



DIÁLOGOS TRANSATLÁNTICOS
Memoria del II CONGRESO INTERNACIONAL
DE LITERATURA Y CULTURA ESPAÑOLAS
CONTEMPORÁNEAS

Directora: Raquel Macciuci

VOLUMEN III

Literatura, arte, cine, otros medios:
diálogos, cruces y convergencias

Editor: Raquel Macciuci

Comité organizador

Presidente

Raquel Macciuci

Secretarios

Natalia Corbellini y Federico Gerhardt

Comité científico

José Amícola; Guillermo Banzato; Teresa Basile; José Luis de Diego; Cristina Di Gregori; Graciela Goldchluk; Mario Goloboff; Juan Nápoli; Sergio Pastormerlo; Alberto Pérez; María Teresa Pochat; Sandra Raggio; Carolina Sancholuz; Aníbal Viguera; Graciela Wamba

Comité ejecutivo

Virginia Bonatto, María de los Ángeles Contreras, María Angulo Egea, Juan Antonio Ennis, Lea Evelyn Hafter, Mariela Sánchez, Facundo Saxe

Índice

Introducción. Sobre la presente edición y la deriva del género actas

Palabras de apertura

Palabras de cierre

Presentación. Narrativa, Teatro, Cine, otros medios: Diálogos transartísticos, cruces y convergencias

Macciuci, Raquel

Notas sobre cine lírico. Un intento de tipología

Pérez Bowie, José Antonio

Reivindicación y cuestionamiento del héroe en la literatura española actual

Carcamo, Silvia

Dispositivos mediales y relación con el mundo en Saber perder, de David Trueba

Schlünder, Susanne

Un cementerio demasiado humano: Arrabal y el sacrificio colectivo

Reyes Celedón, Esteban

Teatro bajo la arena: El público de Federico García Lorca

Iribe, Nora Gabriela

Una mirada histórica de Rafael Alberti hacia La destrucción de Numancia

Nogueira dos Santos, Eleni

Carmen de Carlos Saura. El personaje de Antonio en diálogo con el pasado literario xxy operístico

Ferrer, Margarita María

Tematización de la pena de muerte en El verdugo (dirección de Luis García Berlanga, guión de Rafael Azcona)

Quiroga, Ariadna

Mirada, reflejo y ocultamiento en Los girasoles ciegos

Ramos, María Laura

Al otro lado del espejo y lo que Lorenzo encontró allí: sobre la palabra y el silencio en Los girasoles ciegos, de Alberto Méndez y de Cuerda-Azcona

Serber, Daniela Cecilia

¿Qué pasa, mamá? La representación de la infancia de la post-guerra civil española en Los girasoles ciegos (relato y película)

Pérez, Soledad

Literatura y Fotografía - El diálogo entre palabras e imagen
Bastos Macedo, Andreia Paraquette

Moda y nacionalismo en Teresa de Rosa Chacel
Pozzi, Gabriela

Miedo y medios en El país del miedo de Isaac Rosa
Prada, Laura Mercedes

Una reescritura de Valle Inclán: La media noche de la prensa al libro
Giaccio, Laura

Edad dorada y construcción de la realidad en las columnas de Manuel Vicent
Rubino, Atilio Raúl

Humor y memoria en el Aguirre de Vicent
Rodríguez Escudero, Inmaculada

Representaciones de la realidad y sentido de la escritura en el cuento español contemporáneo: Ignacio Aldecoa y José María Merino
Araya Ramos, Sandra

El asedio: eco del mundo novelesco de Arturo Pérez Reverte
Borowski, Haydée y García Saraví, Mercedes

La ironía y la parodia del buen Cervantes en París no se acaba nunca de Enrique Vila-Matas
Calabrese, Martín Ezequiel

La lectura unamuniana de Don Quijote de La Mancha
Stolet Correia, Cristiane Agnes

Los juegos del autor en El sitio de los sitios de Juan Goytisolo. Borramiento, presencia y compromiso político
Piccioni, María Laura

Aproximación al diálogo picaresco en Vida y milagros del pícaro Andresillo Pérez de Carmen de Burgos
Wright, Diane

La utilización del modo gótico en El palomo cojo de Eduardo Mendicutti. Memoria y registro abyecto del pasado
Bonatto, Adriana Virginia

Palabras de familia: construcciones y representaciones familiares en el universo de Eduardo Mendicutti
Ruiz, María Julia

La resignificación queer de los espacios normativos en la obra de Eduardo Mendicutti: el caso de Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy
Saxe, Facundo Nazareno

**DIÁLOGOS TRANSATLÁNTICOS. MEMORIA DEL II CONGRESO INTERNACIONAL DE
LITERATURA Y CULTURA ESPAÑOLAS CONTEMPORÁNEAS**

INTRODUCCIÓN

SOBRE LA PRESENTE EDICIÓN Y LA DERIVA DEL GÉNERO ACTAS

RAQUEL MACCIUCI

En la serie de géneros que difunde los estudios críticos sobre literatura en el ámbito académico –libro, artículo, ensayo, etc.– probablemente el que se origina en las reuniones científicas sea uno de los que más han sufrido variaciones en su estatuto, valoración y deriva editorial. Me refiero, naturalmente, a las actas –siempre en plural.

El incremento de la tecnología y la cultura digital introdujo serias dudas sobre la conveniencia de continuar publicando en papel un alto –sino altísimo– número de trabajos que requerían un grueso libro o varios tomos, con los consiguientes costos de edición y dificultades de distribución. Aunque la edición tradicional en papel no desapareció, a principios de 2000 se vio desplazada con éxito por las ediciones en soporte CD-ROM.

Esta modalidad era la práctica dominante cuando se realizó el *I Congreso de literatura y cultura españolas contemporáneas. Los siglos XX y XXI*, en el año 2008; pero ya entonces daba claros signos de obsolescencia. Pese a su corta vida, cualquier usuario había podido comprobar la dificultad de clasificación, localización y resguardo de los delgados discos de actas muy parecidos entre sí e idénticos en tamaño y apariencia a los dispositivos equivalentes que se usaban para archivar toda clase de información. Operativamente, pronto quedaron en inferioridad de condiciones frente al dinamismo y la velocidad de la navegación en la red y como artefactos portables de almacenamiento fueron derrotados por el funcional *pendrive*, que a su práctico diseño añadía la posibilidad de ser reutilizado sin otro límite que su propio desgaste. El género actas languidecía, con perspectivas de desaparecer del horizonte inmediato de un congreso; las ponencias dejaron de publicarse, o se prefirió la visión parcial y jerarquizada de un conjunto de trabajos, selecto pero alejado del carácter de documento integral demostrativo del estado de la crítica en la zona del campo disciplinar tratada en una reunión científica.

Fue entonces cuando tras analizar distintas alternativas con Guillermo Banzato, coordinador de edición web y publicaciones de la biblioteca de esta facultad, surgió la idea de publicar en línea, en su totalidad, las actas del primer congreso de “Española contemporánea”, forma abreviada con que hoy se lo conoce. De esta manera, en 2008 se inauguró en esta casa una modalidad que ha resultado fructífera. En aquella ocasión, el vínculo con el soporte tradicional se mantuvo a través de *La Plata lee a España*, libro publicado en papel que compilaba las conferencias ampliadas y revisadas de los invitados especiales.

A la hora de editar las actas del segundo congreso celebrado en octubre de 2011, se presentó un nuevo reto: habiendo logrado una forma de publicación ágil y de rápido acceso, considerábamos que no habíamos dado aún con un diseño que por un lado se autonomizara del programa del congreso –vía de entrada digital a cada comunicación específica en las actas, *Memoria*, de 2008–, ni con una disposición interna que reflejara las perspectivas teóricas y los ejes temáticos que orientaron el encuentro. Restaba también ofrecer al mismo tiempo un sistema de búsqueda eficaz por medio de distintos indicadores temáticos que permitieran encontrar un texto a través de entradas diversas.

Igualmente, la estructura convencional de las actas, esto es, un libro único, ordenado en torno a distintos capítulos cuya responsabilidad editorial se adelgaza, diluida en un cuerpo de editores más o menos numeroso que asume una tarea común, se nos aparecía ahora como una fórmula que contribuía al desmerecimiento del ‘modo ponencia’ y consiguientemente, del esfuerzo de los autores y editores.

Fue así como surgió la idea de presentar, a la manera de algunas historias literarias y otras obras colectivas, una edición dirigida por la presidenta del congreso, dividida en cuatro volúmenes con sus respectivos editores a cargo. De esta manera, cada volumen adquirirá el sello que le imprime el editor y, permitirá, eventualmente, su aparición en diferentes fechas, según un plan previo, con lo cual se evita la demora que conlleva la puesta a punto de un libro único con un número de ponencias que casi siempre supera el centenar e incluso multiplica varias veces esa cifra. Nuevamente la experiencia acumulada permitió a Guillermo Banzato encauzar la inquietud y materializarla en un modelo que concertaba nuestra propuesta con otros esquemas llevados a la práctica con éxito por el sector de edición web y publicaciones.

Para esta ocasión, cada uno de los cuatro volúmenes reúne un conjunto de trabajos que tienen en cuenta los ejes temáticos preestablecidos para la reunión científica, es decir que las conferencias y comunicaciones se han agrupado de acuerdo con el tema, pero sin desatender, cuando resulta pertinente, la inscripción en los géneros clásicos de la literatura, punto de anclaje fuerte –quizás haya que añadir

‘todavía’– en el campo de las letras. Cada editor ha dado unidad y cohesión al volumen imprimiéndole la marca de su propia intervención y quehacer intelectual. Los contenidos de los volúmenes 1 y 4 han obligado a realizar otras dos subdivisiones temáticas.

Es imprescindible apuntar que los criterios para organizar los distintos cuerpos tuvieron que considerar la naturaleza híbrida e interdisciplinar de gran parte de los trabajos reunidos, en consonancia con el punto de vista teórico que guió las dos celebraciones realizadas hasta la fecha. El diálogo de diferentes lenguajes artísticos y saberes, fundamento troncal de los encuentros, ha obligado a elegir la dominante principal entre dos o más opciones. La inclinación por un encuadre u otro dependió casi siempre de márgenes muy estrechos y, cómo no, del recorte del objeto hecho por el autor y de la mirada de los editores. Aunque previsible y con riesgo de fortalecer el cliché, viene a cuento aludir una vez más un muy citado cuento de Borges y la célebre parcelación del universo realizada por John Wilkins (o por el Instituto Bibliográfico de Bruselas)

La suerte sufrida por las actas descripta más arriba, con sus alternativas de edición en papel o digital, no difiere en gran medida de los retos que afrontan otros géneros –académicos o no– y el libro en general. Pero en el caso que nos ocupa, una segunda variable incide en la deriva de las actas. Se trata del problema del valor, resultante del cada vez más presente binomio producción académica e instancias de evaluación, que en este caso no opera muy favorablemente para el género en cuestión.

Los ‘ajustes’ y ‘recalificaciones’ sufridos por las actas en el escalafón de la producción académica ha propiciado que se desdibuje su función original: *acta*, en latín, ‘los hechos’ significa, según el diccionario Espasa-Calpe, la ‘relación escrita de lo hablado o acordado en una junta’ y tiene el propósito de dejar documentado un acontecimiento que ha tenido una instancia de oralidad y de puesta en escena. Es decir, uno de sus rasgos específicos, que comparte con el atestado y el documento notarial, es provenir de partícipes directos que dan testimonio fiel de un hecho. Aunque la escritura se produzca tiempo después siempre hace referencia a ‘ese’ momento, que de algún modo se restaura y adquiere permanencia.

Por dichas razones, las actas de un congreso, a pesar de incluir una fuerte impronta escrita, constituye una valiosa herramienta, insustituible por otra clase de corpus, que deja esbozado un mapa del intercambio habido entre los asistentes. La masa crítica reunida trasciende el interés de los contenidos particulares proporcionando datos inestimables para calibrar distintos estados de la cuestión: qué temas, autores, líneas críticas centraron el interés de los asistentes, qué hipótesis

sobresalieron o se sometieron a revisión, cuáles fueron las universidades representadas en la reunión científica... entre otros posibles datos de interés.

Es sabido que con el tiempo se han ido imponiendo los cambios que restan a las actas el valor testifical, a cambio de reforzar el discurso científico: la versión para publicar se entrega no antes ni durante el encuentro, sino con posterioridad, se otorgan prórrogas, hay posibilidad de corregir, de enmendar, de ampliar. Y fundamentalmente, muchas no se entregan, a diferencia de una gran variedad de circunstancias en las cuales 'levantar acta' no está sujeto a voluntad o potestad de los actores.

La publicación diferida y revisada no desvirtúa necesariamente el género, por el contrario, ostenta, casi en exclusiva, al menos hasta la expansión de internet, la posibilidad de dar cuenta con validación académica, en forma ágil y sin excesiva dilación, de los debates e intercambios habidos, siempre que el autor vuelque en la redacción final los eventuales comentarios formulados por el auditorio. Pero no es frecuente que el diálogo suscitado por la lectura de la comunicación se revele en el texto posterior, es más, muy probablemente se habrán borrado las señales discursivas que remiten al acto de enunciación, como son las estructuras dialógicas, los *verba dicendi*, los excursos, las fórmulas persuasivas y otras marcas de la retórica o de la pragmática que remiten a la comunicación directa.

La consecuencia de la pérdida del sentido original es que la distancia con un artículo científico se acorta en forma inversa a la pérdida de jerarquía. La deriva y la devaluación del género tuvieron un correlato, aunque no declarado, fácil de constatar: en un momento no lejano se dejaron de editar actas de congresos con el nombre de tales, se recurrió a estrategias diversas para acercarlas a los libros de crítica colectiva fruto de varios años de investigación, o a las publicaciones resultado de otro tipo de reunión científica, por ejemplo, el simposio..., o se las rebautizaron a partir de conceptos afines, como 'memoria', término elegido por nuestro congreso. El propósito evidente era no mermar la calidad de las aportaciones ni del trabajo de los editores con el estatuto de un género depreciado, por lo cual el sistema evaluador se vio obligado a implantar mecanismos que evitaran la ambigüedad y descubrieran las actas soterradas. A ambas partes les asistían razones: la ponencia ampliada y revisada es sin duda más rigurosa que una 'comunicación' –nombre por otro lado, muy apropiado al contexto enunciativo– pero no siempre es equivalente a un artículo científico.

Las reflexiones vertidas hasta aquí –resultantes sobre todo de la observación y la práctica– no dejan exentas a estas actas del *II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Diálogos transatlánticos* de los factores desestabilizadores del género. No obstante, se ha procurado preservar las

resonancias del acto académico del que son testigo, y se acerquen, dentro de lo posible, a su sentido y función originales.

Mediante el diseño y la tipografía se ha buscado reproducir el esquema de la organización del congreso, repartido entre conferencias –plenarias o de panelistas– y comunicaciones de mesas paralelas. En razón de su estatuto singular, las palabras de apertura y de cierre se presentan en la sección “Preliminares”, junto con esta introducción.

Asimismo se ha preferido mantener un registro que sin vulnerar las normas de una edición rigurosa, no censure eventuales manifestaciones de una ‘actuación’ en que la conjunción de lengua escrita y a la vez, oral, con su huellas perlocucionarias e ilocucionarias, constituyen quizás la marca más genuina de esta modalidad de escritura académica.

Por último, afirma el rango y la identidad del género *actas*, que nos interesa revitalizar, la posibilidad de publicarlas con el mismo ISSN registrado para las anteriores, en una colección de la que forman parte las ediciones de otros congresos celebrados en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, colección que bien podría llamarse ‘Libros de actas’.

Integran nuestra publicación los siguientes cuerpos:

Volumen I: a) *Huellas de la Constitución de Cádiz; Diálogos transatlánticos*; b) *Mercado editorial*, a cargo de Natalia Corbellini.

Volumen II: *Representaciones del pasado reciente: Guerra Civil, exilio y posguerra*, a cargo de Federico Gerhardt.

Volumen III: *Narrativa, teatro, cine, otros medios: diálogos transartísticos, cruces y convergencias*, a cargo de Raquel Macciuci.

Volumen IV: a) *Análisis de texto poético y trayectorias de producción: autores, lineamientos teóricos y estrategias de configuración de la voz poética*; b) *Enseñanza de español y presencia de la literatura en español en el aula*, a cargo Mariela Sánchez.

PALABRAS DE APERTURA

RAQUEL MACCIUCI

Señor presidente de la Universidad Nacional de La Plata doctor Fernando Tauber, señor embajador de España en Argentina, don Rafael Estrella, señor intendente de la ciudad de La Plata, doctor Pablo Bruera, señora vicedecana de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, doctora Gloria Chicote, señor presidente de la Asociación Española de Socorros Mutuos y Beneficencia, don Emiliano Isla Verde, apreciados colegas y asistentes: muy buenos días.

Después de tres años vuelve a inaugurarse en esta Universidad un congreso, el segundo, dedicado a la *Literatura y la Cultura Españolas Contemporáneas*. La experiencia de 2008 nos ha permitido llegar a esta apertura con menos incertidumbres que en la primera ocasión. No obstante, no han faltado algunas alarmas: hace unos meses nos preguntábamos qué rumbo caprichoso tomaría la nube volcánica del Puyehue cuando amenazaba continuar activa hasta pasado el mes de octubre. Tampoco sabíamos los efectos que tendrían sobre el congreso las inestables cifras de las plazas financieras, tan alejadas de nuestro oficio pero tan próximas si de la economía doméstica se trata. Debo decir que los altibajos produjeron algunas sentidas ausencias, tanto de invitados especiales como de expositores. Por eso mismo, nos complace agradecerles haber superado los posibles imprevistos con los que hayan podido encontrarse durante el año largo que insume programar la asistencia a un congreso.

Repetimos, porque nos interesa que así sea, el formato de dimensiones reducidas, con el fin de facilitar el debate sobre problemas de un campo de conocimiento específico. Todos los paneles dispondrán de un momento exclusivo y no habrá más de cuatro mesas paralelas en cada una de las sesiones programadas.

Si estamos aquí pese a todo, y en ese todo incluyo la celebración de importantes reuniones científicas muy próximas y hasta superpuestas en la agenda universitaria, no me parece ocioso detenerme en el motivo que nos convoca.

El alcance del concepto 'literatura y cultura españolas contemporáneas' puede variar en diferentes ámbitos académicos, y eventualmente, dar lugar a confusiones. Pero la duda se disipa si se lee el programa de la asignatura de la carrera de grado que incluye estos contenidos, los cuales se inician en el siglo XVIII y llegan hasta nuestros días, con unos determinados autores y obras, en el marco plural de sus culturas.

Gran parte de los que estamos aquí somos profesores que impartimos clases y muchos lo serán en el futuro. Como profesionales universitarios, nos reconocemos por nuestras investigaciones, pero creo que más aún por lo que enseñamos: los estudiantes nos identifican con la asignatura tal..., la cátedra de... Este congreso no se podría explicar sin la cátedra de Literatura Española II, aunque no figure en ningún sello del programa ni de los afiches. Sin embargo nunca debe confundirse la especificidad con un territorio vallado; buscamos justamente lo contrario. Este ciclo de congresos es resultado de una concepción medular sobre el saber que nos congrega, apuntalada con el tiempo y cuyas bases sentó sabiamente hace más de quince años el siempre recordado profesor Hugo Cowes. Fue él quien instó a que la literatura española formara parte, junto con sus hermanas argentina y latinoamericana, de un centro de investigación que tendría en la reflexión teórica sus perfiles maestros. Así como no se concebiría este congreso sin una cátedra que lo sustentara, tampoco serían posibles sus actuales lineamientos sin un Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria y sin la fecunda serie de congresos *Orbis Tertius*. Un resultado feliz de la integración buscada es la numerosa presencia de especialistas y expositores provenientes de otras disciplinas que han encontrado vínculos, temas, problemas en tránsito de un campo a otro, idóneos para ser abordados aquí.

Con el mismo fundamento de afianzar la parte desde el todo, subrayamos los saberes específicos porque nos parece demostrado ya en forma ajustada que la tendencia al acercamiento interdisciplinar debe asentarse primero y básicamente en un riguroso conocimiento del campo de pertenencia. Del mismo modo, entendemos que la apertura y el intercambio contribuyen, aunque parezca contradictorio, a lograr una voz, una identidad y unas coordenadas propias en un territorio muy extenso, atravesado por un juego de alteridades: por razones geográficas y culturales, los estudiosos de la literatura española contemporánea en estas latitudes y en este lado del Atlántico, somos algo así como *los otros* de las literaturas iberoamericanas del nuevo mundo –y digo iberoamericanas porque intuyo que los colegas brasileños comparten circunstancias similares. Y especularmente, representamos *los otros* para el campo científico del compacto aunque cantonalizado norte; somos aquellos que nos desenvolvemos lejos del territorio geográfico y de la gran masa crítica de la literatura española, esto es, la producida en España, en Europa, en los Estados Unidos.

El diálogo, metafórico y concreto, ha sido y es la llave para seguir tendiendo puentes. La serie de ejes temáticos que estructuran el encuentro surgió de una práctica sostenida, de un trabajo con raíces sólidas que concibe la literatura española contemporánea internacionalizada y en buenas relaciones con las disciplinas humanísticas, con las bellas artes, con las ciencias sociales. Cómo no mencionar

entonces la importante apuesta de introducir el lenguaje cinematográfico, si dedicamos a los cincuenta años de *El Pisito* de Rafael Azcona la mesa monográfica de nuestro primer congreso. Cómo no aludir al mundo editorial, si en esta facultad existen prestigiosas investigaciones sobre el mercado del libro hispano y además, quienes organizamos este congreso nos hemos embarcado recientemente en la ímproba aventura de crear un sello bautizado *Ediciones del lado de acá*. Cómo no hacer referencia al entendimiento con la historia, si hemos otorgado a la Constitución de 1812 el estatuto de tema especial del segundo congreso. En esta incompleta serie de cruces disciplinares, no es casual, ni menor, como se verá, que literatura y memoria aparezcan estrechamente unidas en un alto número de trabajos dedicados al pasado reciente.

A la serie de puntales básicos mencionados, una cátedra (es decir, la enseñanza) y un centro de estudios (es decir la investigación), debe añadirse otro pilar esencial: el trabajo en red con maestros y colegas de otros espacios académicos siempre dispuestos a tender manos, puentes y pasajes, de ida o de vuelta. Aunque no hayan podido concurrir en persona, están con nosotros el profesor Joan Oleza de la Universidad de Valencia, Facundo Tomás, de la Universidad Politécnica de Valencia, el doctor Jon Kortazar de la Universidad del País Vasco. Por suerte, sí está aquí, después de afrontar el insondable albur de los aeropuertos, el profesor Christian Wentzlaff-Eggebert, de la Universidad de Colonia, incansable explorador de vías y atajos académicos.

Siempre hay personas detrás de la impersonalidad de las instituciones. No por previsible eludiré el momento de los agradecimientos. Para no caer en listas prolijas y probablemente injustas e incompletas, me concentraré en unos pocos nombres que comparten la singularidad de haber jugado un papel esencial en los dos congresos realizados hasta el momento. Desde el área de la Presidencia de la Universidad Nacional de La Plata, el doctor Fernando Tauber y el licenciado Carlos Guerrero nos otorgaron, junto con el espacio de Expo Universidad, un voto de confianza en 2008 que fue renovado en 2011.

Desde la Facultad de Humanidades, el doctor José Luis de Diego, director del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, que por decisión propia está entre el público y no en el estrado, también evaluó hace tres años que el proyecto de congreso tenía entidad y contaba con recursos humanos capaces de llevarlo a cabo, situación que se reiteró para esta reunión científica.

Con similar don para alisar caminos, la doctora María Teresa Pochat, antigua profesora de la Facultad de Humanidades, apoyó siempre múltiples proyectos de la cátedra. A pesar de no pertenecer ya al plantel de profesores, jugó un papel decisivo

en la creación de *Olivar, Revista de literatura y cultura españolas* y en esta ocasión nos acompaña formando parte del Comité Científico.

No puedo dejar de mencionar, aun con riesgo de ser reiterativa, el apoyo de la Oficina Cultural de la Embajada de España, decisivo para se materialicen muchas de nuestras iniciativas, entre las que destacan, naturalmente, los congresos de 2008 y 2011. La presencia del señor embajador en este acto inaugural pone de relieve esta fecunda vía de colaboración y nos honra de muy especial manera.

Concluiré con un comentario que iba a ser un simple gesto de urbanidad y, como en los versos finales de un soneto barroco, ha terminado concentrado una gran densidad de sentidos: por razones de programación ajenas a nosotros, no vamos a sesionar en el Pasaje Dardo Rocha, espacio habitual de los congresos de la Facultad de Humanidades. La sede, como habrán podido ver, se reparte entre este edificio central y la vecina facultad. Nos preocupó, al principio, no contar con un espacio especial para el encuentro, pero al mismo tiempo nos pareció enriquecedor que los visitantes tuvieran contacto con el día a día de la rutina académica. Por eso nos sentimos orgullosos de poder mostrar dos ámbitos que tan unidos y tan vecinos, conforman un binomio en permanente oxímoron: el edificio central, noble y sobrio, acorde con el proyecto de universidad de los fundadores y de sus grandes reformadores; el otro, hosco, nada amigable, diseñado sobre el modelo de una cárcel por una dictadura, la del general Onganía y puesto en funcionamiento por otra, la última y más cruenta dictadura militar de nuestro país.

Muy pronto la Facultad de Humanidades se mudará a un nuevo edificio (sombria paradoja, el predio fue sede del Batallón de Infantería de Marina n° 3 y centro clandestino de detención). Para muchos de ustedes probablemente se trate de la última oportunidad de conocer la que será en dos años más, la vieja Facultad de Humanidades. Y la última oportunidad de estremecerse en el primer piso ante la placa con los nombres de los detenidos desaparecidos estudiantes de las diferentes carreras humanísticas y sociales que allí se dictan.

Sin duda entonces quedará explicado por qué es muy alto el número de conferencias y comunicaciones dedicadas al pasado reciente, otro territorio sobre el que España y América iniciaron hace años un coloquio moralmente edificante.

Afortunadamente, hoy es posible caminar por los pasillos de la Facultad de Humanidades sin vigilancia armada ni miradas espías, y en cambio, reencontrar –los poetas me ayudarán a expresarlo– a aquellos que en la *longa noite de pedra* fueron sacados al campo frío, aún con estrellas, de la madrugada y el pelotón de verdugos no osó mirarles la cara cuando; los mismos que se rebelaron contra el plna de ser convertidos en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada y supieron perder el

respeto a ley severa. Acá o allí, juntamente, hoy son llama que sabe nadar la agua fría, retoñar en savia sin otoño y ser piedras de futuras miradas.

Fue cuando escribía estas líneas que me pareció una trivialidad pedirles disculpas por las incomodidades edilicias.

Bienvenidos a la Universidad Nacional de La Plata y al diálogo transatlántico. Que puedan llevar adelante un feliz y productivo intercambio.

La Plata, 3 de octubre de 2011

PALABRAS DE CIERRE

RAQUEL MACCIUCI

Muy estimados asistentes:

Con gran satisfacción me dirijo a ustedes para cerrar el *II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Diálogos transatlánticos*, después de escuchar la conferencia plenaria pronunciada por el profesor Christian Wentzlaff-Eggebert. Sin solución de continuidad, su intervención ha servido para introducir mis conclusiones y palabras de despedida, porque desde el mismo título, que me permito recordar, “Narradores y lectores en la tradición narrativa europea e hispanoamericana: Huecos, complementos y asociaciones...”, de *Los Siete libros de la Diana* al microrrelato”, condensa el espíritu de encuentro. A partir de un riguroso conocimiento de la tradición, ha interpretado con sabiduría la invitación a pensar en la identidad y las filiaciones en las letras españolas actuales. En su disertación ha puesto en práctica el diálogo a través de un itinerario diacrónico e intercontinental, iniciándolo en España, pasando por Europa, recalando finalmente en Latinoamérica, en Argentina, en Tucumán y otra vez en Madrid, sin olvidar en ningún momento la tradición áurea y medieval. Le agradezco el esfuerzo unitivo y la travesía ejemplar que resume la esencia del congreso.

Hace tres días, en el discurso de apertura hice referencia a los orígenes más remotos de este congreso, una suerte de tiempo largo de la historia, si los colegas de ciencias sociales aprueban el uso en pequeña escala del concepto. Mencioné los comienzos casi en solitario de la construcción de un espacio para la literatura española, devastada como todas las disciplinas de la carrera de Letras –y quizás un poco más–, en el contexto de una universidad seriamente dañada por la última dictadura. Por esta razón, me interesa subrayar que la inauguración de un ciclo de reuniones científicas dedicado a nuestra especialidad surge de un caudal científico acumulado y de una capacidad de trabajo que no se reducen al campo disciplinar; es también el resultado del esfuerzo por apuntalar las bases sacudidas, del permanente interés en reflexionar sobre nuestra profesión y de una decidida voluntad de aportar ideas sobre la gestión del conocimiento, la función de la universidad pública y las políticas institucionales más aptas para llevar a cabo el cometido asumido ante el país y la comunidad.

Hubo además un tiempo medio de la preparación del encuentro que ustedes pudieron entrever. La nutrida asistencia de invitados, expositores y oyentes es el resultado del diálogo que iniciamos con el congreso de 2008 y retomamos con energía hace un año con la primera circular. El trabajo y el capital simbólico reunidos, junto al prestigio de nuestra Casa, se vieron compensados por los auspicios y reconocimientos obtenidos en el orden científico y cultural: el congreso recibió el patrocinio del CONICET, la Agencia de Promoción Científica y Tecnológica, y de la Oficina Cultural de la Embajada de España, y contó con el auspicio de la Comisión Provincial por la Memoria, del Instituto Joaquín Sorolla de Investigación y Estudios de Valencia, de la Asociación Argentina de Hispanistas y de la Embajada de la República Federal de Alemania. Asimismo, fue declarado de Interés Educativo por la Secretaría Políticas Universitarias, por la Dirección General de Educación y Cultura de la Provincia de Buenos Aires y de Interés Municipal por el Consejo Deliberante de la ciudad de La Plata.

Llegados al tiempo corto de la historia, el de la crónica diaria, deseo destacar, porque nos honra especialmente, que una vez más la máxima autoridad de la Universidad Nacional de La Plata haya inaugurado el congreso. El doctor Fernando Tauber, acompañado en esta ocasión por la vicedecana de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, doctora Gloria Chicote, dio la bienvenida al intendente de la ciudad de La Plata, doctor Pablo Bruera y al embajador de España, don Rafael Estrella, cuya presencia, por distintos motivos, merece un renglón aparte.

En primer lugar, porque la celebración de este congreso propició que por primera vez el actual embajador visitara nuestra casa de altos estudios. Naturalmente, y parece una obviedad decirlo, existen razones manifiestas que vinculan a España y a sus representantes en Argentina con la materia de la reunión científica y explican su visita. Pero son menos visibles aunque firmes otros vínculos de resonancias más antiguas: la Universidad Nacional de La Plata recibió a insignes exiliados republicanos que dejaron huellas perdurables en sus claustros. Los nombres del psicoanalista Ángel Garma, del médico Joan Cuatrecasas, del jurista Luis Jiménez de Asúa, del matemático Luis Santaló, del historiador Nicolás Sánchez Albornoz, del filólogo Clemente Balmori, del profesor y novelista Manuel Lamana, entre otros, son elocuentes por sí solos. Durante muchos años escuché frases de gratitud hacia aquella hospitalidad de mi país para con los vencidos en la guerra civil. No me imaginaba que con el tiempo, los argentinos nos encontraríamos en la situación de expresar análogo agradecimiento por el asilo que el pueblo español nos brindó en nuestra diáspora de los años setenta. Ha sido esta una inmejorable oportunidad de recordar el apoyo mutuo en un escenario atravesado por la memoria de ambos éxodos.

El rango alcanzado en el acto inaugural se mantuvo durante toda la celebración: las 21 intervenciones de expertos en diversas temáticas, repartidas en 2 conferencias plenarias y 7 paneles, más 42 mesas paralelas que reunieron más de 140 expositores hablan por sí solas tanto del intenso ritmo de trabajo alcanzado como de la densidad y amplitud de los abordajes críticos realizados durante las tres jornadas. La procedencia de los participantes da cuenta igualmente del eco de la convocatoria: las universidades argentinas estuvieron mayoritariamente representadas, pero también distintas unidades académicas de España, Colombia, México, Chile, Uruguay, Puerto Rico, Brasil, Alemania, Venezuela y Estados Unidos. En las intervenciones se trataron, desde distintas perspectivas, las cuestiones y problemas sugeridos por los ejes temáticos. Junto a los trabajos arropados por la solidez de los géneros clásicos –poesía, narrativa, teatro– fueron especialmente numerosos aquellos que muestran una literatura en tránsito hacia otros lenguajes, disciplinas y formas discursivas.

De igual modo, abundaron las ponencias sobre la memoria y el pasado reciente, en torno a las cuales se produjeron vivos debates que muestran la actualidad y el interés de los planteamientos. El panel sobre la Constitución de 1812 ofreció la cohesión y rigor que se esperaba de una mesa monográfica, desde la cual se abordó también la fecunda vecindad de la literatura y la prensa periódica –zona donde se hubiera inscripto mi trabajo en caso de haber podido compatibilizar mi función de presidenta con la de expositora.

La lengua castellana también se hizo presente en diversas comunicaciones que pusieron de manifiesto que las letras de España, por tradición y pertenencia, constituyen un amplio campo para la reflexión sobre la enseñanza del español como segunda lengua y a su vez encierran una fuente ilimitada de ideas y aplicaciones. Los especialistas en literatura española mostraron su aptitud para extraer de su propio patrimonio cultural, contenidos, sugerencias y puntos de vista específicos para un territorio lingüístico que obtiene de su unidad el más alto grado de riqueza y eficacia. En definitiva, el congreso pudo concretar con brillantez los objetivos temáticos previstos, tanto en el tratamiento otorgado por los conferenciantes invitados como por los expositores. Las materias sugeridas por la convocatoria no siguieron caminos unidireccionales, por el contrario, se entretejieron entre sí y ampliaron la trama interdisciplinaria comenzada en 2008. Nos complace ver que los contenidos y géneros tradicionales de la literatura española contemporánea se han enriquecido con el cine, las artes plásticas, la prensa escrita, la historiografía, la historia de la edición, la historia y la memoria del pasado reciente, todo desde una perspectiva amplia, rigurosa y abierta al diálogo con otras literaturas y con las propias literaturas y culturas de

España. En suma, una literatura que se concibe plural en el tiempo, en el espacio y en sus lenguas.

Las puertas quedan abiertas para el tercer encuentro, de incierta fecha, pues deberá conciliar su calendario con las actividades programadas por el hispanismo argentino y el hispanismo internacional. Nos veríamos muy complacidos si el diálogo no se interrumpiera durante el intervalo. Ya saben dónde estamos y quiénes somos: una cátedra, un grupo de investigación y estudios –aún en busca de un nombre– que desde hace más de diez años indaga en asuntos y problemas relacionados con la literatura y la cultura española contemporáneas, y un equipo de trabajo dinámico e incansable de graduados, becarios y estudiantes voluntarios –subrayo– que además de ser imprescindible ha reencarnado el milagro de los panes y los peces para arribar sin sobresaltos al final del encuentro.

Durante estos tres días han recogido noticias ahora de nuestras actividades e inquietudes presentes, de nuestros proyectos editoriales y científicos; nos gustaría informarles y que nos informen de futuros emprendimientos. Sin duda, ahora conocen un poco mejor la Universidad Nacional de La Plata y están al corriente del potencial institucional y científico del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, el mayor instituto de ciencias sociales de América Latina. Por último, saben de la vocación por acortar distancias de los organizadores del este segundo congreso. La comunidad científica internacional se sustenta, hoy más que nunca y en forma creciente, en el diálogo, el intercambio y la colaboración. Se trata, pues, de seguir haciendo caminos y labrando estelas en la mar hasta reencontrarnos en 2014.

