hacia la transición democrática. Vertebran así, bajo estas premisas, las ideas literarias en español, catalán, euskera y gallego, cuatro bastiones de un pensamiento y crítica multiformes en el espinoso marco del plurilingüismo. Por ello, común será la preocupación acerca de los mecanismos de normalización de las lenguas co-oficiales –catalán, euskera y gallego–, sus procesos de institucionalización y asentamiento como vehículos del discurso literario. Una vez abordada la cuestión de la lengua, los investigadores visitan los lugares decisivos que hubieron de trazar el itinerario del pensamiento historiográfico en castellano, catalán, euskera y gallego. Las querellas entre tradición y modernidad, el auge del nacionalismo y su contrapartida europeizante y universalizadora, serán cuestiones palpitantes que se aborden de modo paralelo en sus diversos ámbitos. Por ello, síntoma común al historiar las ideas literarias del siglo xx es la necesaria ruptura con el romanticismo inicial de corte folklórico para entroncar con propuestas modernas y contemporáneas, punto de disensión que habrá de estimular extraordinariamente el debate.

En el primer capítulo, partiendo de las muchas claves, coyunturas y contextos que jalonaron la génesis del pensamiento literario español del siglo xx,

el profesor Pozuelo Yvancos aborda el nacimiento de la historiografía literaria en lengua hispánica, auspiciada por Menéndez Pidal en el marco del Centro de Estudios Históricos. La escuela filológica pidalina deviene hito del proyecto historiográfico, tronco central del que descienden las ramas de la Escuela Estilística Española, corriente crítica genuinamente hispánica, bajo el magisterio de Amado Alonso, Dámaso Alonso y Carlos Bousoño. En su afán por reconstruir el sentido historiográfico de la tradición hispánica, traza Pozuelo Yvancos un recorrido por las primeras historias de la literatura española: desde aquellas hijas de su tiempo, acrílicas y deudoras del idealismo romántico, hasta las de mayor rigurosidad teórica y solidez de ideas. En este marco, el *Quijote*, piedra central del edificio literario castellano, se tornará central en la lectura que sobre él proyectarán pensadores como Azorín, Ortega o Unamuno, focos de reforzamiento de la identidad nacional. A la minuciosidad y excelencia del capítulo no escapa el pensamiento literario de José Ortega y Gasset, Antonio Machado o María Zambrano, simbiosis entre filosofía y literatura. Con voluntad de hallar las ideas allí donde se encuentren, Pozuelo Yvancos recorre para ello distintos focos del pensamiento crítico español, entre los que se cuentan las revistas literarias y secciones de crítica en la prensa.

De un tenor muy distinto, la historiografía de la posguerra pasará, de un lado, por asimilar el ideario fascista –la España oficial afin al régimen– y, de otro, por abordar el pensamiento literario del exilio, motor de arranque de la España peregrina. Avanza el estudio de Pozuelo Yvancos para detenerse así, en dos cortes centrales del pensamiento literario hispánico: los cincuenta o generación de medio siglo con las poéticas de Gil de Biedma o Juan Benet, así como los setenta y la estética novísima. Como broche de cierre, alcanzan rigor y exhaustividad los planteamientos acerca de los estudios de teoría literaria y literatura comparada, presididos por Fernando Lázaro Carreter y Claudio Guillén.

También en el sistema castellano, la profesora Mariángeles Rodríguez Alonso hará lo propio con el pensamiento y la crítica teatrales del pasado siglo. Se sirve para tal propósito de la dicotomía textualidad/teatralidad, binomio que atraviesa el desplazamiento desde una postura *textocentrista* ostentada por la palabra, hasta una concepción *escenocentrista* integradora de otros lenguajes espectaculares. Cuestiones cruciales justifican la idoneidad del enfoque, desde la quiebra de la mimesis realista para conquistar la autonomía escénica auspiciada por las vanguardias, o los años de ruptura y desplazamiento de la palabra al cuerpo, signo del organigrama teatral. Con gran agudeza persigue Rodríguez Alonso los distintos foros que intervienen en la conversación sobre el teatro (diarios, revistas culturales). Va así trazando el dibujo de los distintos giros operados en el polisistema teatral a lo largo del pasado siglo, para colmar sus pesquisas con las más recientes propuestas escénicas, en la línea de lo posdramático.

Inauguran el capítulo segundo la crítica y el pensamiento literario catalán del siglo xx, a cargo de los profesores Pere Ballart y Jordi Julià. Dos hechos tan significativos como la exitosa traducción de Goethe al catalán a cargo de Maragall (1898) y la presencia de la literatura catalana en la Feria Internacional del Libro de Frankfurt (2007) actúan como acontecimientos de inicio y cierre,

porque en efecto una de las palancas de arranque de la crítica literaria catalana radicó en la desacreditación del folklore tan en auge durante la *Renaixença* y, en justa compensación, la mirada hacia Europa por parte de los creadores. He aquí los orígenes de una crítica no meramente patriótica y sentimental, sino erudita, disciplinada, universitaria en muchos casos, donde están enraizadas las ideas literarias catalanas, tal como atestiguan Ballart y Julià a partir del testimonio de una treintena de críticos, pensadores y creadores del citado panorama literario.

En este marco se establece una periodización de gran consenso crítico que recorrerá la totalidad del capítulo: las décadas de 1900-1930, año del final de la dictadura de Primo de Rivera, que abarca los periodos del Modernismo, *Noucentisme* y las primeras vanguardias y concita a autores como J. Maragall, M. Costa i Llobera, J. Alcover, A. Gual, G. Alomar, M. de Montoliu, E. d'Ors, J. Carner, A. Plana, J. M. Capdevila, J. Folguera y J. Salvat-Papasseit; un segundo periodo (1931-1959), desde la proclamación de la República hasta la muerte de Carles Riba, poeta y crítico catalán, arco temporal en que son representativos autores como el propio Riba, J. Bofill i Ferro, J. V. Foix, J. M. de Sagarra, M. Manent, T. Garcés, M. Serrahuma, R. Tasis, R. Esquerria, J. Teixidor y J. Palau y Fabre; y una tercera etapa, de los sesenta hasta el fin de siglo, de apertura del régimen franquista y nuevas voces instauradoras del debate del realismo en la crítica de Josep M. Castellet y en la poesía de Salvador Espriu y Gabriel Ferrater. Es este un momento esplendoroso por la industria cultural y editorial, así como por las voces de críticos que historiarán esta línea de pensamiento. Entre dichos cortes temporales fluctúan las poéticas y estéticas de los creadores y críticos, haz y envés de una visión del mundo, pues en términos generales no hay una disociación entre el hombre que crea y el que escribe crítica: una sola figura ensambla ambos, confiéndole un perfil singular a las ideas literarias catalanas.

Avanzando en el recorrido teórico, el lector encontrará la sistematización de las ideas literarias vascas, tercero de los capítulos que firman las profesoras Mari Jose Olaziregi y Lourdes Otaegi. Para tal empresa fueron cruciales los pasos hacia la estandarización de la lengua escrita vasca, la proliferación de estudios filológicos y descriptivos, la inserción de este sistema lingüístico en las *ikastolas* y la creación de *Euskaltzaindia* o Real Academia de la Lengua Vasca (1918). Según testimonian Olaziregi y Otaegi, el origen del pensamiento crítico del siglo xx en el País Vasco se inserta en el llamado *Euskal Pizkundea* o Renacimiento Vasco (1876-1936), línea de la literatura de tradición oral, folklórica, bajo el signo de la teoría poética romántica. Se crea así en el imaginario vasco una *Euskal Herria* legendaria, feliz en su feudo, ajena a conflictos en un mundo simbólico de tradición inventada. Alentada por el ideario nacionalista de Arana Goiri, la irrupción de un modelo novelesco histórico, de corte romántico y scottiano encuentra su simetría genérica en piezas teatrales –comedias de costumbres o dramas románticos– que impregnaron un panorama teatral pobre y escaso. A su vez, en el marco de la lírica, mucho más rico que el teatral, los *olerkariak* o poetas del Renacimiento Vasco impulsaron la modernización lírica, de la mano de escritores como Lizardi, Orixe, Estepan Urkiga “Lauaxeta” y Juan Arana Loramendi. Ampliando las fronteras del canon, Olaziregi y Otaegi incluyen a la primera gene-

ración de escritoras vascas, entre las que se cuentan las voces de Rosario Artola y Sorne Unzueta.