La Plata, 5 de octubre de 2011

VOLUMEN III

PRESENTACIÓN

NARRATIVA, TEATRO, CINE, OTROS MEDIOS: DIÁLOGOS TRANSARTÍSTICOS, CRUCES Y CONVERGENCIAS

RAQUEL MACCIUCI

El presente volumen, el número tres de la *Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Española Contemporánea. Diálogos transatlánticos*, ofrece otra oportunidad de apreciar que el diálogo interdisciplinar y transartístico ha sido un rasgo prominente en las conferencias y ponencias presentadas en el encuentro. Por esta razón, no hubiera sido practicable ni conducente establecer un índice del volumen fundado en ordenamiento por géneros. Si bien existe en cada artículo una dominante que remite a la institución literaria y sus divisiones canónicas, la unidad del conjunto no deriva de la compaginación de bloques adscriptos a los géneros clásicos; por el contrario, las secciones están concebidas como territorios contiguos y adventicios. Bien se trate de narrativa o de teatro, por sobre las categorías y sistematizaciones acreditadas por la tradición, priva la sucesión encadenada en un territorio de fronteras difusas y zonas comunes, donde la hibridez de los discursos, la confluencia interdisciplinaria y el diálogo de la literatura con otras artes y medios expresivos constituyen los elementos aglutinantes.

Como claro exponente del fenómeno al que se ha buscado atender –y entender– abre el presente volumen la conferencia inaugural del congreso, pronunciada por José Antonio Pérez Bowie, “Notas sobre cine lírico. Un intento de tipología”. En su disertación, el catedrático de la Universidad de Salamanca ilustra con brillantez el modo en que la teoría literaria pone su saber, rigor y especulación teórica al servicio de la investigación del lenguaje cinematográfico y describe los presupuestos de una indagación en curso en torno a una zona de enlace entre las letras y el séptimo arte escasamente explorada.

Continuando en la línea que inaugura en el volumen el artículo citado, en “Reivindicación y cuestionamiento del héroe en la literatura española actual”, Silvia Cárcamo transita entre la literatura y el cine por el camino de la adaptación fílmica de *Soldados de Salamina*, la exitosa novela de Javier Cercas. Desde el título se adivina que el estudio recorre además otra zona de confluencia disciplinar, demarcada por el

campo teórico y la reflexión crítica sobre la memoria histórica y la elaboración del pasado traumático en diferentes sociedades del mundo occidental y de la española en particular, de manera que aúna en su trabajo dos perspectivas de creciente interés y complejidad registradas en el campo de las letras y la cultura desde el último cuarto del pasado siglo.

En la siguiente conferencia, “Dispositivos mediales y relación con el mundo en *Saber perder*, de David Trueba” Susanne Schlünder demuestra en su detenido análisis, que el cruce intermedial no se produce, como en el anterior trabajo, entre dos medios y soportes diversos, sino porque la arquitectura narrativa se alimenta y sostiene en una realidad fuertemente determinada por las modernas, y no tan modernas, tecnologías de la comunicación. Un nutrido conjunto de dispositivos técnicos –desde la fotografía en blanco y negro a la televisión o el teléfono celular, pasando, cómo no, por el cine y el video– desgana un dinámico intercambio entre literatura y técnica, decisivo para la construcción de los personajes y el desarrollo de la trama.

De alguna manera, las tres conferencias que abren este volumen anticipan una de las orientaciones más acentuadas en los restantes trabajos, esto es, la elección de lineamientos críticos que permitan dar cuenta de los fenómenos de intercambio entre la literatura y otras esferas de la expresión verbal y artística. Sin embargo, esta clase de indagación no conlleva que la literatura ceda su centralidad a otros lenguajes escritos o visuales, ni que los especialistas renuncien al saber de la disciplina que provee –como ha sido demostrado suficientemente– el principal pilar y punto de partida para el análisis de las manifestaciones del cada vez más heterogéneo campo de la cultura. Lejos de retraerse, a la hora de brindar herramientas críticas la hegemonía de la literatura se manifiesta tanto en los estudios de orden intermedial como en la permanencia de enfoques más clásicos desde el punto de vista del abordaje y la naturaleza de las obras analizadas.

En resumen, se observan dos direcciones fundamentales en las comunicaciones compiladas en este volumen: una afirma el objeto de estudio avalado por la tradición y los géneros canónicos, tal como el teatro, con autores señeros representados por Cervantes y García Lorca, o con contemporáneos de gestos rupturistas, como Fernando Arrabal. Igualmente, la narrativa con sus fueros de género consolidado –sea novela, novela reformulada o cuento– reúne el linaje de Cervantes y Unamuno con heterodoxos radicales –Juan Goyisolo–, autoras revisitadas –Carmen de Burgos– y nombres de más reciente consagración –entre ellos, el muy comentado Eduardo Mendicutti.

La segunda dirección corrobora que el interés por los cruces de la literatura con las artes plásticas y otras formas de expresión no verbales ocupa un lugar preeminente y delinea las investigaciones de ámbitos académicos distantes entre sí. La dignificación del lenguaje de la imagen y audiovisual evidenciada desde las últimas décadas del siglo XX, así como la porosidad creciente de la cultura letrada para con los medios de comunicación masivos se pone de manifiesto en un alto número de comunicaciones que ensayan vías diferentes para abordar los textos literarios de nuevo formato o contemplan bajo un nuevo prisma los objetos de estudio clásico.

En este sector, el cine concita un alto grado de interés, ya como género autónomo –y polifacético–, ya en diálogo con la literatura a través de las adaptaciones –reescrituras fílmicas o trasposiciones. El poder de sugestión de este cruce queda ejemplificado con los disitintos comentarios a la versión para la pantalla grande de la novela *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez, una de las obras más abordadas en este campo.

Otras series de trabajos dan cuenta de la variedad de los cruces intermediales y de su gravitación entre los especialistas. Desde el anticipado diálogo entre la prensa escrita y la narrativa extensa –con Manuel Vicent ilustrando las dos modalidades– a la cada vez más frecuente alianza de la literatura con la fotografía, el recorrido de la estudios dibuja un trayecto diverso que incluye la nueva percepción de viejos pero inadvertidos motivos significantes, punto que ilustra sutilmente el artículo dedicado a analizar el valor ideológico de la indumentaria en *Teresa* de Rosa Chacel.

Clásicos, modernos o posmodernos, el conjunto de autores visitados constituye igualmente una señal de la perenne capacidad de la literatura y las expresiones de la cultura para mudar las formas y mejor acometer la función de seguir el pulso de la existencia y responder a las preguntas del presente mediante los recursos de la creación, la ficción y la imaginación.

A partir de un criterio que intenta poner en valor la contigüidad e hibridez de los géneros literarios, a la vez que su diálogo con las diferentes artes y lenguajes, el índice de este volumen sigue un trazado que se inicia en las conferencias y continúa con las comunicaciones inscriptas –o inscribibles– en el teatro, en el cine, en otros diálogos intermediales (trasposiciones fílmicas, indumentaria, fotografía), en el articulismo literario y en la novela.

CONFERENCIA PLENARIA

NOTAS SOBRE CINE LÍRICO. UN INTENTO DE TIPOLOGÍA

José Antonio Pérez Bowie
Universidad de Salamanca*

0. Introducción

La expresión “cine lírico” es usada habitualmente para referirse a aquellos filmes que poseen una cierta condición de marginalidad por su cuestionamiento de los modelos imperantes en las prácticas del cine comercial mayoritario en la medida en que suponen una alternativa a los presupuestos de narratividad y de mimesis realista inherentes a aquél. Pero esa intención rupturista puede presentar grados de intensidad muy variables y objetivos muy diversos por lo que bajo la mencionada etiqueta de “cine lírico” se albergan productos de una considerable heterogeneidad. Ésta se manifiesta ya en falta de acuerdo sobre la propia etiqueta, que, aunque es la que yo emplearé por razones de comodidad, convive junto a otras varias (cine antinarrativo, antirrealista, antinaturalista, poético, artístico, autoconsciente, paramétrico, etc.) a las que se recurre indistintamente para clasificar los filmes a los que me voy a referir, caracterizados por el uso estrategias tan diversas como la antinarratividad, la reflexividad o la trasgresión de los patrones miméticos habituales mediante las que se manifiesta la actitud resistente frente a las prácticas cinematográficas mayoritarias. No obstante, pienso que se trata de una denominación significativa en la medida en que la poesía implica una subversión o trasgresión de los usos lingüísticos habituales, una permanente vocación experimental y el intento de abrir nuevas vías que permitan el acceso a un tipo de conocimiento inalcanzable mediante el ejercicio de la razón.

Esa resistencia comienza a manifestarse en los años de las vanguardias históricas y es paralela a los procesos similares provocados por la crisis del racionalismo que, simultáneamente, tienen lugar en las otras artes. En el caso del cine viene abonado por la decepción de muchos artistas e intelectuales ante el camino que aquél había emprendido: en lugar de constituirse en un arte autónomo mediante el desarrollo de sus potencialidades que podían haber hecho de él un privilegiado instrumento de revelación, el nuevo arte se había puesto al servicio de los públicos mayoritarios transformándose, mediante sus argumentos banales y sus patrones narrativos uniformadores y previsibles en un instrumento de alienación. En su intento de satisfacer la demanda de tales públicos se había decantado por la opción mimética, que proponía los simulacros de la pantalla como un

* Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto FFI2008-02810/FILO, financiado por la Dirección General de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación.

trasunto del mundo real presentándolos a través de una narrativa, que atrapaba al espectador en el flujo de una historia perfectamente articulada. En ello radicó, sin duda, su éxito como espectáculo universal mayoritario, con lo que la pantalla se convirtió en un poderoso vehículo de producir ficciones y el espectador común aprendió a ver en sus imágenes tan sólo los fragmentos de una historia que debía recomponer en lugar de interrogarse por sus significados plásticos o rítmicos o por la intencionalidad subjetiva de la mirada desde la que se presentaban y de la posible interpretación de la realidad que bajo esa mirada se ofrecía.¹

Ante el carácter tan heterogéneo de las modalidades de lo que podemos denominar lirismo cinematográfico resulta imprescindible establecer una descripción operativa de ese fenómeno. Es lo que me propongo llevar a cabo en las siguientes páginas partiendo para ello de las caracterizaciones más habituales de lo lírico en su dimensión literaria e intentando comprobar la posible operatividad de las mismas a la hora de explicar el lirismo cinematográfico.

1. La definición jakobsoniana de la función poética: el lirismo como autorreferencialidad

Partiré de la definición de Jakobson en la que caracteriza la función poética como aquella función lingüística en la que el referente es el propio mensaje (Jakobson 1978). La autorreferencialidad del mensaje, término empleado por el teórico ruso puede entenderse en dos acepciones distintas aunque complementarias: un mensaje autorreferencial es, por una parte, aquél en el que existe una primacía evidente de la forma sobre el contenido, o dicho de otra manera, aquel que se caracteriza por su opacidad, por la visibilidad de la forma que se traduce en una exhibición de los mecanismos expresivos que son los que producirán la función extrañante y desautomatizadora inherente a todo mensaje “artístico”. Pero a la vez, la autorreferencialidad de un mensaje supone que éste produzca sus propios referentes, es decir, que sus palabras no remiten a ninguna situación anterior y exterior al acto de habla, sino que crean un mundo autónomo y, a la vez, la propia situación comunicativa y las instancias implicadas en la misma. La primera acepción fue la considerada por los formalistas rusos y por los teóricos inmanentistas posteriores que defendían la autonomía del lenguaje literario y preconizaban la indisolubilidad de forma y contenido, en cuanto entendían que éste era el resultado de la nueva percepción de la realidad debida la desautomatización de la mirada provocada por los mecanismos extrañantes que aquélla ponía en juego; en cambio, la segunda acepción de autorreferencialidad, aunque estaba

¹ Desarrollo más detalladamente estas cuestiones en el capítulo “La alternativa del cine poético” de mi libro *Leer el cine* (Pérez Bowie 2008).

implícita en las teorías formalistas sobre la autonomía del mensaje literario, fue objeto de una mayor atención a partir del giro pragmático que experimenta la Teoría de la Literatura a finales de los años 60 cuando la atención hacia el mensaje comienza a desplazarse hacia la situación comunicativa en el que aquél es producido y recibido. Veamos la posibilidad de aplicar ambas acepciones a la caracterización del lirismo cinematográfico.

2. La poeticidad cinematográfica como visibilidad de la forma

2.1. El cine poético de las vanguardias

En los textos que los teóricos del formalismo ruso dedicaron al cine aparecen numerosas referencias a la importancia de los elementos formales en el nuevo arte, especialmente perceptible en aquellas que se apartaban de los previsibles patrones narrativos del cine mayoritario.² Viktor Shklovski es el primero en oponer *cine de prosa* y *cine de poesía*, caracterizando a este último por el predominio de los rasgos formales sobre los semánticos (1998:138). Tynianov, por su parte, opone cine “poético” a cine “narrativo”, aclarando que en el primero existe un evidente predominio del “argumento” sobre la “trama”, es decir de la “disposición” de los materiales de la historia sobre los contenidos que esta transmite; el ejemplo que aduce de los primitivos filmes cómicos norteamericanos es elocuente en la medida en que en ellos la trama constituía un simple pretexto para el desarrollo de una composición basada en elementos rítmicos visuales (1998: 100). Se podrían citar también las aportaciones en la misma línea de Kazanski, quien subraya la importancia de las funciones decorativas o simbólicas del encuadre (independientes del argumento), en virtud de su “expresividad semántica simbolizante” por su capacidad de dotar de “coloración emocional” a la línea temática (1998: 132). O de Eikhenbaum cuando habla de la antinarratividad del gran primer plano en su capacidad de abstraer la imagen del decurso temporal cumpliendo una función semejante a la desempeñada por la *fermata* (pausa silenciosa) en el lenguaje musical (1998: 70).

Esa visibilidad del estilo es, cuando se produce, la que permite a los formalistas calificar al cine como arte, porque, como señala Eikhenbaum, “el argumento en el cine está constituido no sólo por, o ni siquiera tanto por la progresión de la trama como por los elementos *estilísticos*” (1998: 200). Los artistas de la vanguardia histórica reivindicaron, así, un cine en el que la sucesión de imágenes al servicio exclusivo de los acontecimientos de la trama no impidiese la contemplación reflexiva y demorada de la realidad y de la capacidad

² Los formalistas trasladan la noción de “extrañamiento” de la literatura al cine, lo que supone una negación de la condición analógica que se atribuía a las imágenes de éste, ya que no cabe hablar de fidelidad de tales imágenes a la realidad profílmica sino de una transfiguración estilística de las mismas. Véase al respecto Peña Ardid, 1992: 63-64.

de revelación que a través de la misma podía alcanzarse.³ De ese modo, las prácticas cinematográficas que llevaron a cabo supusieron el abandono radical de la narración clásica y de las pretensiones miméticas para ofrecer una nueva mirada sobre las cosas del mundo. El ejemplo más significativo de esta actitud lo tenemos en los documentales urbanos filmados por diversos cineastas adscribibles a la vanguardia, entre ellos *Manhatta* (Paul Strand y Charles Sheeler, 1921), *Rien que les heures* (Alberto Cavalcanti, 1926), *Berlin, die Symphonie der Grosstadt* (Walter Ruttmann, 1927), *Regen* (Jory Ivens, 1929), *Chelovieks Kinoapparatom* (Dziga Vertov, 1929) o *A propos de Nice* (Jean Vigo, 1929), calificados de modo unánime como poemas cinematográficos porque no pretenden una descripción “objetiva” de las respectivas ciudades sino que sus imágenes dejan de remitir a unos referentes externos para servir de vehículo a una emoción, a un estado de ánimo.⁴ Aunque en las prácticas cinematográficas de la vanguardia existen, como veremos, otros filmes que entran más bien en el ámbito de lo que llamaremos autorreferencialidad absoluta.

2.2. La dimensión lírica del “cine de autor” de los 60 y otros movimientos posteriores

Esa relevancia de la forma como síntoma de poeticidad la encontramos también en el llamado “cine de autor” europeo de los años sesenta en el que la ruptura con los patrones de la narración clásica impuestos por la industria hollywoodense se manifiesta ante todo en la visibilidad de la instancia narradora, que aquella había intentado mantener oculta. Se reivindica, entonces, la figura del director como artista, como sujeto de una “escritura” personal, de un “estilo” propio. El lirismo se manifiesta, así, en la subjetivización de la mirada sobre la realidad, aunque, a diferencia del cine de vanguardia, ahora no se produce el rechazo absoluto de la narratividad; la exhibición del estilo del autor, la expresión de su mirada sobre el mundo, se ejerce a través de las historias que se narran. Si aquéllos filmes eran el equivalente del poema, éstos estarían más próximos al estatuto de la novela lírica: se cuenta una historia, pero a través de una forma enormemente personal, de un “estilo” mediante el que la subjetividad del autor actúa como filtro de la realidad narrada. Los grandes cineastas de los sesenta como Antonioni (*La noche*, *El eclipse*) de Resnais (*Hiroshima*, *mon amour*, *El año pasado en Marienbad*), Bresson, Fellini, Godard, Truffaut, inauguran un nuevo paradigma cinematográfico que ha sido definido por Peter Wollen como

³ Esa imposibilidad de una contemplación demorada que propiciase la reflexión es el origen del rechazo de muchos intelectuales al cine que se había impuesto mayoritariamente. Las siguientes frases de Frank Kafka resumen muy bien esa actitud: “Yo vivo con los ojos y el cine impide mirar. La velocidad de los movimientos y el rápido cambio de las imágenes, fuerzan continuamente a seguir adelante. La mirada no se agota en las imágenes, sino que éstas se apropian de la mirada e inundan la conciencia. El cine viste de uniforme a los ojos que siempre habían permanecido desnudos” (Citado en Aristarco 1968, 14).

⁴ Sobre estos filmes y su dimensión poética ha publicado Darío Villanueva un documentado trabajo (Villanueva 2008). Sobre la actividad cinematográfica de las vanguardias puede verse también la recopilación de trabajos y la antología de escritos de la época que ha realizado Javier Herrera en la revista *Litoral*, en el nº monográfico titulado “La poesía del cine” (Herrera 2003).

Modo de Representación Moderno (MRM)⁵ y que sustituye al MRI (Modo de Representación Institucional) vigente desde Griffith e impuesto por la industria de Hollywood a todo el cine mundial. Esa línea ha sido continuada por todos los grandes directores hasta nuestros días (piénsese en nombres como David Lynch, Lars Von Trier, Won Kar-Wai o Mahmalbaf, por citar sólo algunos) cuya mirada, personal vehiculada a través de un estilo propio, consigue unos niveles considerables de indagación en la realidad y, consiguientemente, una dimensión lírica, que distancian a sus filmes del adocenamiento y la previsibilidad de las producciones industriales.

Conviene recordar la influencia que sobre esta imposición de la mirada del “autor” en el cine al que me refiero ejercieron los presupuestos de la fenomenología heideggeriana filtrada a través de Merleau-Ponty. La ruptura con la narración clásica y su pretendida “objetividad” produce, así, como resultado un trabajo de manipulación sobre la forma para descubrir dimensiones desconocidas de la realidad a través de nueva mirada despojada de los hábitos perceptivos. Recuérdese cómo la fenomenología aboga por una experiencia originaria en la cual se dan las cosas “como son”; en general, no las vemos como son porque infinitos prejuicios nos lo impiden. Las vemos conforme a hábitos adquiridos, a la opinión de las mismas que se ha formado en nosotros antes aun de mirar. Para liberarnos de prejuicios, para “ver” es necesario apartarse de toda actitud “mundana” con arreglo a la cual juzgamos antes de mirar, es necesario suspender todo juicio. Con esta suspensión ponemos “entre paréntesis” el mundo, y únicamente hacemos caso de aquello que aparece visto por ojos vírgenes, por ojos que mirasen por primera vez.

La novedad que este cine “de autor” de la década de los sesenta supone frente a la narración clásica es, no obstante, cuestionada por David Bordwell. Piensa que se trata de un fenómeno que no está circunscrito a un periodo ni a una geografía concretos ya que se encuentran manifestaciones del mismo en la filmografía de directores muy distantes entre sí espacial y temporalmente. Bordwell utiliza para referirse a aquellos filmes en los que la actuación sobre los elementos formales adquiere una visibilidad notable la denominación de “narración paramétrica”; explica que esta práctica se da en momentos y en países muy diversos y la define como una narración “en la que el sistema estilístico del filme crea pautas diferentes a las demandas del sistema argumental”, con lo que “el estilo puede organizarse y enfatizarse hasta un grado que lo convierte, al menos, en tan importante como las pautas

⁵ Wollen señala como característicos de ese nuevo paradigma, que ejemplifica con el cine de Godard, factores como los siguientes: la intransitividad narrativa o ruptura sistemática del flujo del relato; el extrañamiento que dificulta los mecanismos identificadores (mediante la actuación distanciada, la desconexión sonido/imagen, la interpelación directa, y la búsqueda de la incoherencia que suscita la incomodidad del espectador); la puesta en relieve de la instancia narradora frente a su transparencia (desplazamiento sistemático de la atención hacia el proceso de construcción del significado); la diégesis múltiple; la apertura narrativa en lugar del cierre de la historia mediante su resolución; y, en último lugar, la sustitución de la ficción por la realidad mediante la exposición crítica de las mistificaciones utilizadas en los filmes de ficción (Wollen 1969, 163-165). En realidad nos encontramos ante la asunción por parte del cine de la revolución que se había producido en la narrativa literaria tres décadas antes.

del argumento”. Apelando a la noción de *dominante* (el factor que, según los formalistas rusos, destaca en el texto a expensas de otros deformándolos) y explica cómo el estilo puede formar una estructura independiente en el interior del texto, ya que se gobierna únicamente por la coherencia y no por la función representativa. Y cita a título de ejemplo la obra de cineastas como Fritz Lang, Dreyer, Jacques Tati, Ozu, Mizoguchi, Robbe-Grillet, Godard o Bresson (Bordwell, 1996: 275-290).

Esta modalidad de cine poético, aunque definible como la precedente por la importancia de los factores estilísticos, conlleva un alto grado de reflexividad y la existencia de una *écriture* personalizada. No obstante, hay que admitir que en este cine que no renuncia a la narratividad, la poeticidad es una cuestión de grado y que los filmes adscribibles a esta categoría pueden participar de ella en muy diversa medida. Aunque todos sus autores tengan en común la resistencia a supeditar por completo la representación fílmica a los imperativos de la narratividad, pues como señala Carmen Peña, están “mucho menos interesados en contar que en revelarnos una visión interior de las cosas” y en sus filmes “los objetos, las figuras, los movimientos de cámara, la luz (...) adquieren una existencia propia” sin subordinarse a los imperativos de la narración convencional (Peña Ardid 1997: 19)

3. La poeticidad cinematográfica como autorreferencialidad

Detengámonos ahora en la otra cara de la autorreferencialidad a la que apunta la definición jakobsoniana de función poética: la absoluta independencia de cualquier referente externo en la medida en que el texto poético (y en literario, en general) no remite a ninguna realidad anterior y exterior al hecho de habla, sino que crea sus propios referentes. Como señala Ohman, las palabras del texto literario poseen los mismos referentes que en la comunicación ordinaria, “pero no se utilizan para referir”, por lo que se devinculan por completo de toda relación con el mundo y el mensaje se libera de todas las responsabilidades que implican los actos de habla “serios” (Ohman, 1987: 32). De ahí que una de las convenciones que rigen la lectura del texto lírico, según Culler (1978: 249-254), sea la que todo poema encierra un sentido oculto que no se agota en el significado proporcionado por las palabras del texto, sino que lo trasciende, por lo que el lector tiene que desprenderse de los significados habituales y descubrir qué se oculta detrás de ellos. El caso extremo de autorreferencialidad lo constituirían aquellos poemas en que las palabras utilizadas no son tales sino meras agrupaciones de sonidos (las jitanjáforas, por ejemplo) a partir de las cuales se establece una estructura rítmica, como sucede, por ejemplo, en algunos textos de la poesía afrocubana⁶ y también, frecuentemente, en las canciones

⁶ Véanse estos versos de Luis Palés Matos que abren y cierran el poema “Falsa canción de baquiné”:
¡Ohé, nené!

infantiles. Pero asimismo constituyen un caso extremo de autorreferencialidad aquellos otros poemas en los que se ha despojado de toda conexión lógica a las palabras que lo componen, produciendo como resultado una estructura caótica que imposibilita cualquier aprehensión racional. En este caso nos encontramos con poemas como los de Mallarmé, Rimbaud, T.S. Eliot (en *The Waste Land*) o César Vallejo,⁷ entre otros, todos ellos con una evidente ausencia de sentido en el plano denotativo que, para el lector avisado, puede traducirse en una considerable riqueza en el plano connotativo. A este propósito, comenta Susana Reisz que cuando “la tendencia a la desintegración de las conexiones entre proposiciones y parte de proposiciones se acentúa” la lectura posible “no puede ir más allá de la determinación de cierto tópico global (como “amor”, “muerte”, “desamparo”, “sentimiento del absurdo”, etc.), pues

en la medida en que las frases no pueden ser correlacionadas con hechos de nuestro mundo real ni con hechos de otros mundos posibles alternativos sino que parecen limitarse a autodesignarse, la imposibilidad de construir una zona de referencia vuelve inútil cualquier intento de verificar si se han producido o no modificaciones en ella (Reisz de Rivarola, 1989: 213).

Si trasladamos esta concepción del lirismo al ámbito del séptimo arte, es posible hallar numerosos ejemplos de “poemas cinematográficos” caracterizados por esa misma autorreferencialidad plena. Ya en el periodo de las vanguardias históricas encontramos las primeras manifestaciones de esta poesía visual. En el extremo más elevado de la escala se sitúan los filmes abstractos de pintores que extienden su campo de trabajo al celuloide y llevan a cabo composiciones dinámicas a partir de figuras geométricas en movimiento como Viktor Eggelin (*Rythmus 21*, *Rythmus 22* y *Rythmus 23*) o Hans Richter (*Opus 21*, *Opus 22*). En ambos casos las imágenes que el espectador contempla en la pantalla no existen en el

¡Ohé, nené!
Adombe gangá mondé
Adombe.
Candombe del baquiné
¡Candombe!

(*Tun tun de pasa y grifería*, en *Poesía completa y prosa selecta*, edición de Margot Arce, Caracas, Biblioteca Ayacucho 1978: 151-152).

⁷ Léanse, como ejemplo, los siguientes versos de este último:

*La paz, la avispa, el taco, las vertientes,
el muerto, los decilitros, el búho,
los lugares, la tiña, los sarcófagos, el vaso, las morenas,
el desconocimiento, la olla, el monaguillo,
las gotas, el olvido, la potestad, los primos, los arcángeles, la aguja,
los párrocos, el ébano, el desaire,
la parte, el tipo, el estupor, el alma...*

(César Vallejo: “La paz, la avispa...” *Obra poética*, Madrid, Archivos, 1988 : 277)

mundo real (carecen, por tanto, en absoluto de referentes externos) sino que son creación del propio artista.

En otros casos la imágenes que se contemplan en la pantalla sí pueden ser identificadas por el espectador como procedentes de su mundo; es decir, poseen, al igual que las palabras del poema literario sus propios referentes externos, pero no se utilizan para remitir a ellos sino que dichas imágenes se integran en una composición rítmica visual en la que adquieren un sentido nuevo; es lo que sucede en filmes como *Ballet mécanique* (Fernand Léger), *Entr'acte* (René Clair) o *Photogenie* (Jean Epstein). En otro tipo de filmes, como los de los cineastas surrealistas, las imágenes son sometidas a un entramado de conexiones sorprendidas mediante las que pierden toda relación con el mundo del que proceden para entrar a formar parte de otra realidad que pretende ser expresión del universo onírico o de las obsesiones que pueblan el subconsciente del autor; baste recordar ejemplos como *Le chien andalou* (Luis Buñuel), *La coquille et le clergyman* (Antonin Artaud), *La étoile de mer* (Man Ray) o *La sang d'un poete* (Jean Cocteau).

Estos planteamientos fueron objeto de un desarrollo ulterior por parte de las neovanguardias, especialmente la norteamericana de los años 50 y 60 cuyos integrantes (los hermanos Whitney, Stan Brakhage, Maya Deren, Sidney Peterson, Kenneth Anger, Jonas Mekas, Gregory Markopoulos o Curtis Harrington) continúan en sus obras las preferencias, motivos y objetivos de la vanguardia histórica, tanto en la línea de la abstracción como en la recurrencia a la imaginería surrealista.⁸ La principal diferencia con relación a aquella estriba, como señala Josep M^a Catalá, en un importante salto epistemológico: el desplazamiento de la cámara desde su tradicional posición objetiva a otra radicalmente subjetiva, con lo que la posición del espectador deja de estar distanciada de la escena, para penetrar en el interior de la misma generando una mirada fragmentada y relativista. El resultado de esta operación lo explica Catalá al comentar que en los filmes de Brakhage

el montaje se convierte en un dispositivo equivalente a operaciones mentales. No es directamente la realidad la que es fragmentada por miradas sucesivas de una cámara ambulante, sino que se trata del resultado de una percepción que ha regresado a un estado de inocencia pre-consciente capaz de ofrecer los materiales primigenios de una realidad aún en estado virgen. En este sentido, los cortes que separan las imágenes corresponden a estados mentales primarios, a un primer movimiento de la conciencia que inicia la articulación del caos natural (2005:123).

⁸ Algunos de los textos programáticos básicos de este movimiento como "Declaración del New American Cinema Group" (1960) o "New American Cinema" de Jonas Mekas (1962) pueden encontrarse en Romaguera y Alsina 1989: 285-292.

En las piezas de estos artistas encontramos dos de las premisas esenciales del discurso lírico contemporáneo con el que sus filmes están indudablemente emparentados: el protagonismo de la propia materia sobre la que se trabaja y la reflexión en torno al proceso creador. Francesco Casetti, al referirse a otro cineasta situado en la misma línea, el canadiense Michael Snow autor de *Wavelength* (1967) y *Région Centrale* (1971), subraya que esta rebelión contra la dimensión narrativa y representativa del cine tiene como objetivo hacer que surja la energía subyacente a todo acto de lenguaje, el dinamismo que hay en cada texto, para lo cual centran toda su atención en los elementos significantes marginando por completo el nivel del significado. El protagonismo que adquiere la materia en otro de estos cineastas, el norteamericano Peter Gidal, autor de *Condition of Illusion* (1975), *Fourth Wall* (1978) *Close-Up* (1980), le lleva a calificar su obra de cine *estructural-materialista* que rechaza todo ilusionismo y presenta los elementos constituyentes del filme tal como son; el resultado es una película que no representa ni documenta nada sino que se limita a registrar su propia elaboración (Casetti 1994, 244-245).⁹

Las reflexiones de Casetti están en estrecha relación con la teoría de Lyotard, quien acuña la noción de *a-cinema* para referirse a este cine que se rebela contra la regulación uniformadora de la puesta en escena de las pantallas comerciales, en donde la realidad es sustituida por la representación; defiende, así, un cine distinto, regido por la lógica de la *pirotecnia*, de la exaltación y el derroche de energía mediante la que se combate la “normalización libidinal” que sólo admite “lo aceptable, lo mesurado, lo orgánico”. Y señala dos direcciones que el cine ha de seguir para “dejar de ser una fuerza de orden, para producir simulacros auténticos, es decir gratuitos, y goces intensos en lugar de objetos de producción y consumo”: la inmovilidad y el exceso de movimiento; el primero, al suspender el devenir, exalta la relación entre el observador y lo observado, mientras que el segundo produciría la exaltación lírica, un traslado de la intensidad al significativo al poner el énfasis en lo que sostiene la imagen en lugar de en el contenido de la misma (Lyotard 1973: 365-368).

Resultan igualmente significativas a este respecto las reflexiones de Gilles Deleuze que abren el camino (o intentan explicar) a las prácticas de algunos cineastas contemporáneos empeñados en poner de relieve el valor sustantivo de la imagen. Pienso concretamente en Godard, quien, en su *Histoire(s) du cinéma*, ha llevado a cabo una descontextualización de muchas de las imágenes del cine clásico para reivindicar, mediante

⁹ La obra de uno de los precursores de la vanguardia norteamericana, el anglo-canadiense Norman McLaren, quien en lugar de usar la cámara dibujaba directamente sobre el celuloide, supone, sin duda, el ejemplo máximo de desvinculación de la realidad profílmica y, por consiguiente el grado más elevado de autorreferencialidad. En el ámbito español también se produjeron en los años sesenta numerosos ejemplos de cineastas de vanguardia cuya obra, al igual que la de los norteamericanos se inscribe en campo artístico-plástico como Antonio Artero (*Blanco sobre blanco*), Carles Santos (*L'apat*, *La cadira*); otros como Javier Aguirre se movieron simultáneamente el campo de la producción artístico-plástica y el de la producción cinematográfica; a la primera pertenecen obras como *Espectro siete*, *Fluctuaciones entrópicas*, *Uts cero* o *Pluralidades seis*.

un nuevo montaje y una narración paralela, sus valores intrínsecos. Deleuze piensa que la modernidad se caracteriza, más que por un juego de repeticiones, de excesos o parodias, por “un aumento progresivo de la densidad, por una conquista de la plenitud”. Y frente a la que denomina “imagen-movimiento” del cine convencional que presenta un mundo diegético organizado a través de la coherencia temporal y de un montaje racional causa-efecto, propone la noción de “imagen-tiempo”, basada en la discontinuidad, en la des-vinculación como factor articulador. Mientras el cine clásico se caracterizaba por la exposición diáfana de un conflicto, que se resolvía mediante la progresión narrativa basada en causas y efectos, la imagen-tiempo, definidora del cine moderno, se desentiende de la lógica lineal para interesarse por los procesos mentales de la memoria, el sueño y lo imaginario; engendra planos autónomos cuya causalidad es incierta o inexistente, en un proceso no totalizado donde se rompen los vínculos de la continuidad y la organización panorámica del espacio deja paso a una pantalla entendida como palimpsesto de la memoria.¹⁰

4. La concepción esencialista de la poeticidad cinematográfica

Como es sabido, junto a los intentos de caracterización de lo poético presididos por un cierto afán científicista y que son deudores de los avances experimentados por la ciencia del lenguaje a lo largo del siglo XX, perviven teorías esencialistas que, deudoras del idealismo romántico, sostienen la condición inefable de la poesía y niegan cualquier explicación racional de sus mecanismos. La poesía, sostienen, está en la realidad, existe por sí misma y de modo previo a la intervención del poeta, quien es, en virtud de su especial sensibilidad, un mero transmisor, un intermediario que la descubre a los ojos de los demás hombres pero, en modo alguno, un artífice o creador de la misma.

A la hora de definir en qué consiste la poeticidad del cine es posible encontrar también este tipo de explicaciones por parte de teóricos del mismo y de algunos cineastas. La poesía cinematográfica no es para ellos el resultado de unos procedimientos técnicos sino de un descubrimiento o revelación: se trata de *atrapar* la realidad, no de manipularla ni de distorsionarla para conseguir determinados efectos. Se pueden recordar a este respecto afirmaciones de Bresson (“No corras tras la poesía. Ella penetra por sí sola a través de las juntas (elipsis)” o de Tarkovski (“El cine no crea nada irreal; todo lo que emplea y compone procede del mundo sensible que nos rodea, de la naturaleza en que vivimos”) entre otros. Este último llega a manifestarse enemigo de lo que se entiende por “cine poético” y que él describe como aquél “que trabaja con imágenes que se apartan de lo material y concreto, para tratar de afirmarse como un mundo propio, cerrado en sí mismo”.

¹⁰ Me limito a resumir de modo somero algunas de sus ideas centrales, que desarrolla con profusión de argumentos y con detenidos análisis de la obra de varios directores en sus dos libros básicos sobre cine (Deleuze, 1984 y 1987).