El segundo corte historiográfico, de resistencia cultural y exilio (1938-1978), aborda el proceso de desaceleración del número de obras publicadas, prohibiciones, censuras o trayectorias en quiebra a causa del exilio. Se edifica en este marco una infraestructura editorial de la cultura vasca, aspecto en el que profundizan Olaziregi y Otaegi mediante el análisis de prólogos, actas, manifiestos y revistas literarias. Un eje central de las ideas literarias en euskera se origina en el debate ideológico a través del ensayo literario vasco, híbrido entre filosofía y literatura, sistematizable en tres etapas: una primera de escasez de este género especulativo, un segundo momento de esplendor, y una tercera edad de consolidación y eclecticismo en temas y tendencias. Fundamental para construir la historiografía en lengua vasca es profundizar en las antologías, textos cuya función es central en el sistema literario, pues la selección de autores y textos contribuye a forjar el canon y cumple una labor educativa y prescriptiva para la recepción de las obras por parte del lector.

La tercera parte del estudio se centra en el desarrollo del campo literario suscitado por los debates en torno a la novela moderna en euskera, puerta que abriría Txillardegi y continuarían las propuestas novelescas renovadoras de Ramon Saizarbitoria o Arantxa Urretabizkaia. En el orden de la poesía, el estudio da cuenta de la relación entre vanguardia y manifiestos poéticos, para explorar el rumbo de la poesía vasca en el último tercio del siglo xx. Culmina el estudio una etapa de posmodernidad y globalización literaria (1980-2015), era de internacionalización e institucionalización de la cultura literaria vasca, donde interactúan factores como el incremento de la producción editorial, el inicio de la literatura infantil y juvenil vasca moderna o la proliferación de antologías, ejes todos ellos conformadores del proyecto historiográfico.

En el cuarto gran capítulo a cargo de la profesora Rábade Villar, la crítica y el pensamiento literario gallego en el siglo xx pivotan en torno a dos ideas: el imaginario atlántico y el sustrato céltico. Traza la autora las principales líneas de sentido por las que ha discurrido la historiografía gallega: poéticas y manifiestos literarios, colecciones editoriales, epistolarios, historias literarias y otras formas de intervención canonizadora como es el caso de las antologías. Con la relectura de Rosalía de Castro en el marco del *Rexurdimento*, detecta la autora una modernización del repertorio cultural gallego de la mano de las Irmandades da Fala y el Grupo Nós. Cuestiones nucleares son la actualización del discurso cultural del celtismo o la creación de un teatro nacional gallego. No escapan al exhaustivo panorama de ideas los procesos de institucionalización de la lengua y literatura gallegas, con hitos como la creación de la Real Academia Gallega (1907), la Cátedra de Literatura Galaico-Portuguesa en la Universidad Central o el Seminario de Estudos Galegos, entre otros. La problematización acerca de la modernidad sitúa en tal punto el centro del debate en el pensamiento gallego, aspecto controvertido por el ascenso de una ideología política aliada con el populismo tradicionalista o galleguismo.

La segunda parte se dedica al exilio y la gestión de la memoria cultural en la posguerra. En tal marco crucial es la reflexión acerca de los enclaves transatlánticos –Nueva York o el Río de la Plata– en que recalieron los escritores e intelectuales gallegos. Ofrece la autora cuestiones centrales como el divorcio transatlántico –cifrado en el epistolario de Ramón Piñeiro y Castelo– o la revitalización del ensayo filosófico en lengua gallega durante la censura franquista, encarnado en la polémica entre Luís Seoane y Ramón Piñeiro. Tras atender a distintos criterios de orden filológico, historiográfico, crítico o editorial, se aborda seguidamente el paradigma de normalización cultural gallega en las últimas décadas del pasado siglo. Haciéndose eco del concepto de campo cultural como campo de luchas, tomado de Pierre Bourdieu, Rábade Villar da voz a formaciones culturales no estatales y otros modos de contracultura gallega. De gran interés en el panorama literario gallego se estima la confluencia interartística, un modo de comunicación de las ideas estéticas con aquellas que son específicamente literarias y, desde otro ángulo, la aceleración vertiginosa de los medios como coyuntura favorecedora de una cultura digital, plataforma desde donde ejercer la crítica.

En síntesis, leer *Pensamiento y crítica literaria en el siglo xx* es acercarse a las cuatro ventanas de la historiografía plurilingüe esparcida por la geografía peninsular y contemplar su realidad angulosa, el surgimiento de tradiciones, modelos, líneas de intersección y puntos de fuga que, en su conjunto, fraguan un estudio precursor –indiscutiblemente fundacional–, valioso por cuanto ha sabido conjugar la tradición y la modernidad del pensamiento crítico del siglo xx sostenido desde sus cuatro focos lingüísticos y culturales.

A partir de un material misceláneo pero riquísimo –estudios críticos, historias literarias, prólogos, antologías, poéticas, documentos de prensa, etc.– el estudio aglutina los momentos decisivos del pensamiento literario, razón por la que el mayor prodigio de la obra estriba en haber sabido explicar cómo operan los giros de tal pensamiento, los estados de continuidad y las fricciones de un proyecto historiográfico plurilingüe y multicultural. Lo que parecería una empresa irrealizable deviene ahora promesa cumplida en virtud de la excelencia con que los profesores que firman cada uno de los capítulos dan cuenta de su reflexión, a partir de una bibliografía exhaustiva y una vertebración rigurosa de ideas. El lector tiene ahora ante sus ojos, sobre sus manos, una obra pionera en el panorama del pensamiento crítico literario del siglo xx, proyecto historiográfico que por su dimensión titánica se diría imposible y que, sin embargo, logra comunicar –sin desvirtuar en ningún punto el carácter genuino de cada una de ellas– cuatro tradiciones lingüísticas de las que se nutren las ideas literarias del pasado siglo.

CARMEN MARÍA LÓPEZ LÓPEZ  
 Universidad Católica San Antonio de Murcia  
 cmlopez@ucam.edu



Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano (eds.): *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*. Madrid, Visor Libros, 2019, 338 p.

Algunas modalidades de lo insólito están experimentado en las últimas décadas un desarrollo exponencial en el ámbito hispanohablante, evolucionando hacia nuevas formas estrechamente vinculadas a las actuales problemáticas de una realidad de la que, paradójicamente, dependen los llamados géneros no miméticos. Por eso urgen acercamientos teóricos y críticos que, de manera transversal, traten de actualizar el debate en torno a estos géneros, ofrezcan otras definiciones y propongan nuevas categorías. Así lo hace el monográfico *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*. Este compendio de diecinueve artículos se enmarca en las investigaciones del Grupo de Estudios literarios y comparados de lo Insólito y perspectivas de Género (GEIG), dirigido por Natalia Álvarez Méndez, que coedita el libro y firma su significativo prólogo junto con Ana Abello Verano, también miembro del grupo de la Universidad de León.

Los tres primeros estudios indagan la dimensión ideológica de los géneros que nos ocupan. Julia Otxoa presenta una sucinta reflexión sobre el origen del carácter insólito de su narrativa breve, señalando como motor de su escritura la "profunda curiosidad" que le despiertan los enigmas de la propia existencia, a los que trata de aproximarse por medio de la imaginación. El modo que mejor le permite expresar esa mirada sobre lo real es la categoría de lo fantástico y otras estéticas que provocan esa sensación de extrañamiento que manifiestan sus creaciones, en las que predomina "lo sugerido, lo entrevisto" por encima de lo obvio.