Quien ha argumentado más firmemente sobre esta concepción del lirismo cinematográfico es, quizá Eric Rohmer, muy imbuido de los presupuestos idealistas de André Bazin, a quien reconoce como maestro. Me detendré tan sólo y de modo breve en las argumentaciones que desarrolló en la polémica mantenida con Pasolini en los años sesenta. Allí sostenía la falsedad de la ecuación del cineasta italiano, quien basándose exclusivamente sobre el protagonismo o la disimulación de la cámara, equiparaba cine moderno a cine de poesía y cine antiguo a cine narrativo. Para Rohmer existe “una forma moderna de cine de prosa y de cine narrativo donde la poesía está presente, pero no buscada de antemano: aparece por añadidura. Y prefiere distinguir entre cineastas en los que el universo filmado tiene una existencia autónoma, y para quienes el cine “es menos un fin que un medio” y aquellos otros en los que “se tiene la impresión de que el cine se contempla a sí mismo”; o, en otras palabras, entre realizadores para quienes el cine es “un medio de hacernos conocer, de revelarnos los seres” y realizadores para quienes el cine se convierte exclusivamente en “un medio de revelar el propio cine” (Rohmer, 1970: 43-44). Más adelante añadirá que el cine “es un medio para descubrir la poesía, sea la poesía de un poeta, sea la poesía del mundo”; lo poético es la cosa mostrada, no el cine en cuanto tal. El problema –afirma– no ha de plantearse en torno a la conciencia más o menos lúcida de los propios medios de expresión sino en distinguir entre un arte “que se contemplaría a sí mismo” y un arte “que contemplaría el mundo”; y es el medio de expresión lo que puede hacernos descubrir en ese mundo cosas que no conocíamos” 1970: 53-54).

Muchos de estos argumentos serán retomados más tarde por el director ruso Andrei Tarkovski, creador al igual que Rohmer, de un cine calificado unánimemente de poético. Reproduzco para no extenderme excesivamente las siguientes afirmaciones, en las que la idea de poesía va unida a la de un cine “puro”, “autónomo”, capaz de captar la vida sin el auxilio de ninguno de los intermediarios (los procedimientos prestados por otras artes) de los que tradicionalmente se ha venido sirviendo:

El cine ha perdido parcialmente la capacidad de otorgar una configuración inmediata a la realidad con sus medios específicos, sin atravesar el camino de la literatura de la pintura o del teatro (...).

La transposición de las características específicas de otras artes a la pantalla roba al cine su especificidad cinematográfica y hace difícil encontrar soluciones que se apoyen en las poderosas cualidades del cine como arte autónomo. Lo peor de todo ello es, sin embargo, que en esos casos surge un abismo entre el autor de la película y la vida. Entre los dos se están continuamente interponiendo intermediarios, procedimientos de las artes más antiguas. Y esto impide sobre

todo el que la película represente la vida en su fuerza originaria, tal como el hombre realmente la ve y la siente (Tarkovski, 2005: 38).

5. La caracterización pragmática de la poeticidad cinematográfica. Un camino por explorar

El giro pragmático experimentado por las ciencias del lenguaje desde los años sesenta del pasado siglo ha incidido considerablemente, como apuntaba al principio, en las teorías explicativas del hecho literario. Y quizá donde esa perspectiva pragmática ha resultado más rentable es en el ámbito de la poesía, que ha comenzado a ser abordada como una forma de comunicación enormemente diferenciada de otros usos lingüísticos. Cuestiones como la caracterización del poema como acto de habla peculiar, la función de los diversos sujetos textuales que intervienen en ella y sus relación con los “usuarios” extratextuales, las convenciones con las que el lector se enfrenta a la lectura del texto lírico, la discusión sobre el grado de ficcionalidad de ese tipo de comunicación, son sólo algunos de los puntos abordados en un fructífero debate en el que no puedo detenerme.¹¹

Quiero llamar tan sólo la atención sobre la posible aplicabilidad de esas explicaciones pragmáticas de la poesía literaria a la caracterización de lo que vengo denominando cine lírico.

Una de las cuestiones que plantearía más problemas es el debate sobre la ficcionalidad o no ficcionalidad del texto lírico. Para algunos autores en ese tipo de mensajes no cabe hablar de ficcionalidad sino de “desrealización”: el referente primero, el “real” (no en el sentido de verdadero, sino el que se forma a partir de la intuición inicial, completándola) se convierte en un nuevo referente, en una irrealidad poética que toma cuerpo en la intensidad textual. El auténtico valor poético, según Rodríguez Pequeño, radica en la conversión del referente en “transreferente” y sólo de una manera indirecta, y a través de éste, podemos ser capaces de apreciar y re-conocer la realidad referencial. Desrealización no equivale, por tanto, a ficción, pues desrealizar no es crear o inventar un nuevo referente sino transformarlo: La lírica no cuenta una historia sino una sensación, un sentimiento (Rodríguez Pequeño 1995: 95-98).¹² En la misma línea se manifiesta Susana Reisz en el trabajo antes citado al afirmar respecto de aquellos poemas que he denominado de autorreferencialidad plena, que la ausencia de significado propiciada por la distorsión de sus

¹¹ Véase para más información la excelente recopilación de textos teóricos sobre la lírica que ha realizado Fernando Cabo (Cabo Aseguinolaza, 1999).

¹² Un ejemplo de esta operación lo tendríamos en los poemas que componen la sección “Ficciones” del libro *Mortaja* de José Miguel Ullán (México D.F., Ediciones Era, 1970), constituidos por noticias de muertes violentas, presuntamente tomadas de la prensa e insertas con leves modificaciones en las páginas del poemario (Pérez Bowie, 2009).

frases impiden que puedan ser “correlacionadas con hechos de nuestro mundo real ni con hechos de otros mundos posibles alternativos sino que parecen limitarse a autodesignarse”; por ello considera impropio referirse a la condición ficcional o no ficcional de tales poemas (1989: 213)

Habría que plantearse si esta característica de la lírica resulta aplicable a los poemas cinematográficos de alto grado de autorreferencialidad. Existen, sin duda, dificultades para disociar la imagen fílmica de la realidad pre-fílmica de donde ha sido tomada: un objeto (coche, vestido, casa. etc.) o una persona, se integran plenamente, al igual que las palabras del poema, en el universo que construye el filme, pero luego, en muchos casos, por el hecho de haber pasado por la pantalla, pueden adquirir un nuevo nivel de realidad que les confiere un especial grado de fascinación llegando incluso (especialmente en el caso de los actores, pero no sólo) a convertirse en objetos de culto.

Otro problema por resolver respecto de los poemas cinematográficos es el de si para ellos rigen las mismas convenciones de “lectura” que algunos estudiosos (Culler 1978, por ejemplo) señalan para los enunciados líricos. Ello llevaría a plantearse cuestiones interesantes: la necesidad de reconstruir la situación comunicativa dotando de contenido a los déicticos; la exigencia de unidad estructural de la obra que implica asumir el poema como un todo orgánico; la existencia de un significado implícito u oculto (lo cual lleva a plantearse la hipersignificación de los componentes visuales: no habría fotograma insignificante, puesto que ha sido seleccionado y montado, y ello lo carga de sentido); la relación necesaria de las estructuras fílmicas con una tradición o contexto cinematográfico en la medida en que, al igual que la poesía, el discurso fílmico es un discurso “institucional” y por tanto vinculante en todas sus manifestaciones), etc.

Una tercera cuestión sería investigar si los casos de duplicidad de la situación enunciativa que se producen en el interior del universo diegético del filme tendrían la misma función reflexiva y metadiscursiva que en los poemas. En este sentido sería interesante buscar ejemplos fílmicos en los que produzca esa doble enunciación y considerar si responde a las mismas estrategias que en el texto lírico: problematización o impropiedad del sujeto lírico, problematización o impropiedad del destinatario lírico, problematización de la situación presentada, etc.

Una última posibilidad (para ir terminando, pues no se agotan aquí) es interrogarse sobre el equivalente cinematográfico de aquellos poemas que se presentan “haciéndose”, es decir que se constituyen como una reflexión sobre el propio acto de la creación poética. En *Chelovieks Kinoapparatom (El hombre de la cámara)* de Dziga Vertov tenemos un ejemplo pionero.

Como puede comprobarse, se trata de un campo enormemente atractivo y que está reclamando atención. Confío en que algunos de ustedes, se animen a prestársela.

Bibliografía

- Albèra François (1998) [1996], (ed.). *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme*. Barcelona: Paidós.
- Aristarco, Guido (1968) [1960]. *Historia de las teorías cinematográficas*. Barcelona: Lumen.
- Bordwell, David (1996) [1985]. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando (1999), (comp.). *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco.
- Casetti, Francesco (1994) [1993]. *Teorías del cine (1945-1990)*. Madrid: Cátedra.
- Catalá, Josep M^a (2005). "Film-ensayo y vanguardia". En C. Torreiro y J. Cerdán (eds.), *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, 109-158.
- Culler, Jonhatan (1978) [1975]. "La poética de la lírica". En *Poética estructuralista*. Barcelona: Anagrama, 229-269.
- Deleuze, Gilles (1984) [1983]. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- (1986) [1985]. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Herrera, Javier (2003) (ed.). Monográfico "La poesía del cine", *Litoral*, n° 235.
- Jakobson, Roman (1974) [1958]. "La lingüística y la poética". En T. Sebeok (ed.), *Estilo del lenguaje*. Madrid: Cátedra, pp. 123-173.
- Lyotard Jean-François (1973). "L'acinéma", *Iris*, n°1 : 357-369.
- Ohmann, Richard (1987) [1971]. "Los actos de habla y la definición de literatura". En J.A. Mayoral (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco, 11-34.
- Peña Ardid, Carmen (1992). *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra.
- (1997). "El interrogante poético del cine", *Poesía en el campus*, 36 (1997): 13-21.
- Pérez Bowie, José A. (2008). *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Universidad.
- (2009). "José Miguel Ullán o el grado cero de la escritura poética". En S. Crespo et al (eds.), *Teoría y análisis de los discursos literarios. Estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre*. Salamanca: Universidad, 281-293.
- Reisz de Rivarola, Susana (1989). *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Hachette.
- Rodríguez Pequeño, Javier (1995). *Ficción y géneros literarios*. Madrid: Universidad Autónoma.
- Rohmer, Eric (1970) [1965]. "Lo antiguo y lo nuevo". En Joaquín Jordá (ed.), *Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer. Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama, 42-80.
- Romaguera, Joaquim y Alsina, Homero (1989), (eds.). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.
- Tarkovski, Andrei (2005). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp
- Villanueva, Darío (2008). "Géneros del cine de vanguardia. El filme de ciudad, poema y sinfonía". En *Imágenes de la ciudad, Poesía y cine de Whitman a Lorca*. Valladolid: Universidad y Junta de Castilla y León, 69-119.
- Wollen, Peter (1969). *Signs and Meaning in the Cinema*. London: Secker & Warburg.

Datos del autor

Doctor en Filosofía y Letras, Catedrático de Universidad (Teoría de la Literatura y Literatura Comparada) en la Universidad de Salamanca, España. Sus líneas actuales de investigación se centran en el ámbito de la Literatura Comparada y específicamente en el de las relaciones entre la literatura y los medios audiovisuales. Dirige desde hace 10 años el grupo

de estudios sobre literatura y cine (GELYC) que ha trabajado en diversos proyectos financiados por la Dirección General de Investigación. Profesor visitante en las universidades de Limoges, Rennes (Francia), Saint-Andrews (Reino Unido), Berlín-Humboldt (Alemania). Conferenciante en las universidades de Siena, Padova, Salerno, Firenze, Verona (Italia), Sorbona-París III, Lyon, Montpellier (Francia), Giessen, Friburg, Wuppertal (Alemania), New York, Ohio State, Philadelphia, Virginia (Estados Unidos). Cursos de doctorado en las universidades de Santiago de Compostela, Oviedo, La Rioja y Autónoma de Barcelona. Participación como ponente invitado en diversos congresos internacionales; últimamente en Poznan, Coimbra, Verona, Bergamo, Pau, Lyon, Bamberg, Kiel.

Miembro del consejo de redacción de las revistas *Anales de Literatura Española Contemporánea* (ALEC), *El Correo de Euclides*, *La Tabla Redonda*, *Fahrenheit 451* y *Literatura y Signo*. En 2008 recibió el premio “María de Maeztu” de la Universidad de Salamanca a la excelencia investigadora (2008). Estudioso de la obra de Max Aub ha publicado diversos trabajos sobre la misma y editado textos como *La calle de Valverde*, *Manuscrito Cuervo* y *Campo abierto*.

Entre otros, ha publicado: *Mujeres escritas. El universo femenino en la obra de Torrente Ballester*, *El mercado vigilado. La adaptación en el cine español de los 50* (en colaboración con Fernando González García), *Reescritura filmicas. Nuevos territorios de la adaptación*, *Leer el cine*, *La teoría literaria en la teoría cinematográfica*, *Poética teatral de Gonzalo Torrente Ballester*, *Cine, literatura y poder. La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)*, premiado por la Asociación Española de Historiadores del Cine, *Realismo teatral y realismo cinematográfico. Las claves de un debate (España 1910-1936)*, *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica* (editor). Premio “María de Maeztu” a la excelencia investigadora en 2008.

CONFERENCIAS

REIVINDICACIÓN Y CUESTIONAMIENTO DEL HÉROE EN LA LITERATURA ESPAÑOLA ACTUAL

Silvia Cárcamo

Faculdade de Letras - Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumen

El héroe de las causas colectivas es objeto de reflexión en la literatura española actual. Las ficciones de Alberto Méndez, Manuel Rivas y Javier Cercas y las especulaciones ensayísticas de Rafael Sánchez Ferlosio y Fernando Savater permiten afirmar que el Héroe pone en juego problemáticas que alcanzan a la memoria, la historia y la posibilidad de narrar las experiencias de los límites. Planteamos que en algunas obras, en consonancia con las perspectivas propuestas por T. Todorov y H. White, frente a la monumentalización de la Historia, emergen las miradas más complejas sobre la memoria, que no niegan los territorios de las subjetividades, de lo íntimo y de las ambigüedades.

Palabras clave: Ficción actual - Héroe - Memoria - Historia - Testimonio

El tema del héroe ocupa un lugar notable en algunas obras de la literatura española actual. La ficción y el ensayo, especialmente, han propuesto su reivindicación o su cuestionamiento. Pero el héroe es pensado hoy en relación a cuestiones que revelan preocupaciones mayores que remiten, en última instancia, a la historia, a la memoria y a los relatos posibles de la experiencia individual y colectiva.

La crítica ha insistido en la muerte del héroe y en el predominio de intereses y espacios individuales sobreponiéndose a causas y espacios sociales. Así, Pozuelo Yvancos, citando a José Carlos Mainer, aludió al fenómeno de la “*re-privatización* de la literatura, en lo que tiene de creación de mundos imaginarios personales” (Pozuelo Yvancos, 2004: 45).

Nos preguntamos si no sería conveniente pensar también en la transformación de los héroes, en las grietas, en las fisuras y en la intimidad invadiendo espacios antes mitificados. Anticipamos que, con Todorov, consideramos la diferencia que va de la Historia -con mayúsculas- a la memoria. Esta última es, como sabemos, lacunar e impone, por sobre todo, la perspectiva del presente.

La crítica referida al héroe suele señalar las varias significaciones del propio término. En un citado, lejano y decisivo artículo de 1946, Pedro Salinas deducía del diccionario de Oxford la distinción entre los usos más antiguos, que llevan a un concepto de valor, según los cuales “el héroe es siempre un ser de cualidades extraordinarias y nobles” (1961: 58) y la acepción, menos antigua, por la cual él es simplemente “el que ocupa la posición central

de la obra” (1961: 58). La diferenciación inicial le servía al crítico para percibir en la polisemia y espesura histórica de la palabra la expresión de un cambio profundo que se opera entre los siglos XVI y XVII. Según Salinas, la literatura española se coloca a la vanguardia de este cambio cuando con la picaresca decide situar en el centro de la novela al miserable, al hombre sin valores.¹

Resulta sugestivo que diccionarios actuales conocidos de la lengua española hayan agregado en el artículo “Héroe” su sentido irónico o hiperbólico. Además de las dos esferas visiblemente diferentes que identificó Salinas, tendríamos en el uso de la palabra el indicio de su negación o cuestionamiento.²

Más recientemente y de manera semejante, Carmen Moreno-Nuño distinguió la acepción del héroe que refiere, al modo de Tomachevski, como “una constante narratológica, un elemento estructurador clave del relato y una unidad semiótica imprescindible” (2006: 191) de las nociones que nombran “la figura modélica y ejemplarizante para la conducta humana” (2006: 191). Esa última acepción es la que se conectaría al mito y al trauma, que para la autora revelan el deseo de olvidar -el mito- y el deseo contrario de recordar -el trauma. Justamente alrededor de estos ejes Moreno Nuño lee parte de la narrativa española de las décadas de los ochenta y noventa.

En la literatura, el héroe remite, por un lado, al universo de las representaciones e imaginarios sociales, dejando en evidencia el vínculo con el mundo de los valores que hacen posible su existencia. Como señala Joaquín Aguirre “sin valores no hay héroes; sin valores compartidos no puede existir un personaje que permita la ejemplificación heroica” (1996: 1). Por otro lado, la problemática del héroe se halla indisociablemente unida a las cuestiones de la narración que han sido esenciales en las consideraciones culturales de la modernidad y de la posmodernidad. Creemos que ambos aspectos del héroe –como modelo comunitario o social, vinculado a un “afuera” de la literatura y como parte de los problemas de la narración y de la representación literarias– se conectan y superponen en los debates de la literatura española de las últimas décadas.

Esa conexión se manifiesta, por ejemplo, en una reciente declaración de Luis Landero que nos gustaría comentar. Indagado sobre el lugar que ocuparían los héroes y antihéroes en la literatura de nuestra época, el escritor respondía, en cierto tono irónico, lo siguiente: “Es que ya, ¿qué héroes hay? Sólo quedan en la literatura testimonial. Primo Levi,

¹ Me parece pertinente recordar que el poeta y ensayista se situaba al lado de los críticos que rechazaban explícitamente la relación entre la existencia real del miserable de la época y el surgimiento del pícaro como héroe literario. Por el contrario, su posición consistía en negar esa relación, para prestar atención, en cambio, a lo que ocurría en la serie literaria en la cual un protagonista sin valores pasaba a ocupar el centro y a hilvanar los acontecimientos, a cumplir la función que Tomachevski estudió en el héroe.

² El *Diccionario de uso* (1971) de María Moliner señala ese sentido en una expresión como “Eres un héroe levantándose a las seis de la mañana”. Aunque no lo identifica explícitamente como irónico, el *Diccionario de Salamanca* (1996) da como ejemplo de uso “El cementerio está lleno de héroes”.

por ejemplo. Siempre fuera de la ficción. La palabra héroe está descatalogada. Las novelas ya no admiten héroes, se han refugiado todos en los best sellers” (2009: 12).

Vayamos a la última afirmación del fragmento citado, según la cual el héroe se encuentra cómodamente instalado en la cultura de masas. Se refiere Landero a un hecho conocido: las ficciones de los best sellers, donde el héroe y la narración tienen plena vigencia, se contraponen a textos con mayor empeño de escritura en la que ambos pierden peso e incluso desaparecen. La dicotomía no constituye, por cierto, una novedad. Cuando las vanguardias de los años veinte y treinta atacaron el verosímil realista, que supone el héroe individualizado de la narración sin fracturas, lo hacían también bajo lo que percibían como la amenaza de la ascendente cultura de masas. Cuestionar la narración implicaba también sospechar del héroe que encarnaba una individualidad mimética. Esa dimensión del debate sobre el héroe señalada por Landero continuó en la literatura española de los últimos años. Está presente en *La tarea del héroe*, de Fernando Savater, y sostenidamente, en el ensayo escrito por Sánchez Ferlosio a partir de la década del 70 que puede ser sintetizado diciendo que se trata de una crítica radical a la narratividad. La culminación coherente de ese pensamiento es el ensayo “Carácter y Destino”, el texto leído en la ceremonia del Premio Cervantes del 2004.

Pero de la cita de Landero nos llama la atención, además y especialmente, que el escritor encuentre algo compartido por la literatura testimonial y por la literatura de masas y que eso en común sea la presencia del héroe, esa figura, que según sus palabras, ya desapareció de la ficción.

El tema del héroe en la literatura testimonial se halla también en el comienzo de las reflexiones de Todorov en su obra *Frente al límite*. La lectura de *Varsovie 44. L'insurrection* de Jean-François Steiner, con testimonios de sobrevivientes de la sublevación de Varsovia ocurrida en 1944, lo lleva a reparar en el héroe como presencia constante en los relatos de los testigos.

En principio, considerando el enfrentamiento necesidad/libertad y la antinomia ley impersonal/voluntad individual, razona Todorov, el héroe es aquel que está del lado de la libertad y de la voluntad. Ahora bien, la lectura de los testimonios de las sublevaciones del gueto de Varsovia de 1943 y de la que tuvo lugar en esa ciudad un año después, en 1944, lo llevará a considerar diferentes figuras heroicas construidas en los relatos y a escuchar lo subjetivo, lo íntimo en cada una de las voces recordantes. Fue este tipo de relatos, y especialmente los escritos por Primo Levi, lo que le sirvió a Hayden White (2010: 183-201) para reforzar sus sospechas sobre el carácter ficcional, profundamente literario, de muchos textos que se piensan como no ficción, y probar el carácter fabulador del testimonio, sin que ello signifique, necesariamente, la negación de su sinceridad.

Las creaciones de la literatura española reciente que nos interesan son las que, aunque no pertenecen a la escritura testimonial, ficcionalizan de algún modo la figura del testigo y entran en la órbita del testimonio cuando, desde la literatura, parecen hacerse cargo de una política de la memoria. En el fondo son propuestas que se conciben como discursos capaces de asumir las cuestiones pendientes de un trauma vivido en el pasado, que juzgan insuficientemente elaborado y resuelto.

En estas obras hay héroes, aunque la conducta excepcional en la que prima la voluntad y la libertad es sometida a la reflexión que se pregunta por el modo de juzgar las reacciones humanas, individuales y colectivas, en el estado de excepción que la guerra sin duda favorece o justifica, y por el modo de leer esas experiencias cuando ellas devienen relatos.

Intentamos entender lo que están planteando *Los girasoles ciegos* (2004), de Alberto Méndez, el cuento “El héroe” (2002) y la obra teatral homónima (2005) de Manuel Rivas, o la exitosa novela *Soldados de Salamina* (2005), en la cual los personajes discuten el estatuto mismo del héroe. Como a Todorov, nos interesa pensar la manera en el que esos relatos lo instalan en el campo de la memoria atravesada por discursos históricos y míticos.

Es casi inevitable introducir cualquier comentario sobre *Los girasoles ciegos* resaltando que se trata de la única obra escrita por Alberto Méndez a los sesenta y tres años, quien muere pocos meses después de la publicación de su magnífico libro. Sabemos que los episodios de los cuatro cuentos ficcionalizan hechos sucedidos efectivamente durante el final de la guerra y en los años duros de represión y venganza que le siguieron. La delimitación temporal inscripta en los títulos –entre 1939 y 1942– indica que el estado de excepción no termina en el 39 sino que continúa después de acabada la guerra, durante el gobierno franquista.

La ficción incorpora a su modo los géneros del testimonio y de la investigación. En lugar de optar por una enunciación segura y afirmativa de una verdad conocida de antemano, los hechos se reconstruyen a partir de una variedad y dispersión de voces, no todas confiables, que se expresan en diferentes géneros. Cartas, confidencias, confesiones, manuscritos, diarios, testimonios orales y escritos son las fuentes internas de las que se nutre el relato.

Una de esas fuentes, mencionada en el primero de los cuentos, titulado “Primera derrota: 1939 o si el corazón pensara dejaría de latir”, pertenece a la esfera del testimonio, siendo a la vez altamente literaria. Nos referimos a las notas encontradas en el bolsillo del protagonista Carlos Alegría, las cuales evocan el cuaderno con poemas de amor encontrado junto al poeta húngaro Radnóti o los dos versos profundamente melancólicos en el bolsillo de Antonio Machado. Carlos Alegría se niega a pertenecer al grupo de los vencedores, se anula a sí mismo como héroe cuando en un gesto de coraje se entrega como un cobarde al

ejército republicano sabiendo que la derrota de estos es inminente. Es el testigo de la falta de heroicidad propia y de los otros, como nos muestran las voces del narrador y del propio Alegría. Sabemos por el narrador que:

Nos consta que se unió al ejército sublevado en 1936 porque así defendía lo que había sido siempre suyo. Para él fue una guerra sin batallas, sin gestas ni enemigos, dedicada solo a las arrobas de trigo, a los cuarterones de tabaco, a las prendas de vestir, al recuento de los tahalíes, al estado de sus correajes, a la administración de los proyectiles, de las mantas, del calzado y de la ropa interior de los soldados. Su guerra fue estibar, distribuir, ordenar, repartir y administrar todo lo preciso para que otros mataran, murieran y vencieran a un enemigo al que nunca vio de cerca aunque estaba siempre allí, como un paisaje, cada vez más estático, cada vez más petrificado (2008: 21).

Nunca un héroe épico en la guerra puede estar fuera de los campos de batalla y en ese sentido Alegría representa su negación por estar situado en la marginalidad de la oscura administración bélica. El protagonista, a su vez, observa a sus compañeros y percibe en ellos la misma falta de heroicidad épica:

¿Son estos soldados que veo lánguidos y hastiados los que han ganado la guerra? No, ellos quieren regresar a sus hogares adonde no llegarán como militares victoriosos sino como extraños de la vida, como ausentes de lo propio, y se convertirán, poco a poco, en carne de vencidos. Se amalgamarán con quienes han sido ya derrotados, de los que sólo se diferenciarán por el estigma de sus rencores contrapuestos.” (2008: 36)

Comprobamos por estas citas la coincidencia de perspectivas entre la constatación objetiva del narrador y la reflexión subjetiva del héroe. La evaluación de este último que ve en sus compañeros su propio destino de derrotado explica la opción de quitarse la propia vida después de entregarse diciendo ser un “vencido”.

Su figura volverá a ser reevaluada por el protagonista del cuento “Tercera derrota: 1941 o El idioma de los muertos”, reforzando las perspectivas del personaje y del narrador, y mostrando en el plano formal, la profunda unidad existente entre las historias de *Los girasoles ciegos*. En la visión de ese testigo, llamado Juan Senra, Carlos “no fue un héroe ni alcanzó a sentir el miedo de la guerra. Estuvo siempre en los cuarteles que garantizaban el suministro a los combatientes.” (Méndez, 2008: 87).

Sin embargo, su conducta se ajusta al comportamiento determinado por los valores morales que Todorov identifica en los testimonios de las sublevaciones de Varsovia. Frente a los valores vitales, que buscan preservar la vida y el bienestar propio, la existencia de valores morales está indicando que “continuar humano es más precioso que continuar vivo.” (Todorov, 1995: 49) Se trataría de una elección que consiste en sobrevivir “pero no a cualquier precio” (Todorov, 1995: 49). Los héroes de *Los girasoles ciegos* optan, en ese sentido, por dichos valores y cuando deciden la muerte no lo hacen por despreciar la vida. En los cuentos de Méndez, la heroicidad no se mide por los atributos épicos. Se despliegan, sin embargo los valores morales tal como pueden manifestarse en el estado de excepción, como están presentes de manera notable en el cuento “Tercera derrota: 1941 o El idioma de los muertos”, razón por la cual nos detendremos en él.

El protagonista, Juan Senra, es sometido día tras día a interrogatorios en el juicio de un tribunal militar y sufre en un centro de detención donde los presos están sometidos a condiciones tan inhumanas como las que describió Primo Levi en *Se questo è un uomo*. Una frase breve del narrador lo sintetiza diciendo “Eso era algo parecido a la vida.” (Méndez, 2008: 97)

Como diría Todorov, inspirado en el héroe de la “biografía social cotidiana” de Bajtin, en Juan Senra se realizan, en principio, “las virtudes cotidianas”, como son la dignidad y el cuidado del otro. Senra muestra gestos de solidaridad hacia los otros detenidos, si bien no deja de registrarse, al mismo tiempo, el peligro de la desintegración donde el otro, lo colectivo, ya no tienen cabida. Es la experiencia que lo conduce peligrosamente, cuando dormido, a lo primario y elemental “soñando que era una sola cosa, cualquier cosa, pero una: animal, agua, piedra, tierra, gusano, lágrima, cobarde, árbol, héroe...” (Méndez, 2008: 77) Dos sentimientos pugnan por prevalecer, como en los relatos testimoniales de sobrevivientes leídos por Todorov: el del horror ante la propia animalidad y el de la admiración ante la humanidad que consiguió sobrevivir.

Sin embargo, el eje del conflicto no se dirime en estos actos cotidianos y constantes sino en la decisión radical de negarse a conservar la vida “a cualquier precio.” Juan Senra ha conocido al hijo del Coronel Eymar, jefe del tribunal que condena a muerte a los detenidos. Sabe, además, que ese hijo fue fusilado por los republicanos por ladrón y no por defender alguna causa. Senra habría podido salvar su vida si hubiera estado dispuesto a construir una imagen heroica del fusilado, si hubiera sido capaz de inventar un relato mentiroso para el Coronel Eymar y su esposa. Lo hace por algún tiempo, miente para conservar la vida:

Tuvo otra visita de la mujer del abrigo de astracán y su sumiso marido. Volvió a mentir, a inventarse historias y detalles heroicos que arrancaban la

complacencia de aquellos labios incoloros y rígidos a los que nadie nunca hubiera atribuido la capacidad de besar. Pero como a Sherezade, aquellas mentiras le estaban otorgando una noche más (Méndez, 2008: 97).

Pero con un acto de libertad y voluntad Senra sella su condena cuando se atreve a contar a su verdugo, el Coronel Eymar, la verdad sobre su propio hijo, provocando el cambio dramático del héroe:

Y no fue heroica su muerte, yo –en esto mintió– estaba presente mandando el pelotón que le ejecutó. Se cagó en los pantalones, lloró, suplicó que no le matáramos, que nos diría más cosas sobre las organizaciones leales a Franco que había en Madrid..., fue una mierda y murió como lo que era. Todo lo que les he contado hasta ahora es mentira (Méndez, 2008: 100).

Negarse a mentir es negarse a la invención del héroe falangista que le era impuesto como condición para seguir viviendo.

En la posibilidad de construirse a sí mismo como símbolo de heroicidad y en la negativa de hacerlo centra Manuel Rivas la problemática del héroe en su cuento titulado precisamente “El héroe”. Incluido en *Las llamadas perdidas* (2002), será la base para la escritura de la obra de teatro publicada tres años más tarde. Arturo Piñeiro, “ex boxeador, ex legionario, alias *Robinson*, alias CARONTE” (Rivas, 2005: 7) congrega en sí los atributos de dos figuras de derrotados con una larga tradición en la literatura y en el cine: el boxeador en decadencia y el soldado que al regreso es ignorado por su comunidad.

Rivas le concede representación a esa segunda condición de héroe no reconocido mencionando apenas dos veces y de manera elusiva la guerra de Ifni Sidi emprendida por el gobierno de Franco desde fines de 1957 y principios de 1958. De ella, Arturo Piñeiro, Caronte, vuelve sin relatos, como los soldados de la primera guerra a los que se refería Benjamin en el comienzo de “El narrador”. En la segunda escena, el personaje de la policía que interroga a Caronte sobre sus actividades políticas de oposición declara escuetamente: “La de Sidi Ifni fue una guerra extraña, ya lo sabemos. No hubo publicidad, ni héroes”. (Rivas, 2005: 26). El propio Caronte confiesa, en la undécima escena, su historia en Sidi Ifni en una larga y única intervención sobre esa guerra. Seleccionamos algunas frases:

Yo fui uno de ellos. Hubo una época en la que estaba dispuesto a cumplir cualquier orden. A morir por un dictador al que llamábamos Caudillo (...) Pero... en la guerra entendí lo que era la guerra. Otros murieron sin tener tiempo de preguntarse nada. Yo entendí. Oí el viento en el acantilado de Ifni. (...) Para

nosotros la tierra era un cementerio. ¡Y encima teníamos que morir cantando!” (Rivas, 2005: 134).

Esa experiencia en el norte de Africa lo habilita, según su compañero Lanzarote, a representar el papel de mártir, de sacrificado en un plan de conspiración para deponer al tirano. Historia, sacrificio y héroe se conjugan en los argumentos de Lanzarote: “¡Alguien tiene que morir para que fermente la historia!” (Rivas, 2005: 128) y “Alguno de nosotros tiene que sacrificarse para que surja un héroe. Un cuerpo valiente que golpee como un badajo las conciencias. Morir para vivir.” (Rivas, 2005: 129).

Cuando se le presenta a Caronte, la oportunidad de ser reconocido por su comunidad, como no lo fue como soldado en la guerra de Sidi Ifni, la rechaza porque entiende que ello significa alimentar la violencia y la muerte como condición de la trascendencia. Produciéndose lo que Tomashevski llamaría de “modificación de la situación dramática” (1976: 194) falta a la cita con “su antigua novia” que lo espera, la cual alegoriza la muerte.

Como escribe Todorov “la muerte está inscrita en el destino del héroe” (1995: 56). El héroe puro, cuya representación más perfecta es Aquiles, elige la muerte y ese gesto entraña la distancia intransponible que lo separa de los demás. En otra reflexión a propósito de los relatos de la rebelión en los campos, dice el crítico que “La historia importa más que la memoria y la historia precisa de héroes.” (1995: 33).

Creemos que esa oposición de historia y memoria, tal como la plantea Todorov, ilumina o permite entender aquello que está siendo sugerido acerca del héroe, no sólo en la obra de Rivas sino también en los cuentos de Méndez o en las novelas de Cercas *Soldados de Salamina* (2001) o *La velocidad de la luz* (2005). En la primera de estas novelas el interés por el episodio en el que un soldado le perdona la vida a Sánchez Mazas moviliza testigos y actores, mostrando la estructura dialogal del testimonio, como la llamaría Ricoeur (2010: 212), para quien el testigo es, además, aquel que se autodesigna, que “Se nombra a sí mismo” (2010: 211). Todos los testigos, hasta Miralles, el posible héroe que se resiste a la autodesignación, contradicen la historia monumentalizada y épica, y lo hacen desde y con la memoria. Como sobreviviente, además, no podría soportar el lugar de privilegio que sin duda esa condición de testigo le concedería. Los héroes son para Miralles los que murieron jóvenes y no merecieron ni el nombre de una calle.

Dando un salto grande, aunque no arbitrario, no nos parece absurdo convocar la posición del ensayista Sánchez Ferlosio para quien el héroe del Destino es el que se sitúa en la lógica de la concepción de la historia de Hegel, cuya condición de progreso presupone la muerte y el sufrimiento. La guerra sería simplemente en esa lógica una “desgracia de la historia”.

En un salto mucho más largo, hacia atrás, hacia el pasado y el trauma, podríamos recordar una escena que nos habla del héroe fuera de la literatura. Cuando se viven los momentos decisivos y finales de la guerra civil, entre abril y mayo de 1938, en las páginas tal vez más dramáticas de sus diarios, Manuel Azaña convoca, de manera fugaz pero sugestiva, el tema del héroe.

En el diario del 22 de abril el presidente de la República registra una dura discusión con el presidente del Gobierno Juan Negrín. Azaña anota “[Negrín] Afirma que no es un héroe ni le gusta ese papel. Tiene miedo de las balas y otros peligros” (2000: 1227). Unos días después, el 3 de mayo, hay un nuevo registro de las diferencias que los separan. La pluma evaluadora de Azaña escribe: “Desvaríos: que admira [Negrín] el heroísmo de los que se juegan la vida” (2000: 1228). Inmediatamente reproduce, en estilo directo, el diálogo que comienza por una acusación de Azaña que transcribimos a continuación:

-¡Es usted anarquista!

-Yo creía lo contrario.

-No me refiero a una doctrina que usted crea profesar. Usted es otra mente anárquica. Usted no cree en el valor moral de la legalidad que representa. La *admiración* por el héroe es anarquismo. No tienen ustedes formación ninguna, fuera de su especialidad profesional (2000: 1228).

“Admirar a los que se juegan la vida” significaba para el autor del diario, un “desvarío” porque prolongaba la guerra, el sacrificio y el sufrimiento, y era, como lo repite durante esos meses, negarse a aceptar la verdad de la derrota inminente. El anarquista era el que admiraba al héroe, o mejor, su necesidad histórica. En los despachos gubernamentales, la sombra del héroe se cierne sobre la angustia de Azaña.

Muchos años después, la literatura española sigue discutiendo sobre el sentido de lo heroico y ficcionalizando acerca de las modulaciones del héroe. Lo hace teniendo en cuenta las problemáticas de la memoria y las complejidades de lo que significa recordar y narrar lo recordado, reinstalando la memoria en la ficción.