Lo insólito no solo da voz a nuestro desconcierto ante las incógnitas de la realidad, también ha demostrado ser un manera efectiva de visibilizar los traumas colectivos no resueltos, como argumenta Alexander Gurrutxaga Muxika en el siguiente artículo, donde analiza la reaparición fantástica o insólita de dos conocidas víctimas de la Guerra Civil en las novelas *Agur, Euzkadi* (2000) de Juan Luis Zabala y *La luz prodigiosa* (1991) de Fernando Marías.

Aún en el capítulo dedicado a la dimensión ideológica de estas categorías estéticas, el trabajo de la escritora e investigadora Cecilia Eudave se suma a los recientes estudios sobre el cuerpo como espacio de lo insólito y campo de batalla de las desigualdades sociales, un modo común en la poética de una serie de autoras mexicanas nacidas en los setenta del siglo pasado. Tras la necesaria referencia a las antecesoras Amparo Dávila y Elena Garro, Eudave se detiene en

los cuentos de las contemporáneas Bibiana Camacho, Karen Chacek y Gabriela Damián, donde las diferentes modalidades de lo insólito sirven de crítica al sometimiento laboral y afectivo del yo bifurcado, materializan la huella de la memoria colectiva en el cuerpo o abogan por una representación menos cosificada de las víctimas de feminicidio.

El apartado central de *Realidades Fracturadas* está dedicado a las formas y tipologías que gozan de un mayor reconocimiento en el área de estudios de la literatura no mimética. Abre la sección el capítulo sobre lo fantástico y sus límites, atendiendo también las hibridaciones con otros géneros que, a priori, podrían parecer excluyentes. Así, Robin Lefere demuestra que lo fantástico y otras modalidades de lo insólito son compatibles con el género de la novela histórica. Lo ilustra con el análisis de dos títulos de Manuel Mujica Láinez: la “extra-referencialista” *Bomarzo* (1961) y la maravillosa –o próxima al realismo mágico– *El escarabajo* (1982). En estas novelas, necesariamente realistas por lo que se refiere a la reconstrucción histórica, el elemento fantástico se sitúa tanto en la instancia narrativa como en la circunstancia de la narración.

Por su parte, Alfons Gregori se ocupa de la producción prosística de Leopoldo María Panero. Concretamente, de dos cuentos de la última etapa del escritor incluidos en *Palabras de un asesino* (1982 y 1992). Mientras el relato “Páginas de un asesino” se sitúa en una realidad ampliada rayana con el surrealismo, “Aquellos que callan los nombres” se enmarca plenamente en lo fantástico, comenzando con un enfoque clásico que deriva hacia un modo más contemporáneo con muestras de impertinencia semántica y metalepsis. Finalmente, Gregori insiste en la conveniencia de prestar mayor atención a las contribuciones de Panero a la evolución del género en España.

Graciela Tissera centra su comentario en una temática recurrente en la literatura fantástica: la existencia como sueño de otro. “Las ruinas circulares” (1940) de Jorge Luis Borges pone el acento en el miedo metafísico que conlleva descubrir que la propia existencia no es “real” sino “soñada” por otro ser. “Y por fin despertar” (2007) de David Roas se detiene en mayor medida en el miedo físico a desaparecer si el soñador se despierta. A través del análisis comparativo de ambos relatos, la investigadora observa las diferentes perspectivas que cada autor aporta sobre el tema.

Ya en el capítulo que enmarca los estudios sobre realismo mágico y maravilloso, Nieves Martín Cobos observa las diferentes representaciones de la imagen de muerte en *Paula* (1994) de Isabel Allende. Este trabajo parte de la hipótesis de que hoy la muerte puede ser equiparada con lo insólito en tanto que ya no se percibe como un hecho natural al que estamos acostumbrados, sino como el “gran tabú posmoderno” que nos coge por sorpresa y desarmados de rituales que la normalicen. A partir de dicha premisa, Martín Cobos reconoce en *Paula*, por un lado, la muerte *positivizada* que representan los espíritus familiares que cohabitan con los vivos (realismo mágico) y, por otro lado, la “descarnada muerte hospitalaria” (lo siniestro).