Bibliografía

Aguirre, Joaquín María. “Héroe y sociedad: el tema del individuo superior en la literatura decimonónica”. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/esoecyki/numero3/heroe.htm>

Bajtín, M. M. (1990). *Estética de la Creación Verbal*. México: Siglo XXI.

Cercas, Javier (2004). *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets.

Méndez, Alberto (2008). *Los girasoles ciegos*. Barcelona: Anagrama.

Moreno-Nuño, Carmen (2006). *Las huellas de la Guerra Civil*. Madrid: Libertarias.

- Pozuelo Yvancos, José María (2003). *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*. Barcelona: Península.
- Rivas, Manuel (2002). "El héroe". En *Las llamadas Perdidas*. Madrid: Santillana.
- . *El héroe* (2006). Madrid: Alfaguara.
- Salinas, Pedro (1961). "El 'héroe' literario y la novela picaresca española (Semántica e historia literaria)". En *Ensayos de literatura hispánica*. Madrid: Aguilar.
- Sánchez Ferlosio, Rafael (2008). *God & Gun*. Barcelona: Destino.
- Savater, Fernando (2004). *La tarea del héroe*. Barcelona: Destino.
- Todorov, Tzvetan (1995). *Em face do extremo*. São Paulo: Papyrus.
- Tomachevski, B (1976). "Temática". En *Eikhenbaum et alii, Teoría da literatura. Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo.
- White, Hayden (2010). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo.

Datos de la autora

Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Rosario. Master y Doctora en Letras Neolatinas por la Universidad Federal de Rio de Janeiro. Profesora de Literatura Española en la carrera de Letras Portugués-Español de la *Universidade Federal do Rio de Janeiro*. Presidenta de la *Associação Brasileira de Hispanistas* durante el bienio 2004-2006. Consultora *ad-hoc* de las revistas *Caracol* (USP), *ALEA* (UFRJ), *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos* (España) y otras. Dirige disertaciones de Maestría y tesis de doctorado sobre literatura española en el programa de postgraduación en Letras Neolatinas de la Universidad Federal de Rio de Janeiro. Obtuvo la beca de hispanistas extranjeros de la Fundación Carolina en 2009 para investigación en España (Universidad Autónoma de Barcelona). Publicó artículos sobre literatura española contemporánea y especialmente sobre el ensayo. Coautora y organizadora del libro *Mitos Españoles - Imaginación y Cultura* (2000) y Coautora y coorganizadora del libro *Literatura Espanhola contemporânea: leituras. Do lado de cá*, editado por la *Universidade Federal Fluminense*.

CONFERENCIA

DISPOSITIVOS MEDIALES Y RELACIÓN CON EL MUNDO EN *SABER PERDER*, DE DAVID TRUEBA

Susanne Schlünder
Universidad de Osnabrück

Resumen

El siguiente artículo analiza la intensa reflexión sobre los medios de comunicación como lo propone la novela *Saber perder* (2008) del autor, guionista y director de cine David Trueba. El texto se inscribe en una línea genealógica trazada por, entre otros, Juan Goytisolo y su reflexión acerca de la medialidad de los recuerdos, Julio Llamazares y su estética de la percepción, pasando por Antonio Muñoz Molina y su uso de referencias intermediales para llegar finalmente a Ray Loriga y su invención de un acoplamiento medial entre hombre y máquina. David Trueba perfila el entrecruzamiento de realidad, percepción y medios en función de un análisis de las sociedades mediales que nos rodean: los personajes nos descubren hasta qué grado su percepción del mundo así como sus deseos íntimos están marcados y hasta modelados por distintos dispositivos mediales. En la medida en que las percepciones de estos personajes determinan la perspectiva del narrador creando así una novela poliperspectiva los medios ganan una dimensión narratológica.

Palabras clave: narrativa española actual - reflexión sobre los medios de comunicación - realidad, percepción y medios - estrategias narratológicas

Quando analizamos los trabajos de David Trueba desde la perspectiva del eje temático de esta sección, a saber, literatura, arte, cine y otros medios: diálogos, cruces y convergencias, nos damos cuenta de que mientras más reflexionamos, más claro resulta que a Trueba –a pesar de que "su técnica visual [...] hace confluir el significado y la plasticidad de la literatura y el cine" (Alonso, 2003: 229)– de ninguna manera le interesa sólo la relación entre el medio literario y el cinematográfico. Más allá de las cuestiones estéticas que el autor aborda –en su doble función de escritor y director de cine– Trueba analiza las condiciones de las sociedades mediales contemporáneas. Por eso, el estudio presente enfoca la intensa reflexión sobre los medios que hace Trueba y su función, tomando como ejemplo la novela *Saber perder*, de 2008. El foco de mi interés recae aquí sobre el entrecruzamiento de realidad, percepción y medios que *Saber perder* despliega paradigmáticamente cuando el texto ata el mundo creado en la novela a las percepciones de sus personajes y delata que dichas percepciones están modeladas por los medios. A continuación voy a valerme del concepto del dispositivo de Baudry y Foucault, pues me parece idóneo para analizar la influencia de los medios técnicos y simbólicos sobre las formas de la percepción en los procesos narrativos (cf. Baudry, 1975: 56-72; Foucault, 1975; Deleuze, 1989). El concepto del dispositivo permite poner de relieve en qué medida en la novela los medios funcionan como un filtro que predetermina las rutinas de la percepción y

estructuran la relación de los personajes con el mundo.¹ Cuando hablo en este contexto de dispositivos mediales y simbólicos, quiero decir que, además de los aparatos audiovisuales y las tecnologías modernas de la comunicación, o sea, los llamados medios de divulgación, también los llamados medios de éxito o medios de comunicación simbólicamente generalizados determinan los sentimientos, el pensamiento, el lenguaje y el comportamiento de los personajes en *Saber perder* (cf. Luhmann, 2007: 245ss.). Como se sabe, Luhmann cuenta entre estos últimos el amor, el dinero y la verdad, entre otros. Al reflejar la novela el molde medial de los procesos perceptivos y la experiencia de la realidad, o mejor dicho, de la construcción de la realidad, se revela como remanente del saber social y, al mismo tiempo, como rastreador, pues una de las características principales de los medios es su latencia. Así, por regla general, los medios ceden el primer plano a su función mediadora para hacerse imperceptibles, pero al mismo tiempo –y *Saber perder* subraya esto– se insertan en la semántica de la comunicación que transportan técnica o simbólicamente (cf. Mersch, 2004; Krämer, 1998).

La presente novela desarrolla una forma propia de la estética medial, que explora las condiciones, radios de acción y límites de su medialidad propia al introducir sistemas referenciales intermediales o al inventar estrategias narratológicas específicas, lo que deseo mostrar en el análisis textual que aquí propongo. Con esta reflexión sobre los medios *Saber perder* se introduce en la línea genealógica cuyo origen en la literatura contemporánea podríamos fijar con *Señas de identidad*, de Juan Goytisolo, y que se extiende por la nueva narrativa española² hasta las tendencias recientes como en Ray Loriga o Javier Calvo. Lo que tienen en común estos textos heterogéneos es que cada uno de ellos desarrolla una reflexión propia sobre los medios:³ como en Goytisolo, reflexionan sobre la medialidad de los recuerdos y la naturaleza de constructo de la identidad o desarrollan una estética de la percepción en la que los medios técnicos han dejado una profunda huella, como en Llamazares, juegan con sinestesias y crean una intermedialidad propia, como en Muñoz Molina, o imaginan el acoplamiento medial hombre-máquina, como en *Tokio ya no nos quiere* de Loriga. Ellos desarrollan estrategias estéticas de los medios, entre las que, además de las ya mencionadas intermedialidad y creación de una estética de la percepción –con respecto a Loriga–, cabe mencionar el despliegue de una cronotopía de los mundos mediales caracterizada por la ubicuidad y la simultaneidad.

¹ Mientras que Baudry se refiere a la situación de recepción en el cine, Foucault hace otro empleo del término. Este último ve los dispositivos como redes donde se superponen convenciones y normas sociales, prerequisites técnicos y disposiciones de la imaginación que, de esta manera, estructuran las percepciones y los contextos de recepción, y marcan en gran medida a los sujetos.

² Como obras paradigmáticas destacan aquí *Escenas de cine mudo* y *La lluvia amarilla*, de Julio Llamazares, *El invierno en Lisboa*, de Antonio Muñoz Molina.

³ En los debates de la memoria también el aspecto de la medialidad, abordado ya por Goytisolo, se hace cada vez más patente como lo demuestra Almudena Grandes con *El corazón helado*.

También la obra literaria de David Trueba se inserta en este contexto, como ya se puede sospechar si se piensa en su obra como director de cine y televisión, guionista y documentarista, que cuenta con la adaptación al cine en 2002 de la novela *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas (cf. Alegre, 2003).⁴ Una prueba de que en esta búsqueda David Trueba abandona los caminos surcados transgrediendo las costumbres perceptivas y las expectativas propias del género es *La silla de Fernando*, película realizada en 2006 conjuntamente con Luis Alegre. Si bien este filme está catalogado como “documental”, en realidad se trata de una especie de obra de teatro de pequeño formato con un solo actor y prácticamente un solo tiro de cámara. Aparte del montaje de fragmentos de películas y de fotografías, la cámara enfoca exclusivamente a Fernando Fernán Gómez, que, a modo de narrador en primera persona de una autobiografía, hace una retrospectiva de su vida y deja correr libremente sus opiniones de manera asociativa. Dado que al editar la película los realizadores quitaron sus preguntas, el producto final da la ilusión de ser una narración ininterrumpida, incluso a pesar de los cortes y el montaje.

Saber perder, la tercera novela de Trueba, después de *Abierto toda la noche* (1995) y *Cuatro amigos* (1999), representa una contraparte complementaria a *La silla de Fernando* en el sentido de la pregunta original de este análisis y se presta para el estudio –como ya muestra la portada con su fotografía de Josep Santilari– no sólo por sus numerosas referencias mediales, sino porque las mismas son relevantes desde el punto de vista estructural para la composición de la novela. Esto, sin embargo, no se le revela al lector desde el principio, pues, esta novela de 500 páginas, aclamada por la crítica, pero hasta ahora casi ignorada por los estudios literarios, parece a primera vista contar una historia relativamente convencional de manera bien lineal. Un narrador heterodiegético cuenta aquí una historia sobre cuatro protagonistas con cuatro hilos narrativos diferentes sin alardes de secuencias espectaculares o técnicas narrativas radicalmente experimentales. Sin embargo, en el transcurso posterior del análisis, y contrario a la expectativa que despierta el método narrativo aparentemente tradicional, podemos observar rupturas y fisuras sutiles que se originan de dos dinámicas entrelazadas: por un lado la acción narrada cronológicamente –en términos generales– en cada hilo narrativo se caracteriza por las numerosas analepsis y, por el otro lado, la novela opera con una técnica especial de focalización que está conectada con la reflexión sobre los medios que hace el texto. Así, el narrador omnisapiente deja de lado su perspectiva narrativa regularmente para narrar el mundo novelesco desde la perspectiva de los personajes: escuchamos “la voz persuasiva y poética de un narrador que hace dudar si presta sus palabras a los personajes o si estos expresan sus cavilaciones a través suyo” (Macciuci, 2009: 291). Esta voz –dicho sea en términos

⁴ *Diálogos de Salamina* aborda de manera intensa las diferentes posibilidades mediales de la narración cinematográfica y novelesca y revela su búsqueda de posibilidades de transcripción acordes con las condiciones mediales de cada medio.

narratológicos—abandona la focalización cero y adopta una focalización interna a través de la cual los personajes de la novela devienen instancias perceptivas con una relación con el mundo moldeada por los medios. Entonces depende de ellos cómo se reproducen determinadas secuencias de la acción y también el framing, y, además, determinan la estructura narrativa analéptica dentro de cada capítulo. Similar a en *Cuatro amigos* aquí también la constelación del cuarteto juega un papel importante: cuatro protagonistas conforman el núcleo del *plot* que se divide en cuatro hilos narrativos a lo largo de cuatro partes de diferente extensión. Acorde con las interrelaciones de los personajes, los hilos narrativos se entretajan una y otra vez y ya desde el inicio de la novela. Aquí se presenta a Sylvia, una joven de casi 16 años que está sumida en la pubertad y en deseos sexuales aún sin objeto concreto. Como poco más tarde nos enteramos resulta ser la nieta del maestro de piano Leandro, que a sus 73 años sufre a causa de la vejez propia y la lenta enfermedad mortal de su esposa, y quien en el transcurso de la acción se evade en una relación pasional ruinosa con una prostituta nigeriana. El eslabón conector de la cadena generacional y núcleo del tercer capítulo es Lorenzo, un hombre vapuleado por la vida que resulta ser hijo de Leandro y padre de Sylvia y que es introducido en la novela poco después de haber matado a su ex socio de negocios. El próximo capítulo presenta finalmente al último miembro del cuarteto en la figura de la estrella argentina de fútbol Ariel Burano, que juega una temporada para un gran equipo madrileño. Este futbolista, que sufre bajo la presión del éxito y el aislamiento, arrolla a una joven en una de sus borracheras y —como seguro ustedes ya sospechan— la joven resulta ser Sylvia. Entre ellos —también bastante previsible— surge una relación amorosa desigual que termina cuando Ariel se va a jugar a la liga inglesa.

Sobre el celuloide de este *masterplot*, que contiene además otras historias, el título de la novela se afirma como el leitmotiv que nos guía por las pérdidas de los cuatro protagonistas: Leandro sufre la muerte de su esposa y la propia vejez, pero más aún, sufre la subasta forzosa de su apartamento y la prostituta lo abandona a patadas ayudada por su proxeneta, que le propina una brutal golpiza. Su hijo Lorenzo resume su vida bajo el signo de la pérdida: "El pelo fue la primera de una larga lista de cosas perdidas, pensaba ahora Lorenzo" (Trueba, 2008: 25), y ésta es una doble pérdida ya que se refiere a la ruina financiera y al fracaso personal en su matrimonio y el creciente enajenamiento de su hija. Sylvia sufre la muerte de la abuela, el final de su primer amor y, ante este telón de fondo, el fin de la infancia. Ariel tiene que soportar la partida de Argentina hacia un futuro de nómada que depende de las victorias que sea capaz de lograr y que se caracteriza por la enorme presión de éxito que ejercen sobre él la prensa, los fanáticos y su equipo.

Además del motivo de la pérdida, en *Saber perder* el motivo del deseo sexual juega un papel importante en el entretajido de los hilos narrativos y acentúa las diferencias entre

los protagonistas, ya que perfila más marcadamente las diferentes fases de la vida por la que atraviesan los personajes. Aquí, la manera en que se manifiesta el deseo erótico permite establecer asociaciones con antecedentes literarios y cinematográficos: Leandro recuerda en ocasiones al personaje de Buñuel en *Diario de una camarera* (1964) o en *Ese oscuro objeto del deseo* (1977), mientras que el despertar sexual de su nieta representa un motivo típico de la *coming-of-age-novel*. Sin embargo, el marcado entrecruzamiento del deseo y los dispositivos mediales que se aprecia en Leandro y Sylvia se aparta de sencillas referencias cinematográficas o narrativas para hacer patente hasta qué grado la relación de los protagonistas con el mundo está moldeada por los medios. De este modo los diferentes dispositivos mediales técnicos y simbólicos a los que sin excepción refieren las formas de la percepción y la experiencia del mundo de los personajes juegan un papel decisivo en la misma construcción de los personajes. A continuación deseo analizar en tres pasos esta especificidad de la novela abordando las relaciones entre los dispositivos mediales y el deseo de Leandro, la relación con el mundo y consigo mismo de Lorenzo, que se orienta por los cánones del cine negro y la relación amorosa de Sylvia y Ariel que está modelada por las tecnologías modernas de la comunicación.

1. Deseo y sensualidad en el horizonte de lo analógico: Leandro

Leandro, un viejo pianista que rememora con amargura su vida profesional más bien fracasada, es aquí presentado en varios aspectos como alguien que usa técnicas mediales relativamente tradicionales y que muestra un gran desconcierto ante las nuevas tecnologías de la comunicación y su nueva estructuración de las conversaciones. Ya al principio de la novela este viejo poco versado en los retos de la vida cotidiana moderna se ve completamente desvalido ante un aparato impersonal cuando llama al teléfono de emergencias para pedir ayuda a raíz de un accidente de su esposa: "Por un momento piensa que la única atención que van a recibir es telefónica, como otros servicios al cliente, y entonces insiste aterrado, manden a alguien, por favor." (Trueba, 2008: 23) En otra ocasión se da otra situación similar de extrañeza cuando tiene que lidiar con la arbitrariedad de un servicio anónimo de fontanería y deja varios mensajes en el contestador automático para que lo llamen, sin éxito alguno, y, encima de ello, tiene que pagar las llamadas caras por un servicio que no recibió. Cuando finalmente viene el fontanero, al verlo se le antoja un bandolero, y su teléfono móvil, un arma de fuego: "Llevaba el teléfono móvil sujeto al cinturón como un pistolero." (Trueba, 2008: 129).⁵ En ambos casos Leandro se ve confrontado con un dispositivo cuyas leyes propias le obligan a mantener una comunicación

⁵ Cf. la confrontación con el dispositivo clínica en el sentido de Foucault: "En la sala de espera sólo hay ancianos. Es como un micromundo en extinción. Le sorprende que aún nadie haya rodado una película de ciencia ficción en la que sólo existan ancianos a la espera de trasplantes o que sobreviven ayudados por algún ingenio médico." (Trueba, 2008: 193)

unilateral, en el primer caso son las preguntas del centro de emergencias; en el segundo, es el contestador automático. De esta manera el texto denuncia la simulación semiótica de presencia humana que sugiere el teléfono y, con ello, pone en tela de juicio la capacidad que la mayoría le confiere a este medio de comunicación de salvar distancias con ayuda del sonido.

Si observamos los dispositivos mediales técnicos del tocadiscos, la radio y el periódico, que Leandro usa preferentemente y que constituyen su visión del mundo, nos damos cuenta de que se trata de medios de divulgación que, comparados con tecnologías mediales más modernas acentúan más su papel protagónico en el proceso de divulgación de la información. Dicho en otras palabras: El crepitar de un disco y la interferencia de la radio analógica hacen que el receptor sea mucho más consciente del proceso de transmisión que la reproducción digital y permiten guardar la distancia, al igual que las invariables noticias del periódico:

A veces salta los párrafos delicados. Cada semana una precaria lancha cargada de inmigrantes se precipita contra las rocas de la costa y el mar escupe una veintena de cadáveres a las playas del sur. Casi cada día un motorista o un grupo de amigos o una familia al completo pierden la vida en sus automóviles. Un preso une con pegamento industrial su mano a la de su pareja durante el vis a vis para reclamar el paso al tercer grado. Hay muertos en Oriente Próximo, reuniones de dirigentes internacionales, discusiones políticas constantes, premios culturales, información detallada sobre el campeonato de fútbol, la programación de las televisiones e incomprensibles noticias económicas. La lectura del periódico es una rutina que Leandro no se atreve a interrumpir. Sentiría que el mundo acaba. En ocasiones él lee una entrevista y ella le dice eso está muy bien, y ese mero comentario da ánimos a Leandro para continuar (Trueba, 2008: 306).

Por el contrario, las "imágenes frías, casi de ficción" (Trueba, 2008: 306) que la televisión transmite sobre el tsunami lo dejan sin habla.⁶ En este contexto se inserta igualmente una conversación que tiene Leandro con su amigo Almendros donde hablan de cafés e Internet y reflexionan sobre el cambio de los dispositivos mediales y las estructuras de comunicación:

⁶ "Han mirado juntos las noticias navideñas sobre la ola gigante que se ha comido las playas vírgenes de Tailandia e Indonesia. Han atendido sin decirse nada a las imágenes frías, casi de ficción, y se han sentido también superados por la naturaleza." (Trueba, 2008: 306)

Es curioso, [...], nosotros, que hemos vivido la época de los cafés, cuando éramos jóvenes y el único sitio para enterarnos de verdad de las cosas era poner el oído en las barras. ¿Te acuerdas? Ahora todo eso ha desaparecido y hay un café virtual y gigantesco que es la internet. Lo decía así, en femenino, la internet. [...] Luego la conversación sobre la red derivó hacia la pornografía. A Almendros lo habían dejado anonadado las cosas que podían llegar a verse con apenas un clic de ratón. Es como un gran bazar erótico dedicado a la masturbación universal. Hay chicas espiadas, parejas que se exhiben, perversiones, humillaciones, desviaciones. A veces pienso que es mejor librarnos de vivir lo que se nos viene encima. La gente habitará en cubículos sin pisar la calle, seremos un planeta de onanistas y mirones.

Puede ser, le respondió Leandro, pero la prostitución en la calle no ha desaparecido, más bien ha aumentado. La gente sigue necesitando tocarse. Bueno, ya lo veremos. Yo creo que cada vez los humanos iremos tocándonos menos, hasta no tocarnos en absoluto. Esas mujeres que se ponen tetas de plástico o labios de plástico. Dime tú, esas no pretenderán que las besen o las toquen, sólo quieren que las miren (Trueba, 2008: 397s.).

La cuestión que discuten los amigos sobre si el Internet fomenta un creciente aislamiento social o si logra exactamente lo contrario al generar una necesidad cada vez mayor de contacto sensual-táctil, aborda una problemática central de la novela y se adjudica al concepto de deseo que tiene Leandro, pues, contrario a la visión de Almendros de un “planeta de onanistas y mirones”, su deseo se nutre de una forma más vieja de placer visual que parte de lo inmediato y que se condensa en la fórmula tópica “Mirar era admirar. Mirar era amar.” (Trueba, 2008: 161), la novela presenta a este viejo como una reencarnación del personaje de Truffaut, en *L’homme qui aimait les femmes* (1977)⁷, cuando sigue discretamente a mujeres atractivas para estudiar sus gestos, sus movimientos y su ropa. Resulta pues congruente que este hombre se masturbe estimulándose con ayuda de desnudos artísticos en blanco y negro –“En su cuarto guardaba un tomo de fotografía con desnudos femeninos. Eran desnudos artísticos, la mayoría en blanco y negro. Masturbarse le devolvía con ironía cruel a la adolescencia.” (Trueba, 2008: 78, cf. 308)– y que recurra a los clasificados eróticos del viejo medio del periódico, lo cual está en sintonía con su relación con los medios. En los clasificados encuentra el “chalet de alto standing [...] con selección de señoritas jóvenes y elegantes” (Trueba, 2008: 51) donde conoce precisamente a una prostituta negra que le satisface su recién resurgido deseo sexual. En esta prostituta

⁷ Título en Argentina: *Amante fácil*, en España: *El amante del amor*.

africana se podría reconocer un reflejo de su pasatiempo autoerótico con las fotografías en blanco y negro.

Sin embargo, sus encuentros sexuales con la prostituta Osembe, raras veces se caracterizan por la satisfacción, sino con más frecuencia por el desprecio, la humillación y el sentimiento de culpa. En esta relación Leandro intenta establecer un contacto inmediato para corroborar su presencia en el mundo y, movido por el dispositivo, persigue asimismo cumplir los requisitos de su concepto del deseo, que, por un lado, acentúa la experiencia sensual, y por el otro, busca la correspondencia emocional de la pareja sexual. Esto se ve claramente cuando él -aún sabiendo que Osembe tiene un interés puramente económico- intenta una y otra vez transgredir las fronteras del dispositivo de la prostitución con un discurso del deseo que acentúa la experiencia sensual, la sensación táctil de su piel o el placer de oír su agradable voz femenina (cf. Trueba, 2008: 135) y busca –contra su propia convicción–⁸ que la prostituta se entregue por pasión:

Desde el primer día le atrajo el desprecio altivo de Osembe, la crueldad de su mirada vacía e indiferente. Pero la tersura de la piel era adictiva. Sabía que nunca la tendría, que ella nunca pensaría en él ni se preocuparía lo más mínimo por su viejo cliente pervertido, sabía que nunca la fidelidad de sus visitas ablandaría el corazón ausente de ese chalet. El placer sexual que ella le concedía era fruto de una automática profesionalidad, las manos que recorrían su cuerpo sólo acariciaban el dinero que eso le proporcionaba (Trueba, 2008: 229).

A Leandro esas conversaciones terminaban por excitarle. Más aún si notaba a Osembe relajarse, dejar de ser una puta durante esos breves fragmentos de charla insustancial. Eso le excitaba más que todo el acaramelado preámbulo erótico. Se echaba entonces sobre ella, como si el sexo se apoderara de pronto de él. Y ella tardaba en comprender su arrebató (Trueba, 2008: 308).

Pero el intento de lograr que Osembe deje de ser fría y profesional tiene consecuencias fatales, cuando Leandro la invita a un apartamento lujoso que Joaquín, su amigo de juventud, le prestó. Aquí el automatismo de los servicios eróticos –“Los

⁸ “En la calle Leandro se sintió estúpido por su conversación, sus pretensiones de conocerla, de verla fuera. ¿Qué quería?, ¿intimar? ¿Que ella le contara su vida, su drama particular? ¿Compartir algo, acercarse? Podía pagar porque saciaran su deseo, pero nada más” (Trueba, 2008: 135). “Con dos dedos agitó un rato el pene de Leandro como si fuera era un muñequito parlante. En la flaccidez parecía un teatro de guiñoles perverso e insultante. Leandro se sintió expuesto y ridículo. Trató de reprimirse, de transmitirle su disgusto. Pero ella se aplicó a una felación trabajosa. Mordisqueaba el pene de Leandro y varias veces él sintió la frontera del dolor y el placer rozarse. Se llenaba la boca de saliva y enjuagaba y humedecía el miembro a media erección. Los ruidos eran desagradables y echaban a perder la esforzada concentración. ¿Qué pasa hoy?, decía ella. ¿No te gusto ya, mi amor?, preguntaba. Entonces se limita a menear el pene de Leandro con mano agresiva, como si fuera un trabajo cansado y absurdo, agitar una vejiga muerta.” (Trueba, 2008: 227).

movimientos de Osembe tienen la poca credibilidad de siempre. La rutina entre gimnástica y erótica.” (Trueba, 2008: 430)–, degenera en violencia y el intento de Leandro de transformar el amor pagado en relación amorosa se vuelve contra sí mismo: Fuera del burdel, que si bien impone al cliente sus reglas, también le ofrece cierta protección, Leandro se convierte en una víctima, que no sólo recibe golpes del proxeneta, sino también patadas de la prostituta.

2. El dispositivo del cine negro como matriz de una relación consigo mismo: Lorenzo

Mientras que el personaje de Leandro se mueve entre el Eros y el Tanatos, entre el deseo sexual y la cercanía a la muerte, la sexualidad desempeña un papel más bien subordinado en el personaje de Lorenzo:

Desde la separación Lorenzo no había estado con otra mujer. El sexo era algo prescindible, dormido, arrinconado. Demasiados problemas. No tenía el dinero suficiente para aguardar con copas en la noche la llegada de alguien al reclamo de su alma solitaria o su estado de desesperación. Demasiado orgulloso para admitir la derrota. En el amor tampoco iba a mendigar. Todo se resolvería cuando recuperara el lugar que le correspondía (Trueba, 2008: 170).

Lorenzo subordina el deseo sexual al éxito (o más bien al fracaso) profesional y se limita a las prácticas autoeróticas con una vieja muñeca Barbie de su hija. Más adelante en la trama empieza una relación con una ecuatoriana que vive ilegal en España, pero su intento de darle un futuro a esta relación fracasa de la misma manera que su intento de establecerse profesionalmente. Como en gran medida su sentimiento de ser un hombre fracasado determina su visión del mundo, resulta plausible desde la lógica de la trama que, en un acto de arrebatado, pero a la vez calculado, mate a Paco, su ex socio de negocios que lo llevó a la ruina.

En relación con el planteamiento de este análisis es de especial importancia que, inmediatamente después de que mató a Paco, a Lorenzo lo plaga la sensación de que lo persiguen, que se corresponde con su sentimiento de culpa y que se refuerza luego con las sospechas de la policía. La estructura de la percepción de corte paranoico determina la visión del mundo del personaje, como se aprecia ya desde el principio, cuando experimenta el sonido del teléfono como una amenaza:

Son cerca de las diez de la mañana cuando el teléfono suena con insistencia. Había tomado la precaución de desconectar el móvil y guardarlo en el cajón de la mesilla. Pero el teléfono de casa sonaba y sonaba. En el salón y en la cocina.

Cada uno con su timbre. [...] Una corta pausa y sonaba de nuevo. Era evidente que se trataba de la misma persona que llamaba de manera tenaz y repetitiva. ¿No iba a cansarse nunca? Lorenzo tenía miedo (Trueba, 2008: 25).

El miedo que desencadena el sonido del aparato, a través del cual Leandro, dicho sea de paso, quería informar al hijo del accidente de la madre, lo lleva a la pregunta retórica “¿Qué has hecho, Lorenzo?” (Trueba, 2008: 25) e introduce una descripción del asesinato mezclada con reflexiones de Lorenzo, que concluye cuando vuelve a sonar el teléfono: “El teléfono ha vuelto a sonar. Como una amenaza suspendida en el aire” (Trueba, 2008: 27). Aquí la novela recurre no por casualidad al motivo de suspenso del teléfono que suena, uno de los elementos del repertorio estándar del cine negro como se desarrollan en clásicos como *Crimen perfecto* (*Dial M for Murder*, 1954), de Alfred Hitchcock, o en *Un grito en la niebla* (*Midnight Lace*, 1960), de David Miller. Este género cinematográfico proporciona un sistema referencial al que Lorenzo acude para planear su crimen o cuando se deshace del arma y de la ropa en diferentes lugares de la ciudad y destruye las pruebas. En este marco de la escenificación, que determina la visión del mundo de Lorenzo, se inscriben otras referencias a la narración cinematográfica, como, por ejemplo, una secuencia escrita al estilo de un guión de cine o la narración de un episodio que recuerda al principio de los “cliffhanger” de las series de televisión cuando el capítulo se cierra y la narración pasa a otro hilo narrativo para volver mucho más tarde a la situación amenazante descrita antes. En el primer ejemplo mencionado, el narrador parece de repente abandonar la focalización interior en un capítulo dedicado por completo a la retrospectiva del crimen y a la introspección para describir el entorno en el estilo neutral de las descripciones de escenas de los guiones:

Camina por la calle, un hombre discute con violencia con una mujer, parecen drogados. La gente mira de lejos, pero nadie interviene. En la parada del autobús hay un cartel con una modelo que anuncia lencería femenina. Alguien ha escrito con rotulador azul, encima de su vientre: “Mamadas a 10 euros”. Tres estudiantes caminan ruidosos por la acera. Un hombre detiene un taxi. En el semáforo, una niña rumana limpia cristales de coches mientras los conductores tratan de eludirla. En su caseta, un vendedor de lotería ciego escucha la radio. Dos mujeres avanzan por la acera, caminan juntas pero cada una sostiene una conversación por su móvil. Lorenzo se siente protegido, reconfortado (Trueba, 2008: 142).

El carácter de guión de esta descripción se ve subrayado por la precisión de las oraciones y la vista panorámica, como un panning, del escenario. Al final de la descripción la

última oración enfoca a Lorenzo, aglutina todo el escenario recreado en su persona, en calidad de instancia intradiegetica de la focalización, y le confiere el estatus de un espectador, mientras que él acentúa el molde medial de la forma cómo el personaje ve las cosas. También las estrategias narrativas de suspenso mencionadas, que tienen como objetivo crear el suspenso al final de un capítulo, recuerdan a las estructuras de un dispositivo audiovisual, en este caso el formato cinematográfico y televisivo de la serie policiaca. Lorenzo, quien sufre por el sentimiento de culpa a causa del crimen cometido, se ve confrontado con las sospechas del comisario que investiga el caso, quien sin previo aviso toca su puerta acompañado de cuatro policías. Pero el lector, que elige leer linealmente, se entera recién 30 páginas más tarde cómo se desarrolla el registro y el interrogatorio y de que no tiene consecuencias para Lorenzo.

En qué medida la percepción propia y del mundo de Lorenzo está determinada por las condiciones del dispositivo del cine negro,⁹ se observa claramente en la manera recurrente con que el protagonista se siente perseguido. El efecto paralizante que esta sensación provoca en él (“El crimen había tenido el efecto de paralizarlo. Era como si aguardara a ser detenido, como si esperara cada mañana que una patada derribara la puerta y los policías le pidieran que los acompañara.” (Trueba, 2008: 138)) se acentúa cada vez más durante el curso de la trama y desemboca en el intento de mirar su comportamiento propio como una instancia ajena, desde afuera:

Desde hace semanas, después de verse con el inspector Baldasano en aquella especie de desafío entre ambos y cuando superó al pánico a ser detenido en cualquier momento, vive convencido de que alguien sigue sus pasos, espía sus llamadas, vigila sus movimientos. Esta percepción, que en un principio le produjo pánico, pasados los días le intriga. Le fuerza a veces a hacer un ejercicio de identificación con su perseguidor y tratar de compartir su perspectiva. A ratos también un Lorenzo se parta del otro Lorenzo, como si tuviera que redactar un informe completo de sus actividades y el resultado sólo fuera un confuso amasijo de acciones sin conexión determinada (Trueba, 2008: 311).

Este desdoblamiento resultante de la mirada distanciada a la propia vida en una actitud verdaderamente esquizofrénica va acompañado de un juego que busca la multiperspectividad y la polimodalidad, como se observa cuando la voz ajena del comisario imaginado por Lorenzo se entrecruza con la del narrador, por ejemplo en estos dos pasajes:

⁹ Como elementos básicos típicos del género policiaco moderno Schulz-Buschhaus menciona la acción (*action*, en el sentido de persecución), el análisis (*analysis*, la investigación policial en el sentido más estricto) y la resolución del misterio (*mystery*, el oscurecimiento sistemático del enigma cuya resolución inesperada por lo general tiene lugar al final) (1975: 2-5).

¿Qué dirá esa voz exterior? Ahí vemos a un hijo asistir a la muerte de su madre sin grandes demostraciones de dolor, un hijo que presencia con pesadumbre el rito de despedida de quien le dio la vida sin poder hacer nada para compensarla. (Trueba, 2008: 312)

[...] siente su propia mirada volverse ajena y se observa a sí mismo desde la distancia. (Trueba, 2008: 318)

Ambos pasajes se rigen por la focalización de Lorenzo y describen un desdoblamiento desde una perspectiva exterior detrás de la cual aparece un narrador al estilo de Flaubert, que al mismo tiempo es inasible y omnipresente (“présent partout, visible nulle part”).

Si bien la limitada autoreflexión que se atribuye al personaje de Lorenzo no le permite darse cuenta de que su propia relación con el mundo, que parece estar relacionada de manera indisoluble a la dialéctica criminológica de ocultar y descubrir, está modelada por los medios y atada a los dispositivos mediales, Lorenzo resulta ser un buen observador a la hora de detectar cómo los medios modelan la percepción y la construcción del mundo de su entorno. Sobre todo en el caso de Daniela, que fuera su amante por un tiempo y quien lo introduce al mundo de los emigrantes y la xenofobia española, pero particularmente al mundo de las relaciones con mujeres formadas con otros patrones culturales, se da cuenta de que su mentalidad está modelada por los medios:

Lorenzo pensó de pronto, con cruel clarividencia, que la mentalidad de esas mujeres jóvenes criadas al calor de los culebrones televisivos estaba deformada de un modo diabólico. Levantó los ojos hacia la hermosa composición de los ojos de Daniela. En ese momento le pareció bella como nunca. Pero hablaba de salvación, de animales heridos. Parecía querer terminar con la relación (Trueba, 2008: 500).

3. Comunicación amorosa bajo el signo de la ubicuidad y la disponibilidad: Sylvia

Además de diferentes aparatos técnicos, como el ordenador y el televisor, el medio principal que usa Sylvia es el teléfono móvil, que utiliza sobre todo para comunicarse por SMS. En comparación con el teléfono fijo el móvil garantiza la mayor disponibilidad y ubicuidad que condicionan su función de puente en la novela. El móvil tendrá más tarde un papel constitutivo en la relación y la comunicación amorosa entre la joven y el futbolista Ariel. Esto se nota ya desde que ambos intercambian sus números en el hospital: “Sylvia le da su número. Ariel le da el suyo y al intercambiar los números parece que entrelazan las manos sin tocarse” (Trueba, 2008: 94). En la focalización de Sylvia el intercambio de números

adquiere el estatus de un contacto corporal, lo cual indica un entrecruzamiento de dos dispositivos mediales, uno simbólico y uno técnico, a saber el amor y el móvil. Los SMS que ella envía se caracterizan –no sólo condicionados por el dispositivo– por una brevedad, una frialdad y una precisión que evitan emplear el código del amor romántico o del amor pasional, lo cual se observa igualmente en la descripción de su desfloración: “[...] cuando Ariel se quitó con discreción el preservativo, ella lo escuchó posarse en la madera con un ruido cómico y ridículo. El amor no era un sentimiento entonces sino fluidos pegajosos, olores, saliva” (Trueba, 2008: 258).

A pesar de su esfuerzo por evitar los esquematismos afectivos y eludir el código amoroso convencional, Sylvia interpreta los SMS recibidos completamente en el mismo sentido de la semántica del amor: mientras que en las palabras de un compañero de clase, que está enamorado de ella, y le pregunta por su pierna partida en el mensaje “Cuida esa pierna.” ella ve una “escueta frialdad” (Trueba, 2008: 76), interpreta un SMS de Ariel de “¿Cómo va esa pierna?” (Trueba, 2008: 127) como una señal de que quiere volver a verla (“El mensaje no es muy expresivo, pero es algo”). Este mensaje hace brotar en ella emociones que denomina “infección sin tratar” (Trueba, 2008: 127), haciendo alusión al tópico del amor como enfermedad.

Dichos mensajes tienen un efecto de presencia de la pareja en la protagonista y en el curso de la trama funcionan como puente hacia la esfera de lo corporal inmediato, lo que se deja ver cuando ella traduce los textos escritos al código del contacto corporal:

El viernes Sylvia no había aguantado más y en un raptó de valentía y desolación le había enviado un mensaje. “Suerte en el partido.” Rebuscado pero neutral. Él tardó en contestar. “Hablamos a la vuelta. Gracias.” El gracias rebajaba la promesa a grado de trámite casi empresarial. Gracias. Sonaba a apretón de manos más que a beso. A despedida más que a regreso (Trueba, 2008: 218).

Las interpretaciones de Sylvia no sólo son signo de su adolescencia y de su inseguridad ante la frágil relación de esta joven pareja desigual, sino que, más bien, representan un intento de deslizamiento entre la presencia y la ausencia, entre la corporalidad concreta y lo abstracto de los caracteres en el display, que es relevante para una relación amorosa enmarcada entre los polos opuestos de la intimidad solitaria de pareja y la vida pública en el foco de los medios masivos. El teléfono móvil, con su posibilidad de comunicar por SMS, se convierte en un medio de comunicación por excelencia en esta relación amorosa, porque garantiza un alto grado de disponibilidad y ubicuidad y, por tanto,

posibilita la mediación entre ambas esferas divergentes. Además, el móvil gana este estatus gracias a las estructuras de la comunicación del *short message service*, que permiten el desfase temporal y la demora de la recepción y –contrario a la conversación telefónica– permite entablar un intercambio discreto e invisible para los ajenos que recuerda al medio de la carta de amor. Tanto en la carta de amor como en el SMS, cuando la comunicación se demora, o sea se interrumpe temporalmente, puede interpretarse como que la pareja empieza a tener dudas o como un indicio de que la relación amorosa llegará pronto a su fin. Así, Sylvia decide conscientemente demorar la lectura y la respuesta de los mensajes de Ariel para no abandonar su propio mundo cotidiano:

Sintió terror a quedarse sin nada, sin Ariel, pero también sin ella misma. Por eso prolonga ese rato en el banco de la calle con sus amigos de clase. Se ofrece a acompañar a los que van a reponer las cervezas y comprar más bolsas de cortezas a la tienda de la esquina. Disfruta de pronto al pagar al chino que suma a velocidad endiablada y reparte luego la mercancía entre los demás. Por eso, aunque su móvil suena en la mochila para anunciar la llegada de un nuevo mensaje, no corre a leerlo (Trueba, 2008: 449).

Acorde con el entrecruzamiento aquí mostrado del dispositivo del amor y los medios de comunicación la pareja de jóvenes sostiene una última conversación telefónica de despedida cuyo ruido al cortar la comunicación coincide con el final de la relación amorosa: “El ruido al cortarse la comunicación suena más abrupto que nunca.” (Trueba, 2008: 519)

Si observamos detalladamente el episodio en que Sylvia acompaña de modo incógnito a Ariel a un juego en Barcelona, veremos que, más allá de lograr el efecto de presencia y la función de puente, aquí se despliega otro significado que posee el móvil para moldear el dispositivo del amor. Después de que la pareja se despide en la habitación del hotel y Ariel se pone en camino al estadio de fútbol junto con su equipo, Sylvia lo llama para contarle sus impresiones del paseo por la ciudad:

La mirada de Sylvia se encontró con la de Ariel cuando salía entre sus compañeros. Él le guiñó un ojo, ella sonrió. Aún estaba en el autobús cuando Sylvia le llamó por teléfono. Estoy en las Ramblas, esto está lleno de turistas, le contó. ¿Es bonito? preguntó Ariel. [...] Sylvia le siguió describiendo lo que veía. Un tipo que ofrecía latas de bebidas que llevaba en un mochila, bares abiertos a la calle, mascotas enjauladas, palomas que venían a comerse el alpiste del puesto de periquitos, una manada de japoneses con maletas de ruedas, retratistas que consumían carboncillos para reproducir las caras imposibles de

los clientes ocasionales o exhibían caricaturas lamentables de personajes famosos. [...] Sylvia, te tengo que dejar, estamos llegando al campo. Suerte. (Trueba, 2008: 388)

Mientras que desde el punto de vista del contenido este pasaje sólo muestra cómo Sylvia hace a Ariel partícipe de sus impresiones, desde el punto de vista formal rompe el principio representativo que había establecido la novela hasta ese momento, ya que abandona la percepción de la instancia de la focalización para saltar hacia la percepción de Sylvia. El entrecruzamiento de ambas perspectivas que se produce en este pasaje, puede ser visto como una contraparte complementaria al desdoblamiento de las perspectivas de Lorenzo, con la cual coincide en un aspecto funcional: Ambas pueden considerarse como estrategias narrativas que permiten subrayar el mundo perceptivo de los personajes que la novela muestra en toda su modelación medial.

Para cerrar este análisis del entrecruzamiento de los dispositivos mediales y la relación con el mundo en *Saber perder*, permítanme por favor retomar por última vez la pregunta inicial sobre la complementariedad del cine y la literatura en la obra de Trueba para concluir que con dadas las diferentes perspectivas narrativas que despliega *Saber perder* en diferentes hilos narrativos con desdoblamientos o entrecruzamientos de varias perspectivas de los personajes, esta novela representa una concepción contraria a *La silla de Fernando*, que se decanta por una única perspectiva narrativa y un solo tiro de cámara. Por otro lado, acabamos de ver que la novela posee una dimensión que va más allá de la mera reflexión sobre los principios estéticos de los dos medios artísticos distintos en cuestión, a saber la literatura y el cine. *Saber perder* despliega paradigmáticamente el entrecruzamiento de realidad, percepción y medios al atar el mundo creado en la novela a las percepciones de sus personajes y delata que dichas percepciones están modeladas por los medios.

Bibliografía:

- Alegre, Luis (2003). *Diálogos de Salamina. Un paseo por el cine y la literatura: Javier Cercas y David Trueba*. Madrid: Plot.
- Alonso, Santos (2003). *La novela española en el fin de siglo. 1975-2001*. Madrid: Marenostum 2003.
- Baudry, Jean-Louis (1975). "Le dispositif: Approches métapsychologiques de l'impression de réalité". *Communications* 23: 56-72.
- Deleuze, Gilles (1989). "Qu'est-ce qu'un dispositif?". En Association pour le centre Michel Foucault (ed.), *Michel Foucault philosophe*. Rencontre internationale. Paris: Seuil, 185-195.
- Foucault, Michel (1975). *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard.
- González, Antonio J. Gil (2008). "Perdedores sociales o lo que de verdad importa (a propósito de 'Saber perder' de David Trueba)". *Insula* 743: 23-25.
- Krämer, Sybille (1998). "Das Medium als Spur und als Apparat". Krämer, Sybille (ed.), *Medien, Computer, Realität: Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 73-94.
- Luhmann, Niklas (2007). *La sociedad de la sociedad*, México: Herder/Universidad Iberoamericana.

Macciuci, Marta Raquel (2009). "Reseña. David Trueba: Saber perder". *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas* 10/13: 288-292.

Mersch, Dieter (2004). "Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine 'negative' Medientheorie. En Krämer, Sybille (ed.), *Performativität und Medialität*. München: Fink, 75-95.

Schulz-Buschhaus, Ulrich (1975). *Formen und Ideologien des Kriminalromans. Ein gattungsgeschichtlicher Essay*. Frankfurt/M.: Athenaion.

Datos de la autora

Susanne Schlünder. Es Doctora por la Universidad de Siegen con un trabajo sobre los *Caprichos* de Goya que sitúa los grabados, inscripciones y comentarios en el contexto literario cultural del dieciocho español (*Karnevaleske Körperwelten Francisco Goyas. Zur Intermedialität der 'Caprichos'*, Tübingen 2002). Profesora asistente de literatura francesa e hispánica en las universidades de Siegen y Stuttgart y en la universidad Humboldt de Berlin. Desde 2006, es profesora en la Universidad de Osnabrueck, profesora interina en las universidades de Friburgo (Brisgovia) y Wuppertal. Trabajo de habilitación sobre cuestiones de estética mediática en la novela actual francesa (*Wahrnehmungsdispositive. Modellierung und Medialisierung von Wirklichkeit bei Jean Echenoz und Jean-Philippe Toussaint*, Humboldt-Universität Berlin 2011).

Entre los principales focos de investigación figuran la cultura y literatura del siglo XVIII español así como la literatura y el cine español y francés de los siglos XX y XXI. El tomo *Extensiones del ser humano. Funciones de la reflexión sobre los medios en la narrativa actual española* (ed. con Matei Chihaiia) (en preparación) refleja el interés en cuestiones de teoría de los medios y de estética literaria.

Comunicaciones

Un cementerio demasiado humano: Arrabal y el sacrificio colectivo

Esteban Reyes Celedón
Universidade Federal do Amazonas - UFAM

Resumen

Este trabajo de reflexión se propone evidenciar que en *Cementerio de automóviles* de Fernando Arrabal, la pasión de Cristo no pasa de un modelo, un paradigma, para un argumento o asunto, que pierde relevancia frente a la acción, al acto. Al contrario de lo que nos puede inducir el nombre "cementerio", esta obra se centra en el proceso, pues consta de etapas sucesivas y repetidas. En este cementerio lo que encontramos, en vez de muertos, quietud y silencio, son proceso de vida, movimientos y música. Esto porque el cristo pierde protagonismo para lo colectivo y lo divino, para lo humano. No hay un sacrificio individual, es colectivo, de todos; el sacrificio humano. "La vida nunca cesa –allí yace nuestra tormenta–, allí yace nuestra esperanza" (Diana Taylor). Los automóviles son las cavernas platónicas modernas; los personajes son los prisioneros de los residuos de la modernidad, son el corazón oxidado de la civilización que lucha para, a través de la música, libertar al alma humana, aliviar la carga de su existencia. Siguiendo el análisis etimológico de Berenguer para Emanuel (Dios con nosotros), Emanou significaría "con nosotros". Este personaje sería cualquier uno de nosotros y todos nosotros al mismo tiempo.

Palabras clave: teatro - Arrabal - *Cementerio de automóviles*

Este trabajo trata de una obra teatral del escritor español Fernando Arrabal, que también es conocido por sus ensayos y poesías. En 1959, Arrabal publica, en lengua castellana, su obra *El Cementerio de Automóviles*. Si bien España estaba bajo el régimen de Franco, Arrabal ya vivía en París, ciudad donde se radicó en 1955, después de un viaje de estudios y de tener una nueva crisis de tuberculosis. Esta distancia de los problemas impuestos a su gente, le permitió desarrollar una postura crítica de los hechos, de una manera más independiente. Pero no dejó de sufrir, en cierta medida, de la censura del régimen y de parte de la sociedad española.

A primera vista, *El Cementerio de Automóviles* puede ser entendida como una reescritura de los últimos días de Jesucristo. Sin embargo, como mostraremos aquí, la pasión de Cristo es apenas un modelo, una inspiración, para la puesta en escena de una acción contemporánea, de un sufrimiento actual e colectivo semejante al que estaban condenados millares de españoles en aquellos años. Resumidamente, el argumento relata la situación de una pequeña comunidad que habita un cementerio de automóviles. Claro está que este lugar es metafórico, que el cementerio puede ser una villa o un simple hotel. Por aquí pasan tres amigos músicos, de aquellos tipos que no cantan pero encantan. Viven para agradar a los más pobre, para animarles sus noches con música, que debido a su pobreza, no pueden pagar. O sea, viven para ayudar a los menos favorecidos de una sociedad que los excluye también de la diversión. Ellos son: Emanu, trompetista y, aparentemente, líder del grupo, de treinta y tres años; Topé, clarinetista, de treinta; y el

mudo Foder, también de treinta que toca el saxofón.

En este cementerio o villa u hotel trabaja una pareja que tiene una relación de dependencia un tanto extraña que alterna momentos de dominación y sumisión. Este tipo de relación lo encontraremos en otras parejas de la obra dramática de Arrabal. Es una relación tensa, casi absurda, que desvela la inconstancia de las fuerzas y debilidades de las personas que cambian según la situación. Ellos son: Milos, criado distinguido de unos cuarenta años; y Dila, mujer de veinticinco, guapa.

Hay otra pareja que circula este cementerio o villa o arrabal; se trata de una pareja no menos enigmática que la anterior, Lasca, mujer de edad, que actúa como entrenadora o general de Tiosido, muchacho joven, que se esfuerza por ser un buen atleta y quebrar un ridículo récord. A pesar de la diferencia de edad, ellos tienen una relación amorosa que ameniza la relación profesional (militar).

En el cementerio encontramos otros habitantes, mas, sin nombres, tal vez porque no aparecen; sólo oímos sus voces; son identificados como “voz de hombre” o “voz de mujer”. El escenario está compuesto por coches viejos, sucios y oxidados, con cortinas en vez de cristales. Se destaca el “coche A” que tiene una chimenea, es donde habitan Milos y Dila. Atrás están los coches identificados por: coche 1, coche 2, coche 3, coche 4 y coche 5. Al fondo, coches amontonados.

Este cementerio puede ser un hotel o internado, Milos sería el criado o camarero, Dila una gobernanta o mujer pública que atiende a los deseos masculinos. En este lugar viven, o por este lugar pasan, las personas, los desconocidos, las voces sin nombre. Los coches pueden ser habitaciones o departamento, pues algunos son compartidos. Pero también podemos interpretar los coches como la moderna caverna platónica. Sólo que Platón es el hombre de la *polis*, de la democracia, de lo colectivo; Arrabal es el hombre de la sociedad moderna, individualizada, y como tal, en ella no encontramos una única caverna de prisioneros, son varias cavernas cada una con una, dos o tres personas, a veces una familia. Los coches, a semejanza de la caverna platónica, son lugares oscuros donde viven los prisioneros, los desconocidos, los olvidados, los sin nombres. Estos habitantes observan el mundo a través de prismáticos, no participan de él, no actúan, como Foder, el mudo, no tienen voz en esta sociedad que los destierra o casi los entierra vivos en un cementerio que ni siquiera es para ellos, es para automóviles. En vez de la isla de los bien aventurados, el cementerio de automóviles. Al contrario de lo que pensamos, el coche no nos da bienestar ni mucho menos rapidez; este símbolo de la modernidad nos detiene, nos aísla, nos deja sin voz, solo con bocina. Foder no tiene voz, pero tiene su saxofón; en los coches, los prisioneros tampoco tienen voz, sólo sus bocinas.

Es interesante notar que el saxofonista, mismo mudo, utiliza su instrumento musical para realizar su trabajo social de llevarles arte a los desfavorecidos; su voz es la música. Ya

los prisioneros, que no tienen el don dado por las musas, lo único que pueden hacer es observar y meter bulla con sus bocinas. Todavía tenemos a los pobres, que como a los habitantes de los coches-cavernas, no los vemos, sólo los oímos. Estos anónimos e invisibles pobres tiene voz, pero en vez de usarla para agradecer a los músicos que los ayudan por caridad, la utilizan para reclamar por la demora de los músicos que huyen de la policía.

Creo que no hay protagonista en esta obra. Emanu nos recuerda a Cristo por sus ideales, su situación y acción. Todavía, fonéticamente, o sea, por el sonido, Emanu nos recuerda hermano. Nuestro hermano, todos nuestros hermanos. Emanu nos recuerda humano, nos recuerda que todos nosotros somos humanos, y, como tales, libres y con el derecho a la vida, a una vida digna y musical. Emanu es un músico, un trompetista, que junto a sus compañeros, también músicos, lleva el sonido agradable de la música a los pobres. No es la palabra de Dios, es el sonido de las Musas.

Emanu es quien da “de comer a todo el baile con una sola barra de pan y una lata de sardina” (87). Emanu es quien confiesa a Dila: “quiero estar contigo esta noche. Quiero que mi boca sea una jaula para tu lengua y mis manos golondrinas para tus senos” (90). Según Dila, él debe de ser hijo de alguien muy importante (95-96). él confiesa que es hijo de un carpintero y de una mujer muy pobre; que a los treinta años salió de casa para dedicarse a tocar la trompeta para los pobre (96). En el segundo acto, Emanu le confiesa a Dila que ha matado moscas, pero también otras cosas: personas (114). En seguida le cuenta que lo buscan por tocar la trompeta para los pobres, que eso les pone furiosos (115). Dila le dice que los guardias seguramente lo mataran (131). Pero él continua tocando, pues lo hace para ser bueno (132), para “sentirse semejante a la imagen ideal de hombre” (144). Esto lo dice cuando ya está en la cruz, digo bicicleta. Son sus últimas palabras antes que baje el telón.

Dila, la mujer guapa, nos recuerda a María Magdalena, por estar junto a Emanu, por ser prostituta, por ayudarlo, por secarle la cara con un pañuelo blanco. Topé, el clarinetista, nos recuerda a Judas, por traicionar a su amigo, no con un tímido beso ni dos, le besa la mejilla ostensiblemente y pide su dinero (137). Lasca, la mujer de edad, la amante de Tiosido, la entrenadora o general, le da un cheque (138). Foder, el mudo que nada dice, niega tres veces, con la cabeza, que conozca a su hermano, digo Emanu; niega que haya tocado el saxofón con el músico arrestado (138-139).

Al llegar a este momento de nuestras reflexiones, ya está evidente que en *El Cementerio de automóviles* de Fernando Arrabal, la pasión de Cristo no pasa de un modelo, un paradigma, para un argumento o asunto, que pierde relevancia frente a la acción, al acto. Al contrario de lo que nos puede inducir el nombre “cementerio”, esta obra se centra en el proceso, pues consta de etapas sucesivas y repetidas. En este cementerio lo que encontramos, en vez de muertos, quietud y silencio, son proceso de vida, movimientos y

música. Esto porque el Cristo pierde protagonismo para lo colectivo y lo divino, para lo humano. No hay un sacrificio individual, es colectivo, de todos; el sacrificio humano. “La vida nunca cesa –allí yace nuestra tormenta–, allí yace nuestra esperanza” (Diana Taylor). Los automóviles son las cavernas platónicas modernas; los personajes son los prisioneros de los residuos de la modernidad, son el corazón oxidado de la civilización que lucha para, a través de la música, libertar al alma humana, aliviar la carga de su existencia.

Siguiendo el análisis etimológico de Berenguer para Emanuel, o sea, “Dios con nosotros”, Emanou significaría “con nosotros”. Este personaje no sería Cristo sino cualquier uno de nosotros y todos nosotros al mismo tiempo. Emanu serías tú, sería él o ella, sería yo. Emanu somos nosotros que a través del arte, de la literatura y la enseñanza continuamos luchando para que este mundo sea de los vivos, de las personas libres, para que éste sea más que un lugar, sea un espacio, que no sea un cementerio ni una caverna, sino una universidad.

Bibliografía

Arrabal, Fernando (1985) [1959]. *Cementerio de automóviles*. Madrid: Alianza.

Berenguer, Angel (1979). “Introducción”. En Fernando Arrabal. *Teatro completo*, vol. I. Madrid: Cupsa Editorial.

Taylor, Diana (1984). “Introducción”. Arrabal, Fernando. *Cementerio de automóviles, El Arquitecto y el Emperador de Asiria*. Madrid: Cátedra.

Datos del autor

Esteban Reyes Celedón es Doctor en Literaturas Hispánicas por la UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro), con tesis sobre “El Quijote” de Cervantes. Licenciado en Filosofía por la UERJ (Universidade do Estado do Rio de Janeiro), donde trabajó como profesor de Filosofía. También trabajó como profesor de Español (Lengua y Literatura) en UFF (Universidade Federal Fluminense). Desde 2010 trabaja en UFAM (Universidade Federal do Amazonas), para los cursos de Letras Español y Filosofía. Actualmente es coordinador de la maestría en Letras en la misma universidad.

Comunicaciones

Teatro bajo la arena: *El público* de Federico García Lorca

Nora Gabriela Iribe

Bachillerato de Bellas Artes-Colegio Nacional "Rafael Hernández"-Liceo "Víctor Mercante"-Universidad Nacional de La Plata

Resumen

El público es una obra teatral que Federico García Lorca escribió en 1930, fue leída a fines de ese mismo año y en 1936, pero permaneció inédita hasta 1976, cuando fue publicada en versión incompleta. El recorrido del texto es tan complicado como su lectura para una posible puesta en escena. Obra calificada de "irrepresentable" y "teatro bajo la arena", explora nuevos recorridos de textualidad escénica. Teatro de ruptura: ruptura con la lógica convencional de las palabras; ruptura de los límites entre arte y realidad; ruptura de la línea luminosa de las candilejas, que marcaba la separación tradicional de actores y espectadores. Obra de complejas extensiones que obliga a indagar su vinculación con las vanguardias históricas y con el surrealismo en particular. Teatro de máscaras, disfraces y pelucas que marca la representación dentro de la representación al mejor estilo barroco. Texto que deconstruye Romeo y Julieta, la universal pareja shakesperiana, y permite aproximaciones a las teorías modernas de género y a la tendencia "queer". Obra con ecos de Pirandello y de Cocteau, con influencias de Buñuel y Dalí que invaden el espacio escénico de imágenes cinematográficas y plásticas. Pieza precursora que anuncia a Artaud y a Beckett, al teatro de la crueldad y al teatro del absurdo. Dramaturgia que asombra en el siglo XXI.

Palabras clave: teatro bajo la arena - surrealismo - queer - público

El origen de esta ponencia debe buscarse en los escenarios. Como profesora de la Escuela de Teatro La Plata se me acercó hace unos dos años un conocido director de teatro que me comentó su interés en *El Público* de Federico García Lorca y, en ese momento me hizo una breve pero certera reseña de la obra. Confieso mi lejanía en aquellos días del texto del que recordaba vagamente su condición de "teatro imposible", denominación que también comprendía a *Así pasan los años*. Ese fue el disparador de mi curiosidad por la obra y su lectura desde el punto de vista de una posible puesta en escena. Por otra parte, es necesario subrayar la abundante y reciente bibliografía acerca de la obra y remarcar también las numerosas puestas en escena que se sucedieron al estreno mundial de 1978.

La azarosa historia del texto añade un ingrediente más de interés al tema. *El Público* fue concebido durante el viaje a Nueva York. Lejos de su patria, la ciudad de los rascacielos libera a Lorca de presiones y condicionamientos, y le permite consolidar ideas y actitudes anteriores. Concebido en Nueva York, escrito en su mayor parte en Cuba, fue finalizado, ya de regreso en Granada en agosto de 1930. Los textos teatrales de su juventud permiten deducir su intención de escribir al margen de las convenciones. Sin embargo, con el fracaso de *El maleficio de la mariposa* advierte la dificultad de la empresa. La contienda entre los deseos estéticos y la necesidad de llegar al público es una constante en su producción

dramática que define su trayectoria creativa y sus numerosas reflexiones sobre el hecho teatral. *El Público* es, entonces, compuesto con plena voluntad de ruptura. Lorca tiene gran interés en el estreno de la obra. Martínez Nadal ha contado que, a finales de 1930 o principios de 1931, cuando se dirigían a casa de los Morla para leer *El Público* a unos amigos, Lorca le decía “Ya verás qué obra. Atrevidísima y con una técnica totalmente nueva. Es lo mejor que he escrito para el teatro”; después de la lectura se había desanimado: “No se han enterado de nada o se han asustado, y lo comprendo. La obra es muy difícil y por el momento irrepresentable, tienen razón. Pero dentro de diez o veinte años será un exitazo; ya lo verás”. (Martínez Nadal, 1978: 22).¹

El tercer número de *Los cuatro vientos*, junio de 1933, la última revista colectiva del grupo de los poetas del 27, presenta un extenso fragmento de *El Público* (aproximadamente un tercio del total que ahora conocemos) con la indicación entre paréntesis de “un drama en cinco cuadros”. Está compuesto por dos cuadros que apenas difieren del cuadro II y del cuadro V de la versión que nos ha llegado.

La edición de Rafael Martínez Nadal ha construido la base para toda la crítica siguiente puesto que el escritor fue el único que disponía de un manuscrito, si bien incompleto, de *El público*. El mismo García Lorca se lo entrega en mano, con el encargo de destruirlo si le pasara algo, el 16 de julio de 1936, en lo que sería la despedida definitiva de los dos amigos. (Martínez Nadal, 1978: 20-21)². Recordemos que Federico García Lorca fue asesinado el 19 de agosto del mismo año en el camino entre Víznar y Alfacar, en la provincia de Granada.

Sobre los dos manuscritos perdidos circulan muchas especulaciones (Gibson, 1987: 100). Martínez Nadal también menciona haber asistido a dos lecturas de *el Público*, una, ya mencionada, a finales de 1930 y otra alrededor del doce de julio 1936 que el autor consideraba definitiva. Así confirma la existencia de dos manuscritos (Martínez Nadal, 1978: 23)³. Según lo anterior el texto publicado no corresponde a la versión definitiva de la pieza sino a una copia primeriza, presumiblemente incompleta, que ha hibernado en manos de su custodio hasta su edición en 1976⁴. Por otra parte, la puesta en escena de la obra tuvo que

¹ Remitimos también a Millán 2006: 28.

² Transcribo la cita completa: “Cuando ya íbamos a salir, volvió a su cuarto, abrió el cajón de su mesa y sacando un paquete me dijo: ‘Toma. Guárdame esto. Si me pasara algo lo destruyes todo. Si no, ya me lo darás cuando nos veamos.’ [...] Al llegar a mi casa, abrí el paquete que Federico me había entregado. Entre papeles personales, estaba lo que parece el primer borrador de cinco cuadros del drama, inédito hasta 1976, *El público*. El encargo de destruirlo todo no podía aplicarse a este manuscrito.” (Martínez Nadal, 1978: 20-21.

³ Deben de existir pues, dos versiones completas del drama: la que en 1930 leyó en casa de Morla, escrita a tinta en pequeñas hojas en octavo, y la que leyó en 1936 en el restaurante Buenavista, escrita a máquina en papel tamaño folio y que consideraba definitiva. (Martínez, Nadal 1978: 23).

⁴ La cuestión de la reconstrucción hipotética del texto original ha dado lugar a numerosos debates. La mayoría de la crítica supone un cuadro perdido, el cuadro IV, donde el público irrumpe en escena. De esta manera, la obra constaría de seis cuadros.

esperar un poco más, hasta el estreno mundial en San Juan de Puerto Rico el 15 de febrero de 1978.

Desde 1978, y en particular desde 1986, *El público* alcanzó una repercusión inusitada. Estrenos casi simultáneos en Ginebra, Madrid, París, Londres y también en Argentina, en el IAAC, Manzana de las Luces, 1988. La obra fue particularmente bien recibida y comprendida por grupos de teatro experimental, según lo demuestran las numerosas gacetillas y videos subidos a las páginas de internet. Cuestiones estéticas y sociales han concurrido en tan buena recepción. A continuación expondré las que me parecen más relevantes:

- 1.- La revalorización del arte moderno de las vanguardias históricas.
- 2.- El reciente interés en el orden mundial por tema de la homosexualidad y las escrituras de género.
- 3.- La calidad del texto dramático que llama la atención en cuanto a su construcción teatral, precursora de los nuevos derroteros del teatro contemporáneo.
- 4.- La pieza toma como asunto los grandes temas universales de la vida, el amor y la muerte, de larga tradición en el teatro occidental.
- 5.- Por último, en el circuito escénico, la obra propone interesantes desafíos de reflexión metateatral.

A estas consideraciones es posible sumarle otros condimentos: Por un lado, los evidentes elementos autobiográficos soterrados pero recuperables en la obra; por otra parte, el juego intertextual que se da no sólo entre esta obra y otras del mismo autor sino también entre la pieza y producciones teatrales representativas: Shakespeare y Calderón, Pirandello y Cocteau, entre otros.

También aparece otro hecho singular: El largo período de ocultamiento del texto dramático y su virtualidad escénica provocó que la inscripción de obra en la escena se realizara en un contexto de recepción muy alejado del horizonte de expectativas del autor. La crítica al público amortajado propia de las vanguardias que tiene como objetivo "épater le bourgeois," es decir, molestar la seguridad y la comodidad con que el burgués se relaciona con el mundo, es recibida por un público mucho más receptivo y acostumbrado a la experimentación en el teatro.

El espacio acotado de esta ponencia permite solo algunas consideraciones particulares.

Es posible comenzar a manera de marco con la discutida pero insoslayable pertenencia de la obra a la estética surrealista, con la que Lorca siempre mantuvo una

relación conflictiva. En este tema nuevamente se entrecruzan arte y vida a través de la influencia ejercida sobre García Lorca por Dalí y Buñuel en la Residencia de Estudiantes en Madrid, institución a la que llega Lorca a partir de 1919. Juntos exploran las teorías de las vanguardias. La colaboración artística de Lorca y Dalí también se refleja en el hecho de que Dalí diseña los decorados para la representación de la primera obra teatral exitosa de Lorca, Mariana Pineda, que se estrena en 1927. Además, durante su estancia en Cadaqués, en el verano de 1927, Lorca se deja vencer por Dalí a exponer 24 de sus dibujos en las Galeries Dalmau en Barcelona. El mérito de Luis Buñuel por otro lado, es de poner a sus amigos de la Residencia, incluso Federico, en contacto con las comedias de Charlie Chaplin y Buster Keaton, en la época cuando era director del Cineclub de la Residencia, entre 1920 y 1923. El humor negro y grotesco de estas películas se puede relacionar fácilmente con las imágenes absurdas del surrealismo.

Conviene repasar los rasgos generales de esta vanguardia: Lo medular del movimiento fue la creencia de que el arte y la vida formaban una unidad (Pellegrini, 1981: 16). La preocupación fundamental de los surrealistas fue siempre el hombre concreto: su necesidad de realizarse y conocer, sus deseos, sus sueños, sus pasiones, su mundo anímico profundo, su afán de trascender, su ansia de autenticidad frente a una sociedad artificial, regida por normas éticas y sociales absurdas, frente a una sociedad mecanizada e hipócrita, con valores arbitrarios y falsos. Desde los comienzos del movimiento, los surrealistas señalaron la importancia que la idea de libertad tenía para ellos. Breton decía en 1924: *La palabra libertad es lo único que todavía me exalta*.⁵ La liberación del hombre debe comenzar por la liberación espiritual y para ello aconseja un procedimiento de índole estrictamente poética: *el vertiginoso descenso en el interior del espíritu*.⁶ El artista se vuelve así transgresor por naturaleza, se rebela contra las coerciones que oprimen al hombre, empezando por el dogma de la omnipotencia de la razón.

El amor es, para los surrealistas, la pasión que exalta todos los mecanismos de la vida. Ellos ven en el amor la unión de lo físico (la vida inmediata) con lo metafísico: es al mismo tiempo cumplimiento y trascendencia. Su sentido es la lucha contra la soledad; mediante el amor el hombre trasciende su condición de individuo. Lo erótico, entonces, proclama la libertad de la vida inmediata, libre, en consonancia con la alta jerarquía del deseo.

Todo lo que el surrealismo piensa del arte se resume en su concepción de la omnipotencia de la poesía. La poesía constituye el núcleo vivo de toda manifestación del

⁵ Cfr. Breton, *Primer manifiesto del surrealismo*. En: De Micheli, 2001. Para todas las cuestiones relacionadas con las vanguardias remitimos al citado estudio de De Micheli.

⁶ Dice Breton: *Si la profundidades de nuestro espíritu ocultan extrañas fuerzas capaces de aumentar aquellas que se advierten en la superficie o de luchar vigorosamente contra ellas, es del mayor interés captar esas fuerzas...* En: De Micheli, 2001: 271.

arte y tiene una función muy importante: al descubrir al hombre lo más recóndito de su espíritu, al intentar objetivarlo mediante el lenguaje, la poesía no sólo se convierte en mecanismo de liberación sino que resulta método muy especial de conocimiento: es un conocimiento “iluminador”. El poeta ilumina zonas oscuras del ser y al penetrar con su luz en la profundidad del espíritu, no sólo nos revela al hombre esencial, sino que descubre todos los datos secretos que lo unen al mundo que lo rodea y del cual forma parte (Pellegrini, 1981: 17,19, 21, 22).

Todo el esfuerzo de estos artistas se centra en la superación de la fractura entre arte y sociedad, entre mundo exterior y mundo interior, entre fantasía y realidad. El surrealismo parte de un principio básico: la toma de conciencia de la “traición” de las cosas sensibles. Las cosas ya no proporcionan emoción ni consuelo al hombre; están sujetas a la esclavitud de la sociedad dominante y ellas mismas son esclavas de la lógica convencional. Así pues, el objetivo de la estética surrealista es subvertir las relaciones de las cosas y crea un mundo en el que el hombre encuentre “lo maravilloso” (De Micheli, 2001: 157). Lo maravilloso no constituye una negación de la realidad sino la afirmación de la amplitud de lo real, que abarca el mundo visible a nuestros sentidos y el mundo invisible, mágico, hecho de sueño y de misterio. También el surrealismo adoptó una postura revolucionaria de base en contra del *Establishment* y de las buenas costumbres.

Tanto en la poesía como en el ámbito de la plástica, la base se la operación creativa surrealista es la imagen, pero no se trata de la imagen tradicional, que toma como punto de partida la similitud. La imagen surrealista es todo lo contrario, no aproxima dos realidades que de alguna manera se asemejan sino dos realidades lo más lejanas posible la una de la otra. Cuanto más alejadas sean las concomitancias de las dos realidades objeto de aproximación, más fuerte será la imagen, tendrá más fuerza emotiva y pondrá en marcha la imaginación del observador por insólitos senderos de la alucinación, el sueño y la poesía.⁷ El único elemento que funciona como cohesivo en los así creados objetos surrealistas es la simbología sexual. En *El Público* esto se manifiesta en los ambientes irreales, en los personajes sin individualidad, y en continua transformación, en la sucesión de escenas que se yuxtaponen según un ordenamiento aleatorio. Los signos escenoplásticos son absolutamente surrealistas: “Cuadro I. Cuarto del director, vestido de chaqué. Decorado azul. Una gran mano impresa en la pared. Las ventanas son radiografías”; “Solo del pastor Bobo. Cortina azul, un gran armario lleno de Caretas Blancas de diversas expresiones [...]”

⁷ Max Ernst explica casi didácticamente el procedimiento que conduce a la creación de la imagen surrealista: acoplamiento de dos realidades en apariencia inconciliables en un plano que en apariencia no conviene a ninguna de las dos. La imagen surrealista es un atentado al principio de identidad. No tienen otro significado los llamados “objetos surrealistas” compuestos por este procedimiento, análogo al fotomontaje o al collage en su acepción ernstiana. Cfr. *Primer manifiesto del surrealismo* de André Breton (1924) En: De Micheli, 2001: 159, 277.