Sara Núñez de la Fuente, por su parte, identifica las relaciones intertextuales que se establecen entre algunos de los relatos de *La Habitación de Nona*

(2015) de Cristina Fernández Cubas y la simbología de los cuentos maravillosos, especialmente en lo que se refiere a los personajes femeninos. La investigadora se centra en el cuento que da título al conjunto, donde, partiendo de las teorías psicológicas junguianas, describe un interesante juego narrativo en el que se confunde el plano real del que huye la protagonista con el plano psicológico-simbólico en el que se refugia, todo ello de manera inconsciente hasta el revelador desenlace.

Mikel Peregrina abre el capítulo dedicado a la ciencia ficción y la literatura prospectiva con un artículo que aboga por la recuperación y revalorización de la obra narrativa de Juan Carlos Planells. Al revisar la evolución que siguieron sus cuentos, Peregrina demuestra que el autor no solo merece ocupar un lugar especial en la Generación Hispación, sino que además la trasciende por su originalidad, por el desarrollo de personajes femeninos y por el menor peso del lirismo.

En cuanto a la ciencia ficción mexicana contemporánea, Javier Ordiz se ocupa de una de las modalidades más extendidas: la distopía política y medioambiental. Detecta dos grandes rasgos comunes en el caso de las novelas: la estrecha relación de estas con el contexto de crisis política y social en el que está sumido el país y el consiguiente pesimismo que transpiran las obras, desde la inaugural *Cristóbal Nonato* (1987) de Carlos Fuentes hasta la más reciente *Plasma express* (2017) de Gerardo Horacio Porcayo. Ordiz advierte, no obstante, un rasgo que han pasado por alto otros investigadores: la apelación a la esperanza en los desenlaces, que abren la puerta a la posibilidad de aprender del pasado.

El apogeo de la distopía en la ciencia ficción contemporánea es, de hecho, extensible al cultivo mundial de esta categoría estética, tal y como recuerda Rosa María Díez Cobo. Sin embargo, como todo género en auge, tiende a desgastarse cuando los temas que le deparan más éxitos empiezan a repetirse en exceso. Para Díez Cobo, la novela *El imperio de Yegorov* (2014) del español Manuel Moyano Orega supone una necesaria muestra de renovación del género, una "originalísima reconstrucción posmoderna" que destaca por su hibridismo, su composición fragmentada y su humorismo.

Cierra el capítulo sobre la ciencia ficción y lo prospectivo el autor Emilio Bueso, que repasa su trayectoria de más de una década de exploración de diferentes manifestaciones de lo insólito y sus posibles imbricaciones. Reconociendo su posición transgresora frente a las tendencias del mercado editorial, cada nueva obra supone un drástico giro genérico respecto a la anterior, desde la "ghost story" *Noche cerrada* (2007) hasta la trilogía *Los ojos bizcos del sol* (2017-2019), una mezcla de espada y brujería y *space opera*.

La tercera y última sección de este monográfico está dedicada a explorar las nuevas fronteras de lo insólito. En ella, el terror y el gótico ocupan cinco capítulos, constituyendo el apartado más extenso del conjunto. El escritor Ismael Martínez Biurrún entiende el terror como un modo narrativo transversal que se define por el efecto que produce, por el desasosiego que provoca en el lector su "no-final". Dicho esto, el escritor pone en cuestión el carácter conservador que otros autores y especialistas como Stephen King atribuyen a estos desenlaces, que para Martínez Biurrún son subversivos en tanto que desmontan nuestras

convicciones sobre el mundo que nos rodea y nos sitúan en una incertidumbre absoluta.

Así opera también la novela *La lluvia amarilla* (1988) de Julio Llamazares, objeto de estudio de Julio Ángel Olivares Merino. En este caso, Llamazares se enfrenta a los fantasmas de la Guerra Civil y la dictadura española, en una narración circular que sumerge al lector en la agonía mental del último superviviente de un pueblo (Ainielle) que se consume a la par que él. Para Olivares Merino, el carácter no fiable del narrador nos sitúa continuamente en la duda fantástica sobre la presencia o ausencia de las figuras fantasmales que aluden aquí a la memoria o al olvido.