El Pastor Bobo lleva en la cabeza un embudo lleno de plumas y ruedecillas.”; “Cuadro V. la misma decoración que en el primer cuadro. A la izquierda una gran cabeza de caballo colocada sobre el suelo. A la derecha un ojo enorme y un grupo de árboles con nubes, apoyados en la pared.”

En este panorama, García Lorca parece aproximarse a la posición de Artaud quien es ejemplo singular del vertiginoso descenso a las profundidades del yo que preconizaba Breton. Para Artaud el problema de la condición humana debe quedar reducido al hombre en sí, y la experiencia esencial debe llevarla cada hombre hasta sus extremas consecuencias en busca de su naturaleza verdadera. Toda verdadera libertad es oscura, y se confunde infaliblemente con la libertad del sexo, que es también oscura, aunque no sepamos bien por qué. (Artaud, [1938] 2005: 33).

Desde esta visión surrealista es posible conectar el segundo tema: el amor oscuro. La indagación acerca del amor, el deseo y la identidad presente en *El Público* anuncia las teorías de género y el movimiento “queer” de la década del noventa. Enfatiza la transformación de los personajes, la deconstrucción de las identidades, la exploración por las diferentes manifestaciones del amor más allá de los márgenes de la cultura sexual dominante. El espectador o lector se encuentra con los grandes universales del amor, la vida y sobre todo la muerte. Son conceptos eternos encarnados en personajes también universales como la Julieta de Shakespeare.

Si el erotismo es uno de los hilos conductores de la acción dramática, la reflexión acerca del hecho teatral es otro. *El Público* expone la teoría de Lorca del “teatro bajo la arena” que opone al “teatro al aire libre”, experimento que pretende confrontar al espectador consigo mismo, que propone un espejo que refleja el lado oscuro de los seres humanos.

El argumento de *El Público* podría resumirse de la siguiente manera: El director de escena está satisfecho porque ha terminado la representación en el teatro al aire libre de una puesta convencional de *Romeo y Julieta* de William Shakespeare, sin embargo irrumpen en escena con trompetas cuatro caballos blancos, alegoría del mundo de los instintos y de sus fantasmas interiores. La escena siguiente presenta a tres hombres vestidos de frac que llevan barbas oscuras. Comienzan felicitándolo por su representación del teatro al aire libre pero inmediatamente le exigen que sea reemplazado por el verdadero teatro, el teatro bajo la arena. El Director se niega por temor a la máscara. El Hombre 1 pide un biombo y el hombre 2 y 3 empujan detrás de él al Director y sale por el otro lado un Muchacho vestido de Arlequín que según la didascalia debe ser una actriz. Todos pasan por el biombo y salen transvestidos. El Director, Enrique, tuvo una conflictiva relación amorosa con el Hombre 1, Gonzalo. En el cuadro II, Ruina romana, aparece una Figura de Pámpanos rojos que toca la flauta mientras la Figura de Cascabeles dorados danza en el centro de la escena. Se establece un conflictivo diálogo entre los dos amantes. En el cuadro III, Muro de

arena, los tres hombres y el director plantean la misma lucha amorosa del cuadro anterior. El muro se abre y aparece el sepulcro de Julieta en Verona. Viste un traje blanco de ópera y lleva al aire dos senos de celuloide rosado. Entran a escena tres caballos blancos y uno negro; luego, el Director, vestido como el Arlequín Blanco, y el Hombre 1. El Director reclama su teatro al aire libre pero el Caballo Blanco 1 dice: "No. Ahora hemos inaugurado el verdadero teatro. El teatro bajo la arena." y el Caballo Negro agrega: "Para que se sepa la verdad de las sepulturas". Surge nuevamente el tema de la máscara: el Hombre 1 ya ha conseguido arrancársela pero el Director de escena no. Sin embargo, a continuación se arranca el Traje de Arlequín y lo arroja detrás de una columna. Debajo lleva un Traje de Bailarina. Por detrás aparece el Traje de Arlequín Blanco con una careta amarillo pálido. Nuevamente el Director se arranca el traje y aparece vestido con un maillot lleno de pequeños cascabeles. Entonces se yergue el Traje de bailarina. En el cuadro IV aparece, en una cama de frente y perpendicular al suelo, un Cristo Rojo coronado de espinas azules. Un enfermero le clava agujas. El Cristo repite las frases del Calvario, según el Nuevo Testamento. Aparecen dos grupos, uno de estudiantes y otro de damas que comentan el tumulto protagonizado por el público al descubrir que Julieta era un joven. El Estudiante 2 reflexiona: "... ¿es que Romeo y Julieta tienen que ser necesariamente un hombre y una mujer para que la escena del sepulcro se produzca de manera viva y desgarradora?" El Cristo muere, la cama gira sobre sí misma y aparece tendido el Hombre 1 con frac y barba negra. Entra en agonía e invoca a Enrique dos veces. La luz decrece hasta desaparecer. Un estudiante enciende una linterna e ilumina la cara muerta del Hombre 1. A continuación se representa el Solo del Pastor Bobo mientras las caretas balan. El cuadro V muestra al Director de escena y al Prestidigitador, personaje alegórico de los tramoyistas del viejo teatro. El Director confiesa que sus amigos y él abrieron el túnel bajo la arena y cuando llegaron al sepulcro levantaron el telón. El Prestidigitador pregunta qué teatro puede surgir de un sepulcro y El Director le responde: "Todo el teatro sale de las humedades confinadas. Todo el teatro verdadero tiene un profundo hedor de luna pasada. Cuando los trajes hablan, las personas vivas son ya botones de hueso en la paredes del calvario." Agrega más adelante: "Y demostrar que si Romeo y Julieta agonizan y mueren para despertar sonriendo cuando cae el telón, mis personajes, en cambio, queman la corona y mueren de verdad en presencia de los espectadores." El cuadro termina con la muerte del Director.

El título de la obra evidencia la centralidad de la figura del público. Su importancia como personaje es clara desde el principio cuando, en el cuadro I, el CRIADO avisa al DIRECTOR de su presencia: "CRIADO: Señor. / DIRECTOR: ¿Qué? / CRIADO: Ahí está el público. / DIRECTOR: Que pase" (33); especie de leit motiv que con pequeñas variaciones se repite otra vez en el Cuadro I y dos veces más al cierre de la obra, en el Cuadro V: "CRIADO :(*Se asoma a la puerta temblando, con las manos sobre el pecho.*) ¡Señor! /

DIRECTOR: ¿Qué? / CRIADO: (*Cayendo de rodillas.*) Ahí está el público. / DIRECTOR: (*Cayendo de bruces sobre la mesa.*) ¡Que pase! / ." Luego de la muerte del Director se escucha una voz fuera de escena, desde la oscuridad: "VOZ: (*Fuera.*) Señor. / VOZ: (*Fuera.*) Qué. / VOZ: (*Fuera.*) El público. / VOZ: (*Fuera.*) Que pase" (165).

En primer lugar, hay que destacar que el público es un personaje. Se trata de un personaje ausente pero que es continuamente referido por el resto, exactamente igual que el Godot que crearía Beckett más de veinte años después, en *Esperando a Godot* (1953). El título del texto evidencia la centralidad de la figura del público. Es lícito suponer que él es el protagonista. ¿Pero qué se entiende en este contexto como público? ¿Y por qué para Lorca es la causa fundamental a través de la cual el teatro se convierte en un espacio para la deconstrucción del discurso del amor y la sexualidad burguesa?

Durante toda la obra el "público" se presenta como múltiple e indefinido; como un "tumulto", y como alguien/algo amenazante, capaz de causar graves daños y a quien se teme. El Director dice en el Primer Cuadro cuando es invitado a pasar a través del biombo: "(Llorando.) Me ha de ver el público. Se hundirá mi teatro..." (45). En el Cuadro V, se sugiere que es el público quien ha matado a Romeo y quiere castigar al Director. Un poco más adelante los Estudiantes comentan el destrozo que ha hecho el público al enfrentarse con el "teatro bajo la arena". Pero el público también está formado por los personajes que han presenciado las representaciones a las que se hace referencia en la obra. Los estudiantes, en particular tienen una actitud abierta. Ellos representan la posibilidad de ver más allá de las convenciones sociales.

La novedad de *El público* es asombrosa. Ejemplo del "teatro dentro del teatro", de rotundo rechazo a la estética naturalista, de ataque a todo tipo de barreras racionales y morales, la obra explora el viaje subterráneo hacia el mundo de los sueños y los deseos, configurado según la yuxtaposición de imágenes según la "lógica poética" Obra de trajes y máscaras que conservan peligrosamente la humanidad de los sujetos, que deben luchar por el despojamiento que conduce inexorablemente a la muerte. La imposibilidad de esta obra consiste en que su representación hasta las últimas consecuencias dejaría de ser representación para convertirse en otro tipo de acontecimiento: el "teatro bajo la arena", que está mucho más cerca del ritual chamánico que del espectáculo. En ningún sitio como aquí el poeta consigue combinar la tradición mediterránea, con una vuelta definitiva a la tragedia, junto al proyecto utópico "de igualar el arte a la vida", tan propio de los movimientos vanguardistas de la época. Unos años más tarde Antonin Artaud explorará en París esta continuidad arte-vida a través del teatro de la "crueldad". El teatro del absurdo también planteará, con recursos dramáticos la angustia del hombre como un *Da-Sein*, un Ser-ahí, un ser arrojado y abandonado a la existencia. No hay lógica en el mundo, y la vida está continuamente amenazada por la muerte. García Lorca en *El Público* centró su atención en

la angustia indisociable de la condición humana. Asimismo experimentó con el lenguaje, lo erosionó hasta dejar sólo su esqueleto⁸. Dramaturgia que asombra en el siglo XXI.

Bibliografía

Béhar, Henri (1971). *Sobre teatro Dadá y Surrealista*. Barcelona: Barral Editores.

De Micheli, Mario (2001). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.

Esslein, Martín (1966). *El teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral.

García Lorca, Federico (1978). *El Público y Comedia sin título*. Barcelona. Seix Barral.

---- (2005). *El público. El sueño de la vida. Edición de Antonio Monegal*. Madrid: Alianza Editorial.

---- (2006). *El público. Edición de María Clementa Millán*. Madrid: Cátedra.

Gibson, Ian (1987). *Federico García Lorca 2. De nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*. Barcelona: Grijalbo.

Millán, María Clementa (2006). "Introducción", en *El público*. Madrid: Cátedra: 9-115

Monegal, Antonio (2005). "Una revolución teatral inacabada". Introducción a Federico García Lorca. *El público. Sueño de la vida*. Madrid: Alianza Editorial: 7-42.

Pellegrini, Aldo (1981). *Antología de la poesía surrealista*. Barcelona: Argonauta.

Datos de la autora

Nora Gabriela Iribe es Profesora de Enseñanza Secundaria, Normal y Especial en Letras, egresada de la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente se desempeña como profesora de los colegios preuniversitarios Bachillerato de Bellas Artes "Francisco de Santo", Colegio Nacional "Rafael Hernández" y Liceo "Víctor Mercante", dependientes de la Universidad Nacional de La Plata. Es profesora de la Escuela de Teatro La Plata (Dirección General de Educación Artística Superior). Entre las cátedras que dicta relacionadas con el tema de la ponencia es posible destacar "Seminario de Semiótica teatral", "Taller de teatro" (Bachillerato de Bellas Artes. UNLP), Introducción en el análisis de la producción teatral", "Arte, culturas y estéticas del mundo contemporáneo" (Escuela de Teatro La Plata). Ha escrito numerosos artículos relacionados con teatro y literatura.

⁸ Remito a los abundantes estudios sobre el teatro del absurdo, en particular al trabajo de Esslein (1966).

Comunicaciones

Una mirada histórica de Rafael Alberti hacia *La destrucción de Numancia*

Eleni Nogueira dos Santos
Universidade de São Paulo (USP)

Resumen

En 1937, durante la guerra civil en España, Rafael Alberti compuso su primera adaptación de *La Destrucción de Numancia*, una tragedia de Cervantes. Esta adaptación fue titulada *Numancia: tragedia*, pero ella no es una simple copia de la obra cervantina con términos modernizados o actualizados como había propuesto Alberti, al contrario trae modificaciones y cambios muy significativos. Por ello, en este texto, pretendemos mostrar que muchos de estos cambios y adaptaciones de palabras o expresiones hechas por él no tenían como objetivo solamente una modernización o actualización de términos desconocidos por el público del siglo XX, como el mismo autor afirma en el prólogo de su adaptación, sino una forma de manifestar o expresar su opinión acerca de la Guerra Civil y también incentivar la resistencia del público ante aquellos acontecimientos. Para ejemplificar lo dicho, mostraremos algunas palabras y expresiones que aparecen en el original cervantino y cómo ellos fueron cambiados o modificados por el poeta en función del contexto histórico. Además de eso, creemos que esos cambios interfieren en la estética y en el sentido de la obra cervantina, pues a través de ellos el poeta eliminó algunas metáforas cervantinas y llegó a crear otras.

Palabras clave: Cervantes - Numancia - Rafael Alberti - Guerra Civil

La destrucción de Numancia, *El Cerco de Numancia* o simplemente *La Numancia* son los diferentes nombres atribuidos a una tragedia de Cervantes escrita entre los años 1581 y 1587. Esa obra fue escrita en versos y tiene cuatro jornadas. El lenguaje es conforme exige el estilo noble, a pesar de eso posee una versificación bastante primitiva, eso sería explicado por el hecho de que “Cervantes nunca tuvo mucha soltura para escribir en verso” (Marrast, 1990: 30). De hecho, la crítica parece estar de acuerdo en que Cervantes no tenía mucho talento para escribir en verso ni para la composición teatral. Eso, no obstante, no ha impedido el éxito alcanzado por su tragedia. Este mismo autor afirma:

(...) por su tono y vocabulario nobles y elevados, se puede equiparar, en muchas escenas, a *Los siete contra Tebas*, cuya grandeza trágica a veces iguala; por el tema, uno de los más gloriosos episodios de la historia patria, es a la vez la más eterna y la más castiza tragedia de todo el teatro español de la Edad de Oro (Marrast, 1990: 26).

La verdad es que, a pesar de los problemas en la versificación, la obra presenta muchas cualidades que superan los defectos señalados por la crítica. Muchos autores trataron del tema cervantino; diversas traducciones, adaptaciones y representaciones fueron hechas, tanto en España como fuera de ella, por ejemplo, en Francia.

Esa tragedia suele ser usada como ejemplo de lucha, resistencia y exaltación de la patria en los momentos en que España se encuentra en situación semejante a la histórica Numancia.

A lo que parece, fue también instigado por un hecho histórico, la Guerra Civil Española, que Rafael Alberti quiso reavivar la historia numantina y consecuentemente la del pueblo español a través de las dos adaptaciones que hizo en el siglo XX. La primera de ellas fue escrita en 1937 y la segunda en 1943. *Numancia: tragedia* fue el nombre escogido para titular sus dos adaptaciones.

En este texto, trataremos solamente de la versión de 1937; intentaremos mostrar que, a pesar de ser una adaptación, no es una simple copia de la obra cervantina, pues trae cambios muy significativos. Creemos que muchos de esos cambios y actualizaciones de palabras o expresiones hechos no tenían como objetivo solamente la modernización o actualización de términos desconocidos por el público del siglo XX, sino también una forma de manifestar o expresar su opinión acerca de la Guerra Civil y al mismo tiempo incentivar al público a la resistencia ante aquellos acontecimientos. Para ejemplificar lo dicho, mostraremos algunos ejemplos de palabras, expresiones o elementos retóricos que aparecen en el original cervantino y cómo los ha cambiado Alberti.

Como hemos dicho, la primera adaptación de Rafael Alberti fue escrita en 1937, durante la Guerra Civil Española, y estrenada en el *Zarzuela Teatro de Arte y Propaganda del Estado*. En el prólogo, Alberti dijo que fue la historia de la obra original que le había llamado atención y comenta:

(...) Esta prestigiosa biografía revolucionaria de la tragedia cervantina nos la hace más atractiva y merecedora del propósito que nos guía al editarla y reponerla en una escena madrileña, adaptada a las circunstancias actuales. Por eso en la presente versión mía he dejado tan sólo la parte militar, realista, heroica de la tragedia (Alberti, 1975: 8).

Por eso, creemos que Alberti estaba mismo imbuido de un deseo de resistencia motivado por las circunstancias históricas de su patria. Por lo tanto, vio en *El Cerco de Numancia*¹ una manera de reflexionar e incentivar sus compatriotas a resistir y reaccionar ante los

¹ Usaremos, en este texto, indistintamente los tres nombres atribuidos a la obra de Cervantes.

acontecimientos que estaban presenciando y quizás también una forma de enfrentar los hechos heroicamente, a ejemplo de los numantinos.

Al componer su adaptación, además de preocuparse por la forma de la obra, su interés mayor ha sido con el sentido que la tragedia presentaba para su vida y la de su patria en aquel momento. Sin embargo, a través de los cambios hechos, también pretendía garantizar el entendimiento del público y tornar posible su representación en el teatro moderno. Alberti señaló, en el prólogo, que su obra fue "(...) representada a poco más de dos mil metros de los cañones facciosos y bajo la continua amenaza de los aviones italianos y alemanes" (Alberti, 1975: 7). Con esto, es posible notar lo difícil que era la situación de España en 1937. En ese mismo prólogo afirmó también:

Aunque la gravísima situación militar de aquella diminuta ciudad celtíbera, su larga y tenaz lucha con las huestes romanas durante más de una docena de años, el heroísmo y glorioso final de todos sus habitantes disten mucho de podernos ofrecer un exacto paralelo con nuestra capital republicana, en el ejemplo de resistencia, moral y espíritu de los madrileños de hoy domina la misma grandeza y orgullo de alma numantinos (Alberti, 1975: 7).

Con esas palabras, demuestra que realmente está sensibilizado con la obra de Cervantes, principalmente, por el sentido y la esperanza que le trae.

Diversos fueron los cambios y modificaciones hechas, por eso mostraremos sólo algunos de ellos. Los primeros cambios hechos por Alberti, en su adaptación, ya aparecen en la primera jornada, por ejemplo, en los versos 71-72 Cipión habla con sus Soldados:

allá en Bretaña parecéis criados,
y de padres flamencos engendrados. (Cervantes, 1990: 41)

entre mujeres parecéis criados,
y de padres eunucos engendrados. (Alberti, 1975: 19)

En ese ejemplo, dos palabras fueron cambiadas, pues en lugar de "Bretaña", región de Francia, Alberti utiliza "mujeres" y en lugar de "flamencos", pertenecientes a la región de Flandes, usa "eunucos". Con esos cambios, los versos adquieren un tono de comicidad porque se percibe que está burlando de los soldados romanos. Además de eso, ha creado una metáfora con el uso de la palabra eunucos, ya que esta puede significar hombre castrado o también hombre afeminado.

Enseguida, en los versos 143-144 Cipión dice:

No quiero otro primor ni otra fragancia
en tanto que español viva en Numancia. (Cervantes, 1990: 44)

No quiero otro primor ni otra fragancia
mientras un español viva en Numancia. (Alberti, 1975: 19)

En este momento, Cipión llamaba la atención de sus soldados y exigía que ellos se apartasen de las meretrices. Como se puede ver, Alberti introduce la palabra “un” y cambia “en tanto” por “mientras”, pero esta pequeña palabra que fue introducida es suficiente para modificar el sentido del texto cervantino, ya que con ella se especifica que mientras hubiese una persona viva en la ciudad, los soldados no podrían hacer otra cosa que no fuera luchar contra Numancia.

El capitán continúa su discurso; en los versos 347-348 habla con Fabio:

Vamos, y venga luego a efectuares
esta mi nueva poco usada hazaña, (Cervantes, 1990: 51)

Vamos, y venga luego a efectuarse
esta mi nueva nunca vista hazaña, (Alberti, 1975: 24)

Aquí, hubo un cambio de la expresión “poco usada” para “nunca vista”. Cipión recomiéndales a sus Soldados y a Fabio que cumplan su decisión con el objetivo de mostrar a los numantinos su hazaña. Con esa alteración que hizo Alberti, el sentido se modifica, porque ahora se verá algo novedoso, o sea, será una hazaña que jamás se ha visto. No creemos que, con esto, Alberti esté alabando a Cipión, sino que gastándole una broma, pues al final de la pieza veremos que su hazaña no funciona y aún será derrotado por un chico numantino.

Algunas modificaciones fueron hechas en los diálogos entre el personaje España y Río Duero; en el primer caso, versos 359-360, España habla con Duero y le pide:

favoréceme a mí en ansia tamaña,
que soy la sola y desdichada España! (Cervantes, 1990: 52)

favoréceme a mí en ansia tan tamaña,

que soy la sola y oprimida España. (Alberti, 1975: 24)

En el primer verso citado, Alberti acrecienta la palabra *tan*, hecho que al principio parece redundante, pues la palabra “tamaña” ya tiene la función de intensificar. Pero lo que quiere es intensificar aún más el sufrimiento de España ante la invasión enemiga. En el verso siguiente, en vez de “desdichada” utiliza “oprimida”, ciertamente esta palabra es más adecuada para retratar la situación del país en aquella época.

En los versos 377- 378 España sigue diciendo a Duero:

Jamás en su provecho concertaron
los divididos ánimos furiosos, (Cervantes, 1990: 52-53)

Jamás en su provecho se arreglaron
los divididos ánimos briosos, (Alberti, 1975: 24)

En el primer verso de la cita, la palabra “concertaron” fue cambiada por “se arreglaron”, aunque sean sinónimas. En el segundo verso, no obstante, Alberti prefirió usar “briosos” en vez de “furiosos”. Ciertamente porque esa palabra demostraba mejor el valor, la gallardía y la energía del pueblo español.

Enseguida, Duero responde a España, en los versos 471-472, diciéndole:

que estos romanos sean oprimidos
por los que agora tienen abatidos. (Cervantes, 1990: 56)

que esos mismos romanos sean vencidos
por los que ahora tienen abatidos. (Alberti, 1975: 26)

Alberti no se queda satisfecho en repetir que los romanos sean solamente “oprimidos”, prefiere emplear el término “vencidos”. Ese parece ser su deseo, no solo como poeta, sino como ciudadano español.

En los versos 529-530, en respuesta a esas palabras, el personaje España dice a Duero:

Tus razones alivio han dado en parte,
famoso Duero, a las pasiones mías; (Cervantes, 1990: 58)

Tus razones alivio han dado en parte,
famoso Duero, a las desgracias mías, (Alberti, 1975: 27)

Aquí, Alberti prefirió la palabra “desgracias” para definir la situación de España y rechazó el término “pasiones” que había sido usado por Cervantes. De esa manera, consigue dar relieve a la situación del personaje y también del país, porque esta palabra sirve para resaltar que uno le ha quitado la gracia a otro o le hizo daño, como era entonces el caso de España. Ambos significados son válidos, tanto para el personaje como para el país, por lo menos en el contexto en que fue escrita la adaptación.

Los versos 1942-1943, presentados a seguir, muestran uno de los momentos más trágicos y también líricos de la pieza; el personaje Lira habla con un Soldado numantino:

Deja vivir a quien la vida agrada,
y quítame la mía, que me enfada. (Cervantes, 1990: 110)

Deja vivir a quien la vida agrada,
y quítame la mía, ya acabada. (Alberti, 1975: 58)

El cambio hecho, aquí, por Alberti, es semejante al que había hecho en el caso anterior, porque pone en boca de Lira la palabra “acabada” en vez de “enfada”, escogida por Cervantes. Con eso, destaca el sufrimiento de la chica, así como había hecho con el personaje España. Frente a los sufrimientos encarados por los numantinos, la vida no era sólo un enfado, o sea, vivir ya no tenía más sentido. Además, se puede pensar también que el poeta quiso hacer que ese momento fuese aún más dramático.

Los versos 1950-1951 registran la respuesta que el Soldado dio a Lira:

Otra mano, otro hierro ha de acabaros,
que yo sólo nací para adoraros. (Cervantes, 1990: 110)

Otra mano, otro hierro ha de acabaros;
que yo sólo nací para salvaros. (Alberti, 1975: 58)

Como es posible ver, en vez de “adoraros”, Alberti utiliza “salvaros”. El empleo de esa palabra no es mera coincidencia, es mucho más que una simple actualización de vocabulario. Hay ahí, a lo que parece, un sentido político-ideológico, pues al mismo tiempo que alaba al Soldado de la obra, incentiva a los soldados de la vida real a luchar por su

pueblo y por su país. Alberti mismo había dicho en el prólogo:

Siento un sincero temblor al escribir e insertar estas líneas al frente de una obra que ha de ser llevada a nuestra escena en circunstancias tan terribles y extraordinarias. *Los soldados de nuestro Ejército Popular, los heroicos ciudadanos y defensores de Madrid que la presencien, sabrán apreciar, estoy seguro, lo que esta representación significa, lo que tiene de trascendente e histórica.* (Alberti, 1975: 7, itálicos nuestros)

Luego, no es una exageración interpretar sus palabras de esa manera.

Ahora, veremos algunos ejemplos de metáforas; en los versos 35-36 el personaje, Jugurta, un soldado romano, habla a Cipión:

y porque ese valor tuyo estremado
de Antártico a Calisto se derrame, (Cervantes, 1990: 40)

y porque ese valor tuyo extremado
de sur a norte a ríos derrame, (Alberti, 1975: 17)

En la expresión “de Antártico a Calisto” hay una metáfora, pues ha sustituido un nombre por otro, ya que los términos destacados significan de sur a norte. Además de metafóricos, podrían ser incomprensibles para algunos lectores del siglo XX. Tal vez sea por eso que Alberti, coherente con su objetivo, actualiza el vocabulario substituyendo las metáforas y también acrecienta la palabra “ríos” para aclarar el sentido del texto. Lo lamentable es que con eso elimina la metáfora de Cervantes.

Más adelante, en los versos 119-120, Cipión habla con sus Soldados:

de haber vencido con feroces manos
millares de millares de romanos. (Cervantes, 1990: 43)

de haber vencido con feroces manos
millares y millares de romanos. (Alberti, 1975: 19)

Aquí, Cipión está hablando con los soldados acerca de los numantinos. Alberti mantiene estos versos, porque a él le interesa mostrar la fuerza del pueblo numantino; también introduce una “y” en lugar del “de” usado por Cervantes y ese término intensifica el sentido de la hipérbole, “millares y millares”. En “feroces manos” hay una metáfora, una vez que

“feroces” es una característica típica de los animales que fue atribuida a los humanos, luego hay una comparación. Y también hay una metonimia, si consideramos que la palabra “manos”, parte del cuerpo, está simbolizando los hombres.

En los versos 123-124, Cipión habla, de forma metafórica, con sus Soldados:

con Venus y con Baco entretenidos
sin que a las armas extendáis la mano. (Cervantes, 1990: 43)

con el amor y el vino entretenidos,
sin que a las armas extendáis la mano. (Alberti, 1975: 19)

Ahora, Cervantes emplea “Venus” como metáfora del amor y “Baco” representa el vino. Como es posible notar, Alberti, para modernizar esas palabras, las cambia por amor y vino, además de actualizar la palabra “extendáis”. De esa manera, una vez más, deshizo la metáfora cervantina, aunque el sentido no fue alterado.

Al final de la pieza, en los versos 2401-2402, Cipión hace un discurso, tras el joven Bariato arrojarle del alto de la torre:

¡Oh nunca vi tan memorable hazaña,
niño de anciano y valeroso pecho,
que no sólo a Numancia, mas a España
has adquirido gloria en este hecho! (Cervantes, 1990: 126).

¡Oh nunca vista memorable hazaña,
digna de anciano y valeroso pecho,
que no sólo a Numancia, mas a España
has adquirido gloria en este hecho! (Alberti, 1975: 70)

La palabra “anciano” es metafórica, ya que está en el sentido de prudencia o sabiduría. Y en la palabra “pecho” hay una metonimia, pues es una parte del cuerpo que sustituye la persona, Bariato. A pesar de preservar las dos figuras retóricas, Alberti modificó los versos. En Cervantes, el primer verso está en primera persona, luego el sentido es más restricto y la hazaña del joven héroe se convierte en un acontecimiento menos significativo, porque sólo Cipión no había visto tamaña hazaña. Alberti, no obstante, aumenta la importancia del suceso al emplear la tercera persona, jamás se ha visto hazaña tan grande, es decir, nadie había visto. El hecho, por consiguiente, gana aún más prestigio con la inclusión de la

palabra “digna”. Es comprensible que Alberti mantenga esos versos en su adaptación porque, además de bella, la metáfora cervantina muestra un romano vencido exaltando la actitud de un joven español que le había derrotado.

La antítesis es una figura retórica muy utilizada en la tragedia cervantina; aquí adoptamos la definición de Lausberg: “A antítese é contraposição de dois pensamentos de volume sintático variável. Podem distinguir-se a antítese de frase, a antítese de grupos de palavras e a antítese de palavras isoladas. Os fundamentos lexicais são os antônimos” (Lausberg, 2004: 228-229).

Hay un ejemplo en el discurso de Cipión, cuando habla con los numantinos, en el verso 272:

la gloria nuestra, y vuestra sepultura. (Cervantes, 1990: 49)

la gloria mía, y vuestra desventura (Alberti, 1975: 22)

Las palabras “gloria y sepultura” son antitéticas porque una se refiere a la vida y la otra a la muerte, respectivamente. Además, la palabra “sepultura” es una metáfora y al mismo tiempo un eufemismo que sustituye la palabra muerte. Alberti hizo algunas modificaciones en el verso, por ejemplo: sustituyó la palabra “nuestra” por “mía”, hecho que restringe el sentido de la palabra gloria, es decir, la gloria que sería de todos los romanos pasa a ser solamente de Cipión y en lugar de “sepultura” coloca “desventura”. El sentido ahora es que los numantinos sufren solo una desventura y no la muerte. Con en ese cambio, el poeta rechaza la idea de la muerte para los numantinos y claro está que todo eso altera el sentido de la obra de Cervantes.

En los versos 286-287-288 un numantino habla a Cipión:

Probarás do se estiende la indignada
furia de aquel que, siéndote enemigo,
quiere ser tu vasallo y fiel amigo. (Cervantes, 1990: 49).

sabrás donde se extiende la indignada
furia de aquel que, siéndote enemigo,
quiere tenerte sólo por amigo.(Alberti, 1975: 22).

Tenemos, aquí, más una antítesis representada por las palabras “enemigo y fiel amigo”, en la obra de Cervantes y por “enemigo y amigo”, en la adaptación de Alberti. Ese caso es semejante al anterior, esas modificaciones también interfieren en el sentido de los versos, ya que excluye los términos “vasallo y fiel amigo”. Según lo que se muestra, Alberti no acepta el hecho de que un numantino o español sea vasallo y fiel amigo del enemigo, o sea, de los romanos.

Más adelante, en los versos 585-586-587 de la obra de Cervantes, el personaje Numantino 1º habla con su conterráneo Caravino y en la versión de Alberti el Numantino 1º habla con Teógenes el siguiente:

O sea por el foso o por la muerte,
de abrir tenemos paso a nuestra *vida*,
que es dolor insufrible el de la *muerte*, (Cervantes, 1990: 61).

O sea por el foso o por la muerte,
tenemos que abrir paso a nuestra vida;
que es dolor insufrible, pena fuerte, (Alberti, 1975: 32)

Las palabras “vida y muerte” forman una antítesis de palabras aisladas. Alberti mantiene el recurso retórico, pero elimina el término muerte del final del último verso citado. Como ya hemos dicho, Alberti no acepta la “muerte de los numantinos”. Ahí, él sustituyó la palabra “muerte” por “pena fuerte”, sin afectar la rima hecha por Cervantes y con eso logró crear una nueva metáfora.

Ahora, presentamos el último ejemplo de antítesis que está en los versos 1838-1839, Marandro le dice a su amada Lira:

que a ti te sobra el comer, (Cervantes, 1990: 106)
y a mí me falta el vivir.

que te sobraré el comer,
y a mí faltará el vivir (Alberti, 1975: 55)

Como es posible notar, la antítesis está en los términos “sobra y falta” en Cervantes y en “sobraré y faltará” en Alberti. Cervantes coloca los verbos en presente señalando, de esta manera, la situación de los numantinos en aquel momento. Alberti, al contrario, colócalos en el futuro, transfiriendo el problema para un momento posterior; hecho que va más allá de la

cuestión estética. Si tenemos en cuenta las cuestiones apuntadas por él en el prólogo, podemos entender eso como una cuestión política y esa sería una forma que ha encontrado para alertar al pueblo español sobre los futuros problemas advenidos con la Guerra Civil.

Finalmente, en la tragedia de Cervantes hay muchas figuras retóricas; Alberti, en su adaptación, mantuvo unas y eliminó otras. Es posible notar que tanto los elementos retóricos como las palabras utilizadas por ambos autores, además de ornamentar la tragedia ejercen una función que va más allá de la estética, pues están íntimamente conectados con el sentido de la obra. Con el análisis fue posible percibir que los cambios hechos por Rafael Alberti, sean de palabras, expresiones o frases, están relacionados con el contexto histórico en que fue escrita la adaptación. En suma, creemos que esos cambios interfieren en la estética y en el sentido de la obra cervantina y además posee un carácter político-ideológico condicionado por el contexto histórico, o sea, por la Guerra Civil Española.

Bibliografía

Alberti, Rafael (1975). *Numancia: tragédia*. Madrid: Turner.

Aristóteles (1966). *Poética*. Traducción de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo.

Aristóteles (1990). *Retórica*. Introducción, traducción y notas de Quintin Racionero. Madrid: Gredos.

Cervantes Saavedra, Miguel de (1990). *El cerco de Numancia*. Edición de Robert Marrast. Madrid: Cátedra.

Lausberg, Heinrich (2004). *Elementos de Retórica Literária. Traducción, prefacio y aditamentos de R. M. Rosado Fernanades*. Lisboa.

Datos de la autora

Eleni Nogueira dos Santos es Licenciada en Letras/ Español por la Universidade Estadual de Montes Claros, UNIMONTES. Realiza su Doctorado en Lengua Española y Literatura Española e Hispanoamericana por la Universidade de São Paulo, USP, Brasil, con beca otorgada por la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES. El trabajo de investigación de doctorado está basado en *La destrucción de Numancia*, de Cervantes y las dos adaptaciones hechas por Rafael Alberti.

Comunicaciones

Carmen de Carlos Saura

El personaje de Antonio en diálogo con el pasado literario y operístico

Margarita María Ferrer
Universidad Nacional de La Plata

Resumen

Nos proponemos en este trabajo analizar la lectura que el cineasta español Carlos Saura realiza, hacia 1983, de dos textos que preceden al film: la *nouvelle* "Carmen" de Próspero Mérimée, de 1845, y la ópera del mismo nombre, estrenada en Francia en 1875, de Georges Bizet.

Estas dos obras constituyen una referencialas necesaria en este trabajo, pero nuestro análisis focaliza la original construcción que el cineasta español hace del personaje de Antonio.

Consideramos que la "Carmen" de Carlos Saura y el tratamiento que le da al coprotagonista de la historia, nos enfrenta a un nuevo fenómeno estético que desestabiliza los términos de lo convencional. Intermedialidad, intertextualidad, arte postmoderno son categorías teóricas que nos permiten hacer una lectura del film, a través del tratamiento particular que Saura da a la figura de Antonio, para poner en evidencia la complejidad de la relación cine-literatura.

Palabras clave: cine - literatura - intermedialidad - intertextualidad - postmodernidad

"La invención de la cámara cambió el modo de ver de los hombres"

John Berger

Introducción

¿Por qué un texto tiene un cierto sentido para un determinado grupo de lectores?

La respuesta a este interrogante ya ha sido dada por diferentes movimientos surgidos, sobre todo en el siglo pasado, alrededor de las décadas del 50 y 60, como las Poéticas de la Recepción, los aportes de las investigaciones sobre la lectura de Roger Chartier o las indagaciones acerca de la intertextualidad y el dialogismo de Mijail Bajtin, Julia Kristeva, Gérard Genette o Umberto Eco, por mencionar sólo a algunos. La literatura no sería como sospechaba Sócrates en el *Fedro* la palabra muerta a la que no se le puede hacer decir más de lo que dice y de una sola manera,¹ sino que las obras literarias se insertan en una tradición cultural viva que se resignifica en cada momento de la historia y en cada acto de lectura.

En tal sentido toda lectura es a su vez una *escritura*, un constructo nuevo a propósito del otro, determinada y modificada, como lo afirmaba Jauss, por múltiples factores, entre los que están el horizonte de expectativas estético-ideológicas del que lee –y que es siempre

¹ "...podrías pensar que los escritos hablan como si pensarán, pero si los interrogas sobre algo de lo que dicen...dan a entender una sola cosa y siempre la misma" en Platón, FEDRO, O DE LA BELLEZA, Revista de Occidente, Bs.As.1948. traducción de María Araujo. (p. 188)

variable—, las disposiciones personales, las normas genéricas y metodológicas a partir de los cuales se lee un texto. La creación de significados se da en contextos culturales determinados ya que los modos de producción de textos producen relaciones con ellos, es decir, lecturas y relaciones de lectura.

En el marco de estas reflexiones, nos proponemos analizar la lectura que el cineasta español Carlos Saura (Huesca, 1932) realiza, hacia 1983, de un texto del siglo XIX. Nos referimos a “*Carmen*”² de Próspero Mérimée (1803-1870) quien en 1845 da a conocer esta *nouvelle*, cuya acción de pasión, celos y muerte se sitúa en España, concretamente, en Andalucía. Es la dramática historia de un hombre, José Navarro, quien se transforma en un temible bandido hechizado por la belleza de la gitana Carmen a quien termina matando. Treinta años más tarde, Georges Bizet, también en Francia, y en una ópera en cuatro actos, con libreto de Henry Meilhac y Ludovic Halévy,³ estrena en 1875 *Carmen*, cuya acción se fija en España hacia 1820.

No es nuestra intención analizar las obras que precedieron al film de Saura, aunque constituyan una referencia necesaria en este trabajo, sino centrar el análisis en el texto fílmico del cineasta español, focalizando la construcción que éste hace del personaje de Antonio. Consideramos que la “*Carmen*” de Carlos Saura y el tratamiento que le da al coprotagonista de la historia nos enfrenta a un nuevo fenómeno estético que desestabiliza los términos de lo convencional. Intermedialidad, intertextualidad, arte postmoderno son categorías teóricas que nos permiten hacer una lectura del film, a través de la figura de Antonio – como dijimos-, un film que pone en evidencia la complejidad de la relación cine-literatura y que llega, como afirma Walter Bruno Berg (2002:130): “a la construcción de un mundo autónomo pero frágilmente creado en el intersticio de fragmentos literarios”.

Carlos Saura es fotógrafo, escritor y cineasta, además de haber cursado –sin terminar– estudios de ingeniería industrial. Inició su carrera cinematográfica en plena dictadura franquista –sorteando, seguramente, la férrea censura que imponía el régimen– con el cortometraje *Flamenco* (1950) y hasta el momento de presentar *Carmen* (1983) lleva realizados 19 films, la mayoría de los cuales fueron premiados en los principales festivales europeos (San Sebastián, Berlín, Cannes). *Carmen* obtuvo el Premio a la mejor película internacional en los festivales de Tokio, Londres y Berlín, y fue nominada al Oscar de la academia de Hollywood como mejor película extranjera.

Ya restituida la democracia española, aunque aún no consolidada, en 1981 Carlos Saura comienza a filmar en colaboración con Antonio Gades y con el productor Emiliano Piedra. *Bodas de Sangre* es la primera parte de una trilogía –seguida de *Carmen* y *El amor*

² Hemos utilizado la versión original en francés, digitalizada. Prosper Mérimée, *Carmen*, Collection Romans/Nouvelles-<http://www.inlibroveritas.net>

³ Hemos utilizado el libreto bilingüe francés-castellano, publicado por Ediciones Orbis S.A., Barcelona, 1994.

brujo (1986)– en donde Saura inicia un género musical alejado de los moldes anglosajones.⁴

La construcción fílmica del personaje de Antonio

Una película se compone de una serie de elementos diferentes que, en su conjunto, forman una narración; en este caso en particular, "*Carmen*" nos cuenta la historia de Antonio, el director de una compañía de baile que trabaja en el montaje de la "*Carmen*" de Bizet, quien a su vez se inspiró en la *nouvelle* homónima de Próspero Mérimée. Cuando Antonio encuentra a la protagonista ideal, inicia con ella una relación que reproduce, en gran medida, el libreto de la ópera.

La primera observación que podemos hacer es que el film de Saura *no es una adaptación* ni de la *nouvelle* de Mérimée ni de la ópera de Bizet. El cineasta español construye, en esencia, una narración cinematográfica diferente de las obras que lo precedieron y, en esa construcción, despliega toda su creatividad en la construcción del personaje de Antonio. Ahora bien, ¿qué particularidades posee esta figura coprotagonista que ni siquiera da el título al film?

En primer lugar, Antonio es un hombre que posee una *identidad histórica extraficcional*, como otros personajes (Paco De Lucía o Cristina Hoyos, por ejemplo). Se trata de Antonio Gades (1936-2004), eximio bailarín y coreógrafo, Director del Ballet Nacional de España. En el film hace de él mismo y, al mismo tiempo, terminará confundiendo con la identidad que la historia novelesca le asignó a don José: ser presa de una pasión exclusiva por Carmen y, al final, el asesino de la mujer que es objeto de su pasión y de sus celos.

El film está atravesado por esta ambigüedad que podríamos llamar realidad/ficción. Así por ejemplo, después del duelo danzante que han tenido Carmen y Cristina, vemos a Antonio quien, como dueño de la compañía de baile, como "patrón", les paga el sueldo a los guitarristas.

Por otra parte, la primera noche que Carmen y Antonio pasan juntos es un momento decisivo de la película. Hasta entonces, Saura había estado acumulando diversos elementos o efectos con los que nos daba a entender que las escenas que teníamos ante

⁴ En una entrevista que la coreógrafa mexicana Haydée Lachino realiza a Saura, el cineasta afirma "Yo tengo una gran fascinación por la danza, de hecho me inicié en el cine como fotógrafo del Festival de Danza y Música de Granada". "Cada vez me interesa menos contar historias, eso me resulta ya de un naturalismo que me choca; en cambio cada vez más me interesa el cine como cine, es decir, poder filmar algo sin tener que contar nada, con mover al espectador con la imagen y aquí es en donde la danza me viene bien, porque en ella hay signos que ya están codificados y que la gente entiende sin tener que explicar nada." Fuente: <http://www.haydelachino.info/node/12>

nosotros eran ficción o tendían a ella, en el sentido de que constituían ensayos. Pero cuando Carmen, después del ensayo, va a casa de Antonio para estar con él, queda explicitada la relación Carmen-Antonio fuera de la ficción de “*Carmen*”; aunque ellos son también “entes de ficción” –como diría Unamuno– en el film de Saura.

Como vemos, las categorías de realidad y de ficción son eminentemente engañosas y Saura parece llevar esos desplazamientos a sus límites extremos.

En segunda instancia, y no menos importante, advertimos desde el principio que *Antonio es el depositario del punto de vista* de la narración de la historia. El punto de vista en el cine, a diferencia de la novela, tiene al menos un primer sentido no metafórico, ya que antes que nada es, literalmente, un punto de vista óptico, el lugar de emplazamiento de la cámara desde el que se mira. La función comunicativa está estrechamente relacionada con el punto de vista que se asume, ya que quien muestra, lo hace a partir de una perspectiva definida. En tal sentido, en *Carmen*, casi absolutamente todo –excepción hecha, tal vez, de la toma final y de alguna otra escena– está visto y “contado” desde la perspectiva de Antonio, considerando los dos tipos de mensaje del texto cinematográfico: el mensaje verbal-oral y el visual.

Veamos el comienzo de *Carmen*. El film empieza con la toma de un plano en picado. Antonio –el director de la compañía de baile– y el grupo de bailarines están vistos desde arriba y desde atrás. Todos están de espaldas –imagen congelada de fotografía– y no hay música, sólo se escucha el taconeo de los bailarines que marcan el ritmo. Enseguida, la cámara toma a Antonio de frente pero en un plano general. Antonio, ceño fruncido, reconcentrado y tenso, como estará en el transcurso de todo el film, pareciera estar buscando a alguien en el grupo, alguien que no encuentra. La cámara lo toma en un plano frontal, es decir, en el mismo plano en que él está situado. Y, desde ese momento, la cámara sustituye la mirada de Antonio (plano subjetivo). Saura instala, así y desde el primer momento, el punto de vista de la narración que, de ahora en más, será el de Antonio.

Consideremos, entonces, que el punto de vista es el punto en el que se coloca la cámara y, por lo tanto, el punto desde el que se capta concretamente la realidad presentada en la pantalla. Es decir, hay una valencia óptica, pero también una perspectiva que no se resuelve solamente en el ángulo visual, sino que expresa también un modo concreto de pensar, de comportarse y de juzgar, lo que Casetti y Di Chio llaman valencia cognitiva, epistémica e ideológica. “El punto de vista conjuga la valencia óptica (“Por lo que veo”) con la valencia estrictamente cognitiva (“Por lo que sé”) y con la valencia más propiamente epistémica (“Por lo que me concierne”) incluyendo en esta última el frente ideológico de fondo (“Según mis convicciones”)” (Casetti/Federico di Chio, 2010: 211)

Así vemos que, en el film de Saura, no hay episodio en donde Antonio no esté presente, y en momentos en los que la cámara no lo toma a él es porque él está mirando la

escena y la cámara enfoca desde la mirada de Antonio. Antonio se convierte entonces en una suerte de narrador en primera persona, aunque como afirma Sergio Wolf, si hacemos un análisis riguroso “la construcción de una primera persona en cine es imposible” (2004:72)

Una tercera particularidad en la construcción fílmica de este personaje se debe a que *Antonio* es lo que hemos dado en llamar el *mediador de las intertextualidades* del film; es decir, es el intermediario entre el texto de Mérimée, la ópera de Bizet y el nuevo texto fílmico de Saura en donde Antonio Gades es el protagonista masculino.

Sabemos que la noción de intertextualidad se configura a partir de diferentes campos de la semiótica, y que, en líneas generales, se refiere a la inclusión –por cita, plagio, alusión, copia, parodia, imitación, etc.– de otros textos anteriores –literarios o no– en un nuevo texto. Toda intertextualidad implica, entonces, una transformación del texto “ajeno” que se inscribe en el propio texto. En este proceso, el semiólogo italiano Omar Calabrese, que analiza la propuesta de Genette y la lleva al terreno de la pintura, pone de relieve el carácter intersistémico de toda intertextualidad.

Nosotros podemos ver cómo Carlos Saura establece en el film un retículo de relaciones intersistémicas en las que el personaje de Antonio es una figura clave.

La *nouvelle* de Mérimée ingresa al sistema fílmico, a través del personaje de Antonio, en *cinco momentos importantes*, y lo hace de *cinco maneras diferentes*.

La primera es la referencia a la obra de Mérimée como texto-fuente, al igual que la ópera de Bizet, consignado inmediatamente debajo del Título, el subtítulo que dice: *Inspirada en la novela de Mérimée y en la ópera de Bizet*.

La segunda, la encontramos enseguida, cuando se incluye la descripción de Carmen en la voz –en *off*– de Antonio: “Carmen era de una belleza extraña y salvaje; sus labios carnosos y bien perfilados, que dejaban ver unos dientes más blancos que las almendras desprovistas de su piel”. Y continúa: “Sus cabellos eran largos, brillantes, y sus ojos tenían una expresión voluptuosa que no he vuelto a encontrar en ninguna mirada humana. Ojos de gitana, ojos de lobo”. Mientras Antonio, con los ojos fijos en un punto de su imaginación más que en el de la realidad exterior, piensa en esa descripción física, la cámara lo inmoviliza en un plano medio largo, lo que permite una identificación emocional del espectador con el actor.

Pero la transposición del texto de Mérimée no ingresa al sistema fílmico de manera idéntica, sino que, *tomando algunos de los mismos elementos descriptos*, Saura *recompone un texto nuevo*, más sintético que el original. El escritor francés dice de Carmen (Mérimée, 1845:14)

... ses lèvres un peu fortes, mais bien dessinées et laissant voir des dents plus blanches que des amandes sans leur peau. Ses cheveux, peut-être un peu gros,

étaient nois, longs et luisants.(...) C' était une beauté étrange et sauvage, une figure qui étonnait d' abord, mais qu' on ne pouvait oublier (...) Oeil de bohemian, oeil de loup (...)

La tercera transposiciones es absolutamente diferente. Aquí no se trata de una cita o alusión a alguna parte del libro, sino que *el objeto-libro en su totalidad* ingresa al film. Antonio le regala a Carmen la obra “Carmen” de Mérimée, en una traducción al castellano. Ella le pregunta, asombrada, si la tiene que leer y él le dice que no es obligatorio, pero le puede servir. Esta respuesta que Antonio le da a Carmen en relación al libro, ¿no puede ser leída también como la respuesta que Saura da al espectador en relación a la totalidad del film?

En el episodio, cuando se ensaya “la tabacalera”, tenemos una transposición de *discurso referido* con acotaciones personales. Antonio, subido a una mesa, da las consignas y dice: “Según cuenta Mérimée estamos en Sevilla hacia 1830, en la fábrica de tabaco. Hace mucho calor, y como solamente hay mujeres, están cómodas; vamos... ligeritas de ropa”. Y más adelante, Antonio les recuerda que, al final de la pelea de la tabacalera, José se lleva a Carmen presa y luego la deja marcharse; entonces, lo castigan a él y lo meten en prisión. Y José dice a través de la voz de Antonio en off: quien, a su vez, también está mirando a Carmen en la calle “Al mirar a la calle y ver entre los barrotes de la prisión a las mujeres que pasaban, no encontraba a ninguna que pudiera compararse a aquella muchacha del demonio”. Nos preguntamos: ¿es José, el personaje de Mérimée, o es Antonio, el personaje del film de Saura, el que piensa en voz alta?

Antonio afirma que, en este punto, en la novela de Mérimée, hay algo importante que aclara la relación entre Carmen y José, cuando dice: “Mentía, siempre ha mentido...Y yo no sé si alguna vez ha dicho la verdad. Pero cuando ella hablaba, yo le creía, era más fuerte que yo”. Esta frase, que es la única *transposición textual* de la *nouvelle*, la pronuncia mirando fijamente a los ojos de Carmen: “Elle mentait, monsieur, elle a toujours menti. Je ne sais pas si Dans sa vie cette fille-là a jamais dit un mot de vérité; mais, quand elle parlait, je la croyais: c' était plus fort que moi”.⁵ —escribía Mérimée— (1845: 23).

La quinta *transposición es sumamente ambigua en relación a la fuente*, no sabemos si se trata de Mérimée o del texto operístico de Bizet. En diálogo con Paco, Antonio pregunta quién es Carmen, y el guitarrista le cuenta —con un murmullo de fondo que apenas se entiende lo que dice— que está casada con alguien que estuvo en la cárcel, pero que no se sabe mucho de ella. En realidad, se trata de una *síntesis* que hace Saura *de las dos fuentes*. El nombre del marido de Carmen, José Fernández Montaña, lo conocemos inmediatamente después.

⁵ Mérimée, Prosper, *Carmen*, Op. Cit., p.23

Finalmente, *Antonio* es también quien *decide acerca del espectáculo* de danza que en el futuro, supuestamente, se presentará, ya que no debemos perder de vista que todo el film es un ensayo, o al menos así lo parece. Antonio hace, en la ficción, del coreógrafo magistral que es Antonio Gades: selecciona partes del texto y de la música de la ópera de Bizet para ser bailadas; realiza la coreografía y decide sobre la escenografía, el vestuario, la utilería, etc. Todas las transposiciones que tienen que ver con la danza están referidas a la ópera de Bizet, cuya música constituye la banda sonora de casi todo el film de Saura. El cineasta pone en escena el trabajo de Antonio Gades, su coguionista.

Enumeramos algunos ejemplos en donde es evidente esto que afirmamos. La música de Bizet está presente en la presentación del Reparto; cuando Antonio escucha la cinta de la ópera, con una angustia apremiante, buscando el ritmo para la danza que parece no encontrar; en la escena del toreo; en el momento previo a que Antonio descubra, en el vestuario, a Carmen con otro; antes del final, el diálogo entre Antonio y Carmen está entrelazado con parlamentos de la ópera, de manera que no se entiende exactamente de qué están hablando ellos; y, el final del film, con el final de la ópera.

Todos los recursos antes mencionados contribuyen a crear, en el espectador, la ilusión de que Antonio es el único “narrador” de esta historia; sin embargo, no tenemos que olvidar que él pertenece, a su vez, al discurso de otro narrador.

Un último aspecto que nos interesa señalar en relación a la construcción del personaje de Antonio es de orden temático. Nos referimos al tratamiento que Carlos Saura da al tema de los celos en Antonio, aunque no exclusivamente en él, también están los celos que Cristina siente por Carmen. Los celos son un sentimiento obsesivo que en el film posee una fuerza expresiva inusual, potenciados por la danza, la mirada, los gestos y las actitudes, de las que carece el texto de Mérimée o la ópera de Bizet. Una situación particularmente intensa, en relación a los celos, protagonizada por Antonio, está en la escena con el torero, cuando el coro canta: “Los amores son terribles y los celos traicioneros. Por eso muero de celos (...) Los celos tienen la culpa de tanta cosa cobarde (...) Los celos que nos devoran son como fuegos que arden...”.

Al principio de este trabajo nos formulábamos una pregunta cuya respuesta hemos intentado dar, en parte, en el análisis de la película. Sabemos que tanto el film como la novela tienen una dimensión eminentemente narrativa, aunque cada sistema semiótico tiene un modo de actualizar y de representar la historia. La clave está en el *cómo* se hace.

A partir de la década del 60, con el desarrollo tecnológico y de los medios masivos de comunicación, la vitalidad que fue cobrando la cultura de masas, unido al desencanto ante las promesas de la modernidad, nuevos debates y perspectivas de análisis surgieron en el campo de la cultura en general y del arte en especial. Calinescu afirma que los cambios de paradigmas científicos y artísticos se han manifestado con más insistencia en

dos áreas: la filosofía y el arte. Y en los dos casos, la piedra de toque de la reflexión posmoderna es la relación que el presente mantiene con el pasado y en consecuencia, con la tradición y la historia, “El posmodernismo ha entrado en un vivo diálogo reconstructivo con lo viejo y el pasado”, dice el crítico rumano. (Calinescu, 1991: 268)

Saura entabla un diálogo interdisciplinario en donde la historia y los personajes de *Carmen* modifican el conocimiento de ese pasado, a partir no sólo de una nueva construcción dramática de la historia –una historia que no descansa en el suspenso, ya que se trata de un argumento conocido– sino, y por sobre todo, del modo de ser contada.

Cruces de lenguajes artísticos, hibridez genérica, nuevos puentes para dialogar con la tradición, pluralidad de códigos que rigen el mismo sistema fílmico, pasajes entre lenguajes o Medios, todo ello introduce al espectador en un universo complejo, el universo de la Intermedialidad.⁶ De acuerdo con Berg, la intermedialidad “supone un proceso de integración de aspectos estéticos en un nuevo campo medial”,⁷ campo que pone el énfasis en el estudio de los “espacios intermedios”. En el film y en el personaje que hemos analizado, esos espacios se configuran en el diálogo entre un género y otro, entre realidad y ficción, entre el presente y el pasado, entre palabra e imagen, entre texto literario y otros lenguajes artísticos.

Conclusión

Toda lectura, que trabaja con textos del pasado, es una lectura realizada desde los intereses y las representaciones del presente. Saura estrena *Carmen* en 1983, cuando España salía recientemente de un largo período de dictadura franquista y de catolicismo conservador, una España que, durante siglos, estuvo dominada por el sentido del honor y de la honra, y en donde los crímenes pasionales encontrarían seguramente su justificativo en los celos irracionales y en el sentido de posesión del hombre en relación a la mujer. En tal sentido, Antonio no parece muy diferente, en lo esencial, del protagonista masculino de la *nouvelle* de Mérimée.

Antonio es un personaje que funciona como nexo de relación entre distintos elementos de la acción; él es quien genera la acción y está situado en una posición privilegiada para dirigir el avance de la misma. Estimamos que la originalidad en el tratamiento del personaje de Antonio reside en una conjunción de elementos que podríamos

⁶ Raquel Macciucci traza un amplio panorama de los alcances de los estudios Intermediales y del estado actual de la teoría en la Introducción a *Literatura, Cultura, Medios, Soportes: Nuevos campos y deslindes*, número monográfico, ARBOR (Vol.CLXXXV Anexo 2, julio-diciembre.Madrid:Maia,2009.

⁷ Cita realizada por Macciucci, Raquel “Introducción” a *Literatura, Cultura, Medios, Soportes: Nuevos campos y deslindes* op.cit p.10

llamar 'formales', como el pasaje y la oscilación entre realidad y ficción, la ficción dentro de la ficción, la variedad en las transposiciones, la mirada subjetiva del personaje que impulsa a los espectadores a pasar por los ojos y la mente de Antonio, o el contrapunto que el personaje instala entre la música grabada de Bizet y la música flamenca en directo.

En este film, Carlos Saura pone en juego una nueva manera de contar aprovechando al máximo los componentes expresivos y dramáticos de la danza y del flamenco. Establece "un relato" en presente, con una sucesión de "fragmentos" de la ópera de Bizet, en donde el cine conmueve al espectador por la fuerza y la belleza de la imagen de la danza cuyo lenguaje ya está codificado. Todo lo cual da como resultado un modo de representación diferente y una creación estética, no solamente del film en general sino del protagonista masculino en particular, absolutamente originales.

Bibliografía

- AIH Actas XII (1995) *Hans Felten, Rheinisch-Westfälischen Technische Hochschule, Aquisgrán, Juego de la intermedialidad en la narrativa española contemporánea*. Centro virtual Cervantes.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus
- Berg, Walter B. (2002). "Literatura y cine. Nuevos enfoques del concepto de intermedialidad", *Iberoamericana*, II,6, Berlín, pp.127-141.
- Calabrese, Omar (1999). *Cómo se lee una obra de arte*. Barcelona: Editorial Cátedra Signo e Imagen
- (1987). *El Lenguaje del Arte*. Bs.As., Barcelona, México: Paidós.
- Calinescu, Matei (1991). "El posmodernismo" en *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, 'kitch', posmodernismo*. Madrid: Tecnos. cap. 5, p. 268.
- Casetti, Francesco y Federico di Chio (2010) [1991]. *Cómo analizar un film*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós Comunicación 172 Cine.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- Gimferrer, Pere (1999). *Cine y Literatura*. Barcelona: Seix Barral.
- Kristeva, J. (1969). *Semeiotiké: recherches por une sémanalyse*. París: Seuil.
- Macciuci, Raquel y María Teresa Pochat (directoras) (2010). *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: Ediciones del lado de acá.
- Wolf, Sergio (2004) [2001]. *Cine / Literatura. Rito de pasajes*. Buenos aires, Barcelona, México: Paidós.

Datos de la autora

Margarita María Ferrer es profesora de Lengua y Literatura, egresada del profesorado nacional Anexo a la escuela Normal de Azul en 1970. Ejerció la docencia en los niveles Medio y Superior como profesora de literaturas española y francesa. Directora del Suplemento Cultural de “Diario El Tiempo” de Azul. Directora ad honorem de la Alianza Francesa de Azul Condecoración de *Palmas Académicas* en el grado de Caballero, otorgado por el Ministerio de Educación del Gobierno de Francia, por la trayectoria en la gestión de proyectos culturales y educativos. Mayo de 2004. Alumna de la Maestría en Literaturas comparadas de la UNLP

Comunicaciones

Tematización de la pena de muerte en *El verdugo* (dirección de Luis García Berlanga, guión de Rafael Azcona)

Ariadna Quiroga
Universidad Nacional de La Plata

Resumen

En la presente ponencia se analizará la tematización de la pena de muerte y el motivo del garrote vil en el guión de Rafael Azcona de la película "El verdugo" (dir. Luis García Berlanga, 1963).

Teniendo en cuenta el año del rodaje, se prestará especial atención a los distintos recursos de distanciamiento empleados ante un tema dramático y horroroso como lo es la pena capital. Se observarán las distintas representaciones del humor como modo de quiebre del dramatismo.

"El verdugo" como relato no sólo se trata de un alegato contra la pena de muerte. En tanto aparecen temáticas como la falta de libertad de los españoles de la época y la hipocresía social, se puede confirmar que la película trasciende lo humorístico para abordar diferentes motivos y críticas al gobierno franquista y a una sociedad española conservadora capaz de naturalizar costumbres, conductas y prácticas violentas. Rafael Azcona, presenta no sin sarcasmo, una sociedad hipócrita y conservadora, pendiente del aparentar y la opulencia.

Estas críticas e ideas presentes en "El verdugo" se desarrollan principalmente a partir de la figura retórica del contraste, vertebradora a su vez para el análisis del guión.

Palabras clave: franquismo – pena de muerte – cine español – contrastes – humor

En el presente trabajo se analizará el tratamiento de la pena de muerte en el guión de la película *El verdugo* (dirigida por Luis G Berlanga y guionada por Rafael Azcona), que no sólo muestra un alegato contra la pena capital sino también una dura crítica a la sociedad española de ese entonces (1963). Como modo de distanciamiento ante estas temáticas, se hace presente el humor y el grotesco en esta obra, plagada de significativos contrastes de los que este trabajo intentará, a su vez, dar cuenta. (ver IMAGEN Afiche).

Resulta pertinente revisar la historia española en lo que toca a la pena de muerte como sistema de castigo, considerando los distintos debates durante el siglo XIX: en 1812 se proclama la constitución en la junta de Cádiz, de corte liberal en tanto proscribía todo tipo de tormentos, azotes y pena de horca, hasta la vuelta de Fernando VII que la deroga.

Diez años después, nace el primer código penal y se vuelve al debate sobre delitos y penas, generándose una división entre el bando abolicionista y el que estaba a favor de la pena capital. Pasada otra década, Fernando VII mediante un decreto, dispone la abolición de la pena de horca para que, a partir de entonces, se ejecute a los reos o condenados por garrote noble (para el caso de los hidalgos) y garrote vil (para los delitos sin distinción de clase).

Durante el año de rodaje de *El verdugo*, la pena de muerte seguía vigente en España. De hecho, ese mismo año ocurrieron tres hechos lamentables evocados por el crítico Juan A. Ríos Carratalá: por un lado en abril de 1963, Julián Grimau, un comunista acusado de torturas y asesinatos durante la guerra civil (30 años antes) fue fusilado por el régimen franquista; y en agosto de ese año, dos anarquistas, Francisco Granados y Joaquín Delgado, fueron ejecutados por garrote vil debido a un atentado que no cometieron. De modo que esta temática de la película distaba de ser extraña para los españoles, inmersos en una sociedad marcada por la censura, de la que nuestro film tampoco se salvó ya que se tuvieron que suprimir casi 5 minutos del mismo IMÁGENES 1 y 2 (particularmente los fragmentos en los que aparece el maletín de Don Amadeo con sus instrumentos de trabajo).

La nación española tuvo que esperar a la constitución de 1978 para la total derogación de tamaño sistema de castigo.

El verdugo presenta la historia de José Luis Rodríguez (interpretado por Nino Manfredi), que en términos de Ríos Carratalá, responde a la trayectoria de un “atrapado por la vida”, y se inserta en la serie de personajes azcontianos que pierden su libertad en el seno de una sociedad que lo arrastra a un destino no deseado.

De esta manera, da la impresión de que José Luis queda inmerso en una suerte de torbellino de situaciones que se dan estrepitosamente hacia un destino irrevocable.

En esta historia la figura retórica del contraste se observa desde el principio generando la mayoría de las veces el efecto humorístico. En una entrevista realizada por la revista *Nosferatu*, ante la pregunta por este efecto y la concepción del humor, Azcona precisó que se dieron muchas definiciones de este concepto y que él lo piensa como un modo de ver el mundo.

Hans Neuschäfer, en su análisis de *El verdugo* explica que desde el primer encuentro en la prisión entre José Luis y el anciano Amadeo (José Isbert), convocados por una misma causa (la muerte del reo), el joven funebrero siente absoluto rechazo por el verdugo, quien al finalizar su labor se muestra muy simpático y sociable. A partir de este comienzo se observan dos oposiciones: el oficio desagradable de Amadeo en contraposición a su aspecto agradable, y por otro lado, teniendo en cuenta que José Luis terminará indefectiblemente convirtiéndose en verdugo, se genera el contraste entre lo extraño y pretendidamente lejano y lo que se le irá volviendo más familiar.

Esta figura retórica se hace presente también en los detalles y comentarios al pasar; como el momento inmediato a esta primera ejecución, cuando Amadeo se dispone a firmar y comenta que anda con un problema de bronquios y agrega que tendría que dejar de fumar, pero que no tiene coraje. Lo cual nos puede sonar como mínimo paradójico siendo que el coraje y el brío serían rasgos casi imprescindibles para este tipo de oficios.

La segunda instancia a partir de la que José Luis irá quedando adherido a un destino presentado como inevitable surge a causa de que junto a su colega llevan al anciano a su casa pero este último olvida su maletín en el furgón, y en el momento en que José Luis se lo alcanza conoce a la joven hija del verdugo, Carmen (interpretación de Emma Penella). (ver IMAGEN 3). En seguida se siente atraído por ella y en una segunda reunión dan cuenta de la similitud de sus situaciones de marginalidad: A Carmen le cuesta formar una pareja por ser la hija del verdugo, y a José Luis por trabajar en una empresa fúnebre; ambas realidades vinculadas a lo funesto de tal forma que generan rechazo. (ver IMÁGENES 4, 5 y 6). A su vez, con este modo de subsistencia de José Luis, Azcona, gran conocedor del ser español, aprovecha a mostrar las pompas fúnebres al servicio de la crítica y repudio a la ostentación y la hipocresía social españolas. Días después, Amadeo encuentra a la recién formada pareja en un momento de intimidad, lo que produce uno de los notables contrastes de la obra entre el placer y el malestar: Los momentos de relax y distensión se ven fuertemente censurados, y esto cobra una importancia particular tratándose de los tiempos de Franco. A partir de ese instante embarazoso José Luis se ve obligado a casarse con Carmen y al poco tiempo se enteran del embarazo. En cuanto a cómo se muestra la figura femenina, parece haber ciertas resonancias de Arthur Schopenhauer, en tanto la mujer, Carmen, interviene en función de procurar el bienestar familiar y asegurar la permanencia en el mundo. Así se vislumbra la oposición entre un hombre que al inicio se piensa libre obstaculizado por una mujer que parece atraparlo o quitarle esa supuesta libertad. De manera que pierde José Luis sus esperanzas de buscarse mejor vida en el extranjero, como venía manifestando desde el comienzo, y no sólo esto, sino que con los acontecimientos se va comprometiendo cada vez más, desde el momento en que le niegan al suegro el nuevo piso para vivir (las dificultades que tenía un español para conseguir vivienda es otro tema caro a Azcona). (ver IMAGEN 7). Al haberse jubilado Amadeo, era imperioso que alguien de la familia se mantenga como funcionario para obtener la casa. Así, esposa y suegro contribuirán a que José Luis tome la función de verdugo, considerando que las nuevas condiciones así lo exigen: el niño por nacer le daba cierto carácter de urgencia al asunto. Desde este momento se hace más hincapié en cómo se contrastan la naturalidad con que Carmen y Amadeo viven la pena de muerte, el trabajo de verdugo por un lado, y por otro el terror de José Luis ante lo que considera una práctica espeluznante. Lastimosamente acepta el empleo con la esperanza de no tener que ejercerlo jamás. Pero igualmente el nuevo verdugo se preocupa hasta la obsesión por informarse y leer los diarios, conocer el código penal y evitar posibles delitos en la calle con tal de no tener que concretar su trabajo. Al poco tiempo, un momento ameno de la pareja, ya instalados los cuatro en el nuevo hogar, se ve obstruido por la llegada de un pedido de ejecución, en la soñada Isla de Mallorca. (ver IMAGEN 8).

Es clave considerar que nos encontramos en la etapa desarrollista de los 60 en España, momento en que más se promueve el turismo y Franco toma el eslogan extranjero “Spain is different”. Así no sólo se opondrán la actitud feliz y relajada de los extranjeros frente al sometimiento y sujeción españolas, sino que además se contrasta, desde el momento en que Carmen prepara entusiasmada sus maletas, la distensión vacacional y el motivo horroroso del viaje, que lejos de ser turístico y placentero, se verá envuelto en la oscuridad de la muerte para el protagonista. Los primeros momentos en la isla resultaron plácidos para la familia a causa de que el trabajo se veía demorado por un tema de salud del condenado. La pareja aprovecha, entonces, a conocer uno de los atractivos turísticos de Mallorca: las cuevas del Drach. (ver IMÁGENES 9 y 10). Allí el matrimonio y el resto de los turistas viven un momento pleno de sentimentalismo navegando al son de la barcarola de Offenbach. Hasta que en un momento determinado aparece la guardia civil llamando a José Luis Rodríguez a través de un escandaloso megáfono que estorbó todo el clima romántico que se había generado en las cuevas. José Luis se entrega como si fuera él el condenado y se lo llevan en la pequeña embarcación como Caronte a los infiernos, viaje irreversible como la muerte misma. Estamos ya en presencia del momento más trágico del personaje en que se observa un notable y significativo contraste: sin lugar a dudas José Luis es víctima de la situación jamás victimario, de este modo se cuele la pregunta por los inocentes o culpables. Acerca de esto último, el mismo García Berlanga precisa que

«recuerdo que había pensado alguna vez en perfilar el personaje de ella como un personaje mucho más maquiavélico y manipulador, que llegaba a quedarse embarazada de forma consciente. En aquella época [...] una mujer que consiguiera quedarse embarazada tenía un ochenta por ciento de probabilidades de llevar al altar al señor en cuestión. Lo que sucede es que esa opción la hubiera hecho culpable y a mí no me gusta culpar tan claramente a nadie. En mis películas nadie es culpable. Sólo el grupo, insisto, y de una forma inconsciente, es el gran colectivo devorador» (Ríos Carratalá, 2007:228)

Una vez que lo llevan forzosamente a la prisión José Luis vive la peor coyuntura, ya que llegado el momento de la ejecución decide renunciar al trabajo y con él al beneficio del piso y el sueldo, pero los guardias no hacen caso a sus súplicas y lo acarrearán hacia el patíbulo. (ver IMAGEN 11). Durante ese tortuoso camino se percibe la contradicción de un reo resignado a su destino, adelante y sacando ventaja respecto de un verdugo que sólo quiere huir. Una vez que sucede lo peor, José Luis pasa del espacio oscuro y cerrado de la cárcel al ámbito luminoso y abierto al mar donde lo esperaba su familia para volver a Madrid. (ver IMÁGENES 12 y 13). En el momento de regreso en la embarcación, José Luis,

entregándole el dinero ganado a Carmen, expresa su infelicidad y promete desesperadamente no volver a realizar tan escalofriante trabajo. Acto seguido, don Amadeo que contempla naturalmente el mar, comenta, casi como condenando, que él pensó lo mismo la primera vez. Mientras, pasa por al lado un barco de turistas que felizmente bailan, reafirmando así la idea de libertad como fuerza que contrasta con la desesperación que demuestra José Luis, cuya pena (en el sentido de castigo, condena) parece prolongarse por la eternidad a pesar de que la obra finaliza.

Volver al índice

Anexo de Imágenes.