Retomando la cuestión del auge de la distopía en las ficciones más recientes, Miguel Carrera Garrido define la categoría del "ecoterror", perspectiva analítica desde la cual el investigador ofrece un pormenorizado estudio comparativo de la novela *Esta noche arderá el cielo* (2013) de Emilio Bueso y la novela corta de Martínez Biurrun que abre la trilogía *Invasiones* (2017): "Coronación". En ellas, el principal denominador común, aparte del predominio de la imagería apocalíptica, es el serio cuestionamiento del lugar que ocupa el ser humano en el planeta.

Inés Ordiz, que reivindica el uso del término *gótico* como sinónimo de *terror* en el ámbito de la crítica hispanohablante, examina en este artículo el modo transgresor que adquiere el gótico posmoderno en una selección de cuentos de *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) de Mariana Enríquez. Según la investigadora, estos se enmarcan en un "terror femenino y contestatario" que trata de subvertir problemáticas derivadas del capitalismo neoliberal, las estructuras patriarcales, el recuerdo del pasado dictatorial argentino y la opresión de la sexualidad no heteronormativa, todo ello explorando los horrores del siglo XXI desde una perspectiva tanto global como local.

La sororidad que se advierte en algunos de los relatos analizados en el estudio anterior es un elemento que reaparece en el comentario de Raquel de la Varga sobre *Las madres negras* (2018), la primera novela de Patricia Esteban Erlés. La investigadora observa cómo la escritora resignifica el mito de la *femme fatale* transgrediendo la perspectiva misógina que connota el término en sus orígenes. Destacan en esta obra las figuraciones simbólicas femeninas que rompen las expectativas del lector, el hibridismo genérico y un cierto cambio respecto a la obra cuentística de la autora zaragozana: frente al "poso de amargura" que prevalece en sus desenlaces, la novela deja entrever un "cierto atisbo esperanzador".

Esta amplia panorámica teórica y crítica de las diferentes modalidades de lo insólito concluye con la propuesta de una nueva categoría: la narrativa de lo inusual. La académica Carmen Alemany Bay detecta la necesidad de distinguir con este término las narraciones que, en tiempos posmodernos, "rebasan la realidad sin entregarse a la fantasía". Son textos que recurren a elementos cercanos a lo fantástico que pueden provocar la vacilación interpretativa del lector, pero que se acaban revelando como metáforas, analogías y otras figuras retóricas en un contexto donde, finalmente, se impone lo real. Alemany Bay advierte este

modo común en un buen número de narradoras contemporáneas mexicanas como Cecilia Eudave, Patricia Lauren Kullick y Daniela Tarazona, entre otras.

Benito García-Valero desarrolla las bases de lo inusual propuestas por Alemany Bay, corroborando que, en esta reciente categoría, lo fantástico queda siempre circunscrito al nivel lingüístico y enunciativo de la obra. García-Valero destaca también la autoría femenina de los textos estudiados, donde los hechos aparentemente imposibles son una manera inusual de entender y expresar una realidad interior que oprime a sus protagonistas, y que quizá de otro modo serían inexplicables.

Aparte de la calidad de cada uno de los ensayos incluidos en este libro, merece mención el excelente trabajo de selección de las editoras. Muchos de los artículos dialogan entre sí, a propósito de la definición de los distintos modos, fronteras e hibridaciones del género. Y, frente al prejuicio que tacha de escapistas a estas narraciones, los estudios aquí reunidos subrayan la crítica social y política que destila gran parte de los textos analizados, sobre todo desde la mirada distópico-apocalíptica, la ecocrítica y el feminismo, lo cual demuestra la fuerte conexión de las narrativas de lo insólito con la realidad, ya sea para fracturarla o repensarla.

ADA CRUZ TIENDA  
Universitat Autònoma de Barcelona  
ada.cruz.tnd@gmail.com

[WWW.PASAVENTO.COM](http://WWW.PASAVENTO.COM)