Imagen Afiche

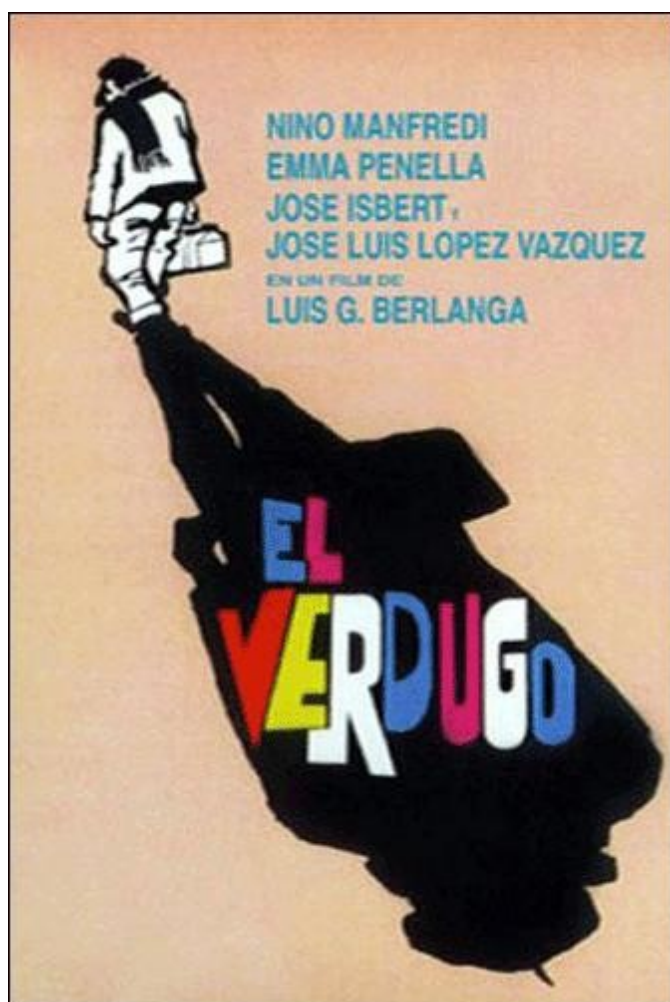


Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



Imagen 5



Imagen 6



Imagen 7



Imagen 8



Imagen 9



Imagen 10



Imagen 11



Imagen 12



Imagen 13



Bibliografía

Azcona, Rafael y García Berlanga, Luis, (2000). *El verdugo*. Madrid: Plot ediciones.

Cañeque, Carlos y Grau, Maite (1991). *¡Bienvenido, Mr. Berlanga*. Barcelona: Destino.

Macciuci, Raquel (2010). "Arte-factos, dispositivos técnicos y juego en el cine de Rafael Azcona".

Raquel Macciuci. "De cárceles, reos y garrote: herencia doceañista en algunas letras posfernandinas y posfranquistas". Christian Wentzlaff-Eggebert (Editor) / Martín Traine (Coordinador). *Cádiz y la Constitución de 1812. Esbozos para la construcción de una identidad cultural europea*.

Macciucci, Raquel (2001). "Antes que el guión. Sobre *Estrafalario*/1 de Rafael Azcona" en *Olivar, Revista de Literatura y Cultura Españolas*, II, 2, julio.

Neuschäfer, Hans (1994). *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el Franquismo*. Barcelona: Anthropos.

Ríos Carratalá, Juan Antonio (2007). "El verdugo (1964) y la tragedia grotesca". *Anales de Literatura Española*. N. 19. ISSN 0212-5889, pp. 219-235

VV. AA. (2000). *Nosferatu. Revista de cine. Número dedicado a Rafael Azcona*, San Sebastián, 33, abril.

Zamora, Andrés (2010). "La violencia en la imaginación española de Rafael Azcona". Raquel Macciuci (Editora), *La Plata lee a España. Literatura, cultura, memoria*. La Plata: Ediciones del lado de acá.

Datos de la autora

Ariadna María Quiroga es Profesora en Letras de la Universidad Nacional de la Plata. Profesora adscripta de la Cátedra de Literatura Alemana de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP). Especialidades: narrativa alemana actual, literaturas comparadas, narrativa de Daniel Kehlmann.

Comunicaciones

Mirada, reflejo y ocultamiento en *Los girasoles ciegos*

María Laura Ramos

Instituto de Enseñanza Superior en Lenguas Vivas "Juan Ramón Fernández"
Escuela Nacional Superior en Lenguas Vivas "Sofía Broquen de Spangenberg"

Resumen

El trabajo se basa en el análisis de dos de los relatos de Alberto Méndez en su libro *Los girasoles ciegos*, y su adaptación para la película homónima. El enfoque particular del autor (que narra estas historias de posguerra desde el lugar de los vencidos), los puntos en común entre el texto y su versión fílmica y la intervención del guionista son los aspectos centrales de la ponencia.

Palabras clave: relatos - película - guionista - autor - mirada

En España todavía circulan monedas con su efigie, pero la sobreabundancia lleva ya el plazo de las condenas serias, dolorosas, dramáticas a un primer agotamiento que, tal vez, habría podido ser definitivo, si las instituciones de la democracia no hubieran sucumbido al monstruoso, incomprensible síndrome de Estocolmo, que aún hoy, cuando termina la primera década del siglo XXI, les impide romper formal y expresamente sus vínculos con el general que la secuestró el 18 de julio de 1936. Pero ese no es un problema del franquismo, ni del antifranquismo, sino de la democracia española actual.

Almudena Grandes

De verdad, nunca he entendido el cine como una evasión.

Rafael Azcona

Después de una experiencia traumática, surge, por parte de las personas y también de los pueblos, la necesidad de expresar lo vivido. Esta catarsis encuentra un excelente canal en el arte. Por eso es que los episodios y períodos históricos que conllevan tragedias siempre tienen como consecuencia inmediata, o no tan inmediata, la aparición de textos, películas y otras representaciones artísticas sobre el tema.

La Guerra Civil Española no es una excepción de esta regla. Una muestra de ello es el libro *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez, editado en enero de 2004. Sesenta y cinco años habían transcurrido desde el final de la guerra y, aun así, había quien necesitaba poner en palabras el horror de aquellos días y demostrar que el duelo español no había terminado.

Ahora bien, la reconstrucción que los españoles hicieron de los traumas, los mitos y los héroes de la guerra civil después de la muerte del general Francisco Franco no tuvo la misma profundidad que la que el resto de Europa llevó a cabo al finalizar la Segunda Guerra

Mundial. Según Juan Antonio Ennis, esto se debió a “las políticas oficiales de amnistía/amnesia general” (2010:167) instauradas en España desde el establecimiento de la democracia a finales de los 70. Un ejemplo clarísimo que corrobora los dichos de Ennis fue lo acontecido al juez Baltasar Garzón en 2010, cuando el Consejo General del Poder Judicial de España lo suspendió, acusándolo de prevaricato, por la investigación de los crímenes cometidos durante el régimen franquista.¹ En el plano de la literatura, las novelas de Almudena Grandes *El corazón helado* y la serie que comienza con *Inés y la alegría* (serie que, casualmente, se denomina “Episodios de una guerra interminable”) y *La noche de los tiempos*, de Antonio Muñoz Molina, son solamente una muestra de la pervivencia del conflicto en el siglo XXI.

¿Qué distingue a los cuatro relatos de Alberto Méndez entre la proliferación de textos publicados desde 1939 hasta la fecha? Por un lado, los relatos de Méndez carecen de cualquier pretensión documentalista. Aunque nadie pone en duda que el autor haya efectuado la correspondiente investigación previa a la escritura, los testimonios llegan al lector, por ejemplo, a través de un diario encontrado por un funcionario curioso en el Archivo General de la Guardia Civil, de la visión de un religioso y de un niño o de los recuerdos de ese niño ya adulto. Esto sucede en los casos de la segunda y cuarta “derrotas” (así llama Méndez a cada una de las cuatro historias que conforman el libro), que son las que me ocupan en este trabajo. El recurso del testimonio diferido no es casual, sino que sirve para poner de manifiesto la escasa confiabilidad que pueden tener los documentos oficiales, cuya redacción siempre está a cargo del bando vencedor. “En la derrota de 1939, los documentos escritos no llegan a destino o, como última posibilidad, llegan al lector retaceados por un trabajo de selección y combinación” (Sánchez, 2009: 315).

La elección de Méndez de contar, a pesar de las décadas transcurridas, las consecuencias de la Guerra Civil Española a través de testimonios indirectos y ficcionalizados de personajes con vivencias diversas está, en mi opinión, guiada por el objetivo de transmitir la idea de que aún existe la necesidad de elaborar e instaurar una memoria que sea verdaderamente colectiva. Un diario escrito por un fugitivo que vive algunos meses refugiado en una braña en lo alto de un montaña solitaria; los recuerdos de un niño de siete u ocho años que encuentra confusa la situación en la que vive y al que sus padres ocultan parte de la realidad y obligan a mentir sin abundar en explicaciones. Nadie dudaría de la fragilidad y la parcialidad de estas fuentes, pero incluso así las historias sobreviven y llegan al lector, o bien, a través de un funcionario, o bien, a través de la voz de Lorenzo, el niño ya adulto, con total vigencia, demostrando que las heridas de la posguerra

¹ “...un juez, Baltasar Garzón, pasa penurias en el ejercicio de su carrera, truncada porque se puso al frente de los que querían que esa memoria histórica no fuera sepultada por la voluntad de ocultación de los horrores.” Cruz, Juan. Revista Viva, domingo 17 de abril de 2011, *La memoria es propia y ajena. Aún no es común*. Pág. 41

siguen en carne viva.² La reelaboración y transmisión de los mensajes surgidos en la clandestinidad o en un clima de opresión, aunque sean ficticios, permiten que las voces de un sector del pueblo español, acalladas en su momento, finalmente se expresen y dejen testimonio de otra versión de la historia. La identificación del escritor desconocido del diario y la reconstrucción de parte de su historia dan un rasgo de verosimilitud a la anécdota dentro del texto literario, más allá de que los datos no correspondan a un caso real. Aquí me gustaría citar un fragmento del texto de la contratapa de la edición de Alfaguara de *Los girasoles ciegos*, ya que creo que resume espléndidamente los conceptos de este párrafo:

Todo lo que se narra en este libro es verdad, pero nada de lo que se cuenta es cierto, porque la certidumbre necesita aquiescencia y la aquiescencia necesita la estadística. Fueron tanto los horrores que, al final, todos los miedos, todos los sufrimientos, todos los dramas, sólo tienen en común una cosa: los muertos. Pero los muertos de nuestra posguerra ya están resueltos en cifras oficiales, aunque ya es hora de que empecemos a recordar lo que sabemos.

Méndez, como tantos otros, comprende la necesidad del pueblo español de rever aspectos de la posguerra que rondan como fantasmas y todavía no cicatrizaron. Pero un aspecto que caracteriza este libro de relatos es que el autor decide contar la historia a través de hechos aparentemente irrelevantes, cotidianos. En las derrotas que voy a analizar, la voz del narrador omnisciente prácticamente desaparece (hay uno en la última derrota) y la que prevalece es la voz de las víctimas, de los vencidos. Las distintas focalizaciones que los protagonistas presentan sobre el tema resultan un aspecto central del trabajo, ya que, más adelante, ahondaré en la manera que tanto el libro de Méndez como la película homónima de Cuerda las ponen de manifiesto, y también en la importancia que poseen en la historia.

Como expliqué anteriormente, sólo analizaré dos de las cuatro derrotas: la segunda y la cuarta. Esto se debe a que la película inspirada en el libro de Alberto Méndez hace mención únicamente a estos relatos. Es más, la película, estrenada en 2008, con dirección de José Luis Cuerda, quien, además, escribió el guión junto a Rafael Azcona, no ofrece una réplica exacta de lo narrado, sino que toma los pocos elementos que los dos textos tienen en común (la mención a las dos colchas iguales y el recuerdo de unos padres que quedaron en España y de una hija casi adolescente que huyó con un poeta) y los utiliza para fundir las historias.

² En el libro, la persistencia del dolor se expresa tanto en los dichos de Rafael (“Ahora lamento no haber dicho a mis padres que el hermano Salvador me vigilaba”, pág.151) como en los del funcionario (“Si fue él el autor de este cuaderno, lo escribió cuando tenía dieciocho años y creo que ésa no es edad para tanto sufrimiento”, pág. 57).

Para explicar cómo es el proceso para que un texto escrito pase de la literatura al cine, haremos mención a dos conceptos. Sergio Wolf, en su libro *Cine y literatura, Ritos de pasaje*, utiliza el término “transposición” porque “designa la idea de traslado, pero también la de trasplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otros registros y sistemas” (2001:16). Por otro lado, existe otro concepto, el de la intermedialidad, que habla de “un proceso de integración de aspectos estéticos en un nuevo contexto medial” (Walter Berg, 2002:128) y de “intersticios que permiten la circulación de imágenes y textos” (Walter Berg, 2002:129). En esta última cita, yo reemplazaría la palabra “circulación” y diría que existe una complementariedad entre las imágenes y el texto. De acuerdo con Walter Berg, se observa una tendencia a jerarquizar la literatura por sobre el cine, o viceversa, en el terreno de los estudios sobre la intermedialidad. En mi opinión, ésta es una diferenciación fútil, ya que cine y literatura son dos sistemas disímiles, imposibles de comparar en los mismos términos. Edward Murray lo explicaba diciendo que “el cine funciona extrayendo el pensamiento de la imagen, mientras la literatura logra extraer la imagen del pensamiento”.

En el pasaje de un texto literario al cine, surgen esos “intersticios” que menciona Berg. Aquí es donde el guión cobra una importancia fundamental porque se convierte en una especie de puente que zanja las brechas abiertas por esos intersticios. Este puente es, sin duda, indispensable, dado que constituye el mapa, la guía (por eso, “guión”) para la realización de la película. Pero, tarde o temprano, deberá ser demolido: un guión nunca tiene valor *per se*; su calidad artística se observa en la película.

El guionista también ocupa un papel relevante. Muchas veces se evalúa la versión cinematográfica de un texto literario de acuerdo con las coincidencias que hay entre ambos, como si se tratase de una mera cuestión estadística. Y no se tiene en cuenta la esencia del mensaje, la historia. Michael Chion lo explica claramente cuando afirma que existen dos niveles: la historia propiamente dicha (es decir, lo que pasa) y la narración o construcción dramática, que concierne a la forma en que esa historia es contada (1993:17). En *Los girasoles ciegos*, la escritura del guión correspondió en parte al prolífico Rafael Azcona, de quien podría decirse que fue básicamente respetuoso de la letra de la novela. Sin embargo, al comparar el texto con la película e interiorizarnos sobre las ideas de Azcona, observamos que en la elaboración del guión, y en coincidencia con su pensamiento, decidió resaltar ciertos elementos y restarles presencia a otros. Las páginas siguientes las dedicaremos a señalar y analizar estos elementos.

Uno de los primeros pasos en la labor de un guionista es elegir el tema sobre el que desea escribir. En el caso de *Los girasoles ciegos*, el tema central son las consecuencias que los opositores al régimen franquista debieron vivir durante el período posterior a la Guerra Civil. Pero este tema, al ser tan amplio, necesita circunscribirse. Para ello, lo que el

guionista debe hacer es definir el *punto de vista* desde el cual enfocará el tema elegido. En la novela, los diferentes puntos de vista se expresan a través del cambio de la tipografía. En la “segunda derrota”, los comentarios del funcionario que lee el diario de Eulalio se escriben en letra cursiva; en la “cuarta derrota”, a cada narrador le corresponde una caligrafía distinta: a Salvador, la cursiva; a Lorenzo, la negrita; al narrador omnisciente, la redonda.

Rafael Azcona respeta el punto de vista de Alberto Méndez, quien opta por narrar la historia desde la óptica de aquellos que, de una manera u otra, resultaron víctimas de la Guerra Civil, más allá de que una parte de la sociedad los considerara victoriosos o no . (Pienso en el diácono: Salvador no sólo se siente presionado por la institución a la cual pertenece, por sus propias dudas con respecto a la vocación religiosa, por la educación rígida que recibió en el seminario, por la experiencia contradictoria de haber sido enviado a luchar en la guerra, sino que termina hostigado por sus sentimientos, ya que jamás logra entender la razón del comportamiento de Elena, a quien se esfuerza por ver como una mártir, y además sufre el tormento de saberse culpable del suicidio de Ricardo.)

No obstante, el guión de Azcona presenta algunos elementos recurrentes, que no están ausentes en la novela pero que en la película cobran un valor simbólico y estético que a mí me resultó llamativo y que, además, conforman una especie de hilo conductor, que habla sobre la manera en que vemos a los otros, nos vemos a nosotros mismos y sobre el lugar desde el que vemos la realidad que nos toca vivir. Estos elementos son las *ventanas*, los *espejos* y los *ojos* (todos relacionados con el acto de ver o de no ver; en ese sentido, también podemos mencionar la mirilla de la puerta de entrada y el hueco que sirve de entrada al refugio).

Podría parecer casi una obviedad decir que la imagen de las ventanas abiertas o de las ventanas cerradas (y también la del ojo de la mirilla que se tapa y destapa) representa el encierro en el que Ricardo estaba forzado a vivir y la barrera que separaba a él y a su familia de los que vivían en libertad. En el libro, se hace algunas menciones al respecto:

La ventana con fresquera daba a un patio estrecho por el que se *intuía* la luz del día. Unos visillos y la bombilla apagada *protegían* la intimidad de la cocina. (Méndez, 2004: 109)

Aunque podría describir palmo a palmo aquella casa, lo imborrable de aquel piso serían siempre las ventanas que *acechaban* eternamente nuestras vidas... (Méndez, 2004: 116)³

³ Las palabras resaltadas me pertenecen.

Cuando Elena regresó al comedor, la luz estaba encendida y su marido asomado a la ventana abierta de par en par. (Méndez, 2004: 128)

... veo a mi padre sentado a horcajadas en el alféizar de una de las ventanas del pasillo... (*en el instante previo al suicidio*; Méndez, 2004: 154)

Sin embargo, las palabras remarcadas en estas oraciones cobran un valor simbólico en la película por la manera casi coreográfica en que Azcona muestra estos movimientos. El cierre urgente y metódico de las ventanas amplias y altas, con cortinados claros que permiten ver el reflejo de la luz en el exterior, cada vez que Ricardo está por entrar en la cocina⁴, tiene el ritmo propio de un número de baile y no tanto de una escena en una película dramática. Lo mismo ocurre con la toma en la que Ricardo está de pie, enfrentado a la ventana completamente abierta, o con el movimiento de la cámara que se acerca o aleja de la mirilla de la puerta de entrada. Ninguna de estas situaciones ocurre en un segundo plano; ocupan toda la escena, con un protagonismo absoluto.

Más relevante aun es el papel que juegan los espejos, ya que través de este elemento se expresan distintas sensaciones que, en la novela, se hacen “visibles” mediante palabras. A diferencia de lo que ocurre con las ventanas, los espejos cargan una marcada importancia simbólica en el texto de Méndez, que Azcona advirtió e intentó manifestar con un énfasis similar. Los espejos (como también el hueco que sirve de entrada al refugio de Ricardo) representan la dualidad del mundo en el que viven Lorenzo y su familia, la división entre lo verdadero y la realidad ficticia pergeñada para el afuera.

Recuerdo aquellos años con una inmensidad vivida en un espejo, como algo que tuve la desdicha de sufrir y observar al mismo tiempo. A este lado del espejo estaba el disimulo, lo fingido. Al otro, lo que realmente ocurría. (Méndez, 2004: 111-112)

... como un péndulo, yo era capaz de estar a un lado y a otro sin confundirme gracias a las enseñanzas del espejo. (Méndez, 2004: 121)

Asimismo, el espejo es una metáfora de la relatividad de lo que se cree real: el espejo nos devuelve la imagen de algo que tenemos la certeza de que existe, pero, del otro lado, hay un mundo distinto, habitado por gente que, al cruzar la barrera del espejo, se supone desaparecida o muerta. La escena en que, momentos antes de partir, Lalo y Ricardo

⁴ Que el sol se transluzca a través de los cortinados claros tampoco es casual; da a entender que afuera hay un mundo vital que les está vedado.

deben esconderse cuando la sobrina de la dueña del departamento toca el timbre, ejemplifica la metáfora.

... habían creado un espacio triangular disimulado tras un tabique sobre el que se apoyaba un espejo, enmarcado en caoba oscura, que llegaba hasta el suelo y que era en realidad la puerta de un gran armario empotrado. (Méndez, 2004:117)

Otra función que los espejos cumplen en la película es la de reflejar la mirada que cada uno tiene, o busca, de sí mismo:

- Salvador se observa vestido con su uniforme militar y la imagen es la de un hombre capaz de ejercer la fuerza que le confiere ese uniforme, y no la de un religioso dubitativo.
- Elena, íntimamente, se siente deseada por Salvador y, en un acto inconsciente, observa su imagen en el reflejo del vidrio de la alacena antes de llevar a su hijo a la escuela para sentirse segura de su atractivo.
- Ricardo cubre su imagen en el espejo del baño después de leer la noticia del fusilamiento de la pareja de su hija. Se siente culpable por la suerte de ambos.

Un último elemento recurrente de este hilo conductor son los ojos. En una escena de la película, el sacerdote que actúa como tutor y confesor de Salvador, sentencia, en una de las tantas conversaciones que ambos sostienen, que “la mirada es la entrada al demonio”⁵. No obstante, el texto de Méndez deja en claro que los ojos expresan mucho más que los instrumentos que inducen a la lascivia a la que hace mención el religioso.

En la “segunda derrota” es donde el significado simbólico de los ojos se vuelve más evidente. Repasemos algunos fragmentos:

El niño no vivirá y yo me dejaré caer en los pastos que cubrirá la nieve para que de las cuencas de mis ojos nazcan flores que irriten a quienes prefirieron la muerte a la poesía. (Méndez, 2004: 43)

Recuerdo mi aldea silenciosa y pobre ajena a todo menos al miedo que cerró sus ojos cuando mataron a don Servando, mi maestro... (Méndez, 2004: 48)

⁵ Esta idea proviene de la página 113 de la novela, donde Salvador confiesa: “*La mirada de una mujer hermosa, pero sin virtud, abrasa como el fuego. Yo ignoraba entonces que así nacía mi desvarío*”.

(*Eulalio, cuando se refiere a la vivacidad del bebé*) Por otra parte, me aniquilan sus ojos desbordando las órbitas hasta parecer enormes y sus mejillas hundidas buscando la calavera. (Méndez, 2004: 51)

En el primer y tercer fragmento, la imagen de los ojos transmite, en cierta forma, esperanza, ya sea por la inutilidad del intento de matar las ideologías o por la tenacidad del que se aferra a la vida. En el segundo, el hecho de cerrar los ojos hace referencia a la decisión de ignorar la realidad y recluirse, de no querer ver lo que verdaderamente ocurre más allá del mundo pequeño que nos rodea, y esta idea se opone a la del progreso (es decir, a la esperanza). El fin de la esperanza también se pone de manifiesto en la película, en la escena en la que se ve a los buitres devorando los ojos de las vacas muertas tras el fallecimiento de Elena y la huida de Lalo con el cadáver de su hijo: ya no sirve de nada ver (es decir, esperar). Tampoco considero que sea casual la elección del soneto XXV de Garcilaso de la Vega, que Eulalio intenta transcribir en su diario, que repite el concepto del primer y tercer fragmento y habla de las distintas maneras de contemplar al otro.

...hasta que aquella eterna noche oscura
me cierre aquestos ojos que te vieron,
dejándome con otros que te vean (Méndez, 2004: 46)

En la “cuarta derrota”, también se hace mención a los ojos como símbolo de esperanza, o la falta de ella, cuando el narrador dice “(...) sólo esto lograba devolver el brillo a unos ojos cada vez más impregnados por la sombra...” (Méndez, 2004: 132). Cuerda, el director, se esfuerza en destacar este aspecto mediante el uso frecuente de primeros planos y de tomas extensas en las que el eje son las miradas.

Por último, me gustaría hacer un comentario breve sobre la intervención del guionista en el texto original. Independientemente del punto de vista que Méndez haya elegido para contar estos relatos de posguerra, la postura de Azcona ante el conflicto y sus ideas con respecto al Ejército o a la Iglesia son claras y se filtran en casi todas las escenas de la película.

Méndez era un hombre de izquierda y, en consecuencia, antifranquista⁶, pero Azcona se encarga de potenciar esta ideología. En un reportaje que le hacen Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro para la revista *Nosferatu*, son constantes sus críticas a la sociedad y educación represivas durante la dictadura de Francisco Franco. En un fragmento, afirma:

⁶ Militó en el Partido Comunista hasta 1982. En su lucha contra el franquismo creó la editorial política “Ciencia Nueva”, que fue clausurada por Manuel Fraga Iribarne en su época de ministro.

“A mí, como a tantos súbditos de la España de Franco —en su delirio, aquel hombre creía firmemente que España era suya— lo que de verdad nos amargó la vida fue el nacionalcatolicismo: no sólo pretendía que fuéramos mitad monjes, mitad soldados, sino que sancionó moralmente y durante años y años las tropelías de aquel régimen...” (2000:12)

Desde la secuencia de abertura, en la que el espectador se ve abrumado por la fastuosidad del altar y se ve una imagen sostenida de la virgen con el niño en brazos⁷ hasta la escena cuando Elena llega con Lorenzo al pueblo donde vive su tía, en la que se ve a un par de soldados y a un religioso que los cruza en su camino⁸, queda en claro no sólo la visión negativa que Azcona tiene de la institución eclesiástica, sino que pone al Ejército y a la Iglesia a la par. Estos conceptos se refuerzan a lo largo de la película con el agregado y la repetición de ciertos objetos e imágenes que remiten a la opresión durante la dictadura franquista: la tonsura, los pañuelos o las mantillas que cubren las cabezas de las mujeres, la esvástica, los retratos de Franco en el salón de clase, entre otros. Al enfatizar este aspecto, Azcona pierde de vista (en mi opinión, deliberadamente) un elemento que tiene cierto peso en el texto de Méndez: el sentimiento de culpa que Lorenzo siente por la muerte de su padre. Por el contrario, el sentimiento de culpa de Salvador resulta ambiguo, ya que continuamente busca justificar su accionar.

Para finalizar este trabajo, voy a citar el poema de Antonio Machado que Ricardo le recita a Lorenzo y se recita a sí mismo cuando preparan los libros que van a vender. Un poema que, si bien podría hablar del amor romántico, se aplica mejor, en este caso, a un sentimiento de patriotismo, a la necesidad humana de vivir dignamente sin traicionar los pensamientos.

Huye del triste amor, amor pacato,
sin peligro, sin venda ni aventura,
que espera del amor prenda segura,
porque en amor locura es lo sensato.
Ese que el pecho esquiva al niño ciego
y blasfemó del fuego de la vida,
de una llama pensada, y no encendida,
quiere ceniza que le guarde el fuego.

⁷ Recordemos, una vez más, el dilema de Salvador, que se fuerza hasta la desesperación por ver a Elena como a una mártir.

⁸ Ricardo está muerto, pero para los representantes de la Iglesia y el Ejército la vida sigue como si tal cosa.

Y ceniza hallará, no de su llama,
cuando descubra el torpe desvarío
que pedía, sin flor, fruto en la rama.
Con negra llave el aposento frío
de su tiempo abrirá. ¡Despierta cama,
y turbio espejo y corazón vacío!

Bibliografía

- Berg, W. B. (2002). "Literatura y cine. Nuevos enfoques del concepto de intermedialidad". *Iberoamericana*, II, 6, Berlín, pp. 127-141.
- Ennis, Juan (2010). "El idioma de la herida: la lengua del vencido y la escena del perdón en Los girasoles ciegos, de Alberto Méndez", en R. Macciuci y M. T. Pochat, *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: Ediciones del lado de acá.
- Gamerro, Carlos y Pablo Salomon (compiladores) (1993). *Antes que en el cine. Entre la letra y la imagen; el lugar del guión*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Heller, Diego. (2011). "Guerra sin paz". *Viva, Clarín*, 17 de abril de 2011.
- Méndez, Alberto (2004). *Los girasoles ciegos*. Barcelona: Anagrama.
- Perona, Mario Alberto. *El aprendizaje del guión audiovisual. Fundamentos, metodologías y técnicas*. Buenos Aires: Editorial Brujas.
- Riambau, Esteve y Casimiro Torreiro (2000). "Entrevista. Una manera de ver el mundo", en VV.AA. *Nosferatu. Revista de cine*. Número monográfico: Rafael Azcona, 33, San Sebastián, pp. 5-28.
- Sánchez, Mariela (2009). "Entre el rumor y la confidencia. La concepción de la memoria de la Guerra Civil española en Los girasoles ciegos, de Alberto Méndez", en Gladys Granata de Egües y Mariana Genoud de Fourcade (eds.) (2009). *Unidad y multiplicidad: tramas del hispanismo actual: VIII Congreso Argentino de Hispanistas*. Mendoza: Zeta.
- Wolf, Sergio, 2001. *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.

Ficha técnica de la película

Director: José Luis Cuerda

Escritores: Rafael Azcona y José Luis Cuerda

Fecha_de_estreno: 29 de agosto de 2008 (España)

Género: Drama

Elenco: Maribel Verdú, Javier Cámara, Raúl Arévalo y Roger Príncipe (en los papeles protagónicos)

Datos de la autora

La traductora María Laura Ramos cursó sus estudios en el IES en Lenguas Vivas “Juan Ramón Fernández” y obtuvo el título de Traductora Técnico-Científica y Literaria en 1988. Desde ese momento, se ha venido desempeñando principalmente en la traducción de material audiovisual.

Hace más de una década que ejerce el cargo de profesora titular de Traducción Literaria I en el instituto antes mencionado y en la ENS en Lenguas Vivas “Sofía Broquen de Spangenberg”.

Es alumna de la primera cohorte de la Maestría en Literaturas Comparadas que se dicta en la Universidad Nacional de La Plata.

Comunicaciones

Al otro lado del espejo y lo que Lorenzo encontró allí: sobre la palabra y el silencio en *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez y de Cuerda-Azcona

Daniela Cecilia Serber
Universidad del Salvador

Resumen

Los girasoles ciegos de Alberto Méndez se inscribe en el gran conjunto de obras literarias españolas contemporáneas que abordan la Guerra Civil y la posguerra, y la recuperación de la memoria histórica, traumática y mutilada. Algunas están atravesadas por cierto ánimo conciliatorio; otras, como *Los girasoles ciegos*, ponen de relieve el conflicto, lo exteriorizan en toda su magnitud. Ponerle palabras al silencio, darle un nombre a la ausencia, hacer público el vacío, nos acerca a la verdad, al conocimiento, a la comprensión. En la obra de Méndez, voz y silencio marcan dos ámbitos irreconciliables: el afuera y el adentro, los otros y “nosotros”, lo anónimo y lo oficial, la luz y la oscuridad, la memoria y el olvido, la vida y la muerte. Sin embargo, estos términos no son absolutos: pueden invertirse e, incluso, convertirse en una unidad contradictoria o paradójica. La película de Cuerda y Azcona retomará esta serie de dicotomías y también la contradicción. Proponemos analizar, a partir de la idea de la inversión de opuestos y de la paradoja, el “diálogo” que entablan la palabra y el silencio en la obra de Méndez y en la de Cuerda y Azcona, en un espacio simbólico.

Palabras clave: narrativa - cine - Guerra Civil - posguerra - memoria

1. Introducción

Los girasoles ciegos de Alberto Méndez se inscribe en el gran conjunto de obras literarias españolas contemporáneas que abordan la Guerra Civil y la posguerra, y la recuperación de la memoria histórica, una memoria traumática y mutilada.

En la actualidad, son muchos los trabajos que las estudian desde diferentes perspectivas: en ellos, se destaca que algunas están atravesadas por ciertos ánimos conciliatorios, pero otras, como *Los girasoles ciegos*, sin embargo, lejos de dejar un mensaje pacificador, ponen de relieve el conflicto, lo exteriorizan en toda su magnitud, lo hacen público (Ennis, s/d). Sólo así, reza el epígrafe de Carlos Piera, será posible asumir y, por lo tanto, superar la tragedia, hacer el duelo.

En la obra de Méndez, Lorenzo, el niño de la cuarta historia, ya adulto, tal vez sea capaz de comenzar este camino porque ha logrado patentizar la ausencia, hacer suya la existencia del vacío, en palabras de Piera, cuando le pone voz, muchos años después, al silencio que marcó su niñez, cuando puede nombrarlo y, así, conocerlo y reconocerlo como verdadero. Esa será su compensación.

Lo mismo sucede con el joven poeta de la segunda historia: sólo (se) distingue, (se) reconoce, sabe lo que siente y se siente cuando escribe su diario. Dejar de escribir es morir,

igual que para Juan Senra, el profesor de chelo de la tercera historia, que escribe y reescribe la carta “hacia” su hermano. Ese diario y esa carta también hacen evidente la ausencia y se apropian del vacío, como asimismo lo harán los libros de Ricardo Mazo o el poema de Antonio Machado que recita en la película de Cuerda y Azcona.

Ponerle palabras, dar un nombre a la ausencia, al vacío, a la muerte, nos acerca a la verdad, al conocimiento, a la comprensión. El silencio, en cambio, a la realidad (no necesariamente verdadera), al desconocimiento y a la incompreensión. Tal vez por eso, en la obra de Cuerda y Azcona, Lorenzo niño no comprende el poema de Machado que lee su padre y tampoco su suicidio. Quizá pueda hacerlo años después, como propone Méndez y como lo vaticina su padre en la película con su “Ya lo entenderás”.

En la obra de Méndez, voz y silencio marcan dos ámbitos irreconciliables: el afuera y el adentro, los otros y “nosotros”, lo anónimo y lo oficial; el espacio de la luz y el espacio de la oscuridad, el de la memoria y el del olvido, el de la vida y de la muerte... Entre uno y otro, una zona sin nombre —como dirá Salvador—, una zona intermedia. Traspasarla una y otra vez, hacia un lado y hacia el otro, cruzar el umbral, pasar al otro lado del espejo, como la Alicia de Lewis Carroll, nos permitirá distinguir la verdad de la (mentira de la) realidad. Y ese camino, ese paso, implica, inevitablemente, dolor: “Lo de fuera y lo de dentro son, los dos, *íntimos*; están prontos a invertirse, a trocar su hostilidad. Si hay una superficie límite entre tal adentro y tal afuera, dicha superficie es dolorosa en ambos lados” (Bachelard, 2000: 256).

Los términos, entonces, no son absolutos, pueden intercambiarse e, incluso, convertirse en una unidad paradójica: unos pueden ser los otros y viceversa (había otras voces y otros silencios, nos dice Méndez); la luz puede esconder la verdad y la oscuridad puede iluminarla (Ricardo Mazo puede pasearse por la casa durante el día, aunque con las ventanas cerradas, pero nunca de noche, porque la luz delataría su sombra); los ruidos o las voces reafirman el silencio (el del ascensor, el de la máquina de coser o de escribir, el timbre, el viento), la muerte resalta la vida (el niño junto al cuerpo de Elena); el silencio puede ser palabra verdadera y la palabra puede silenciar lo verdadero; el silencio de muerte puede salvar la vida y la vida en silencio es muerte.

Cada uno de los narradores de las cuatro historias de la obra de Méndez (nos) planteará esta serie de dicotomías —tan íntimamente relacionadas— de la España de la Guerra Civil y de la posguerra. La película de Cuerda y Azcona las retomará, como así también la contradicción, aunque con menos voces y con recursos propios del lenguaje fílmico. En nuestro trabajo, a partir de la idea de la inversión de opuestos y de la paradoja, nos centraremos en el “diálogo” que entablan la palabra y el silencio en la obra de Méndez y en la de Cuerda y Azcona en y a través de un contexto espacial simbólico, en el cual la casa, el armario y el espejo ocupan un lugar preponderante.

2. Los sonidos del silencio, según Alberto Méndez

Cuerda y Azcona toman sólo la segunda y la cuarta derrota de *Los girasoles ciegos* de Méndez. En ellas, la dicotomía palabra-voz/silencio establece diferentes correspondencias, pero ambas se encuentran en el lugar que ocupa la escritura y la literatura.

En la segunda derrota, en un principio, el silencio se identificará con la muerte; el sonido, con la vida y con la luz. Luego, en cambio, el sonido, con la muerte que acecha: “[...] he vuelto a oír el ruido de la muerte [...]”, dice Lalo después de haber matado al lobo (Méndez, 2004: 50). Pero es un ruido de muerte que resaltará la vida, así como el viento reafirma el silencio. Vida y muerte, sonido y silencio no son más que dos caras de una misma moneda. ¿No es acaso el silencio ausencia de sonido y la muerte, ausencia de vida? La muerte y el silencio se definen, así, por el vacío, por la falta. Ponerle palabras a esa falta no restituye la vida, pero la rescata del olvido, la hace memoria.

Esa memoria, entonces, nace de la palabra, de la escritura. Escribiendo, Lalo intenta romper el silencio que lo rodea, para seguir reconociéndose vivo: “[...] he estado muchos días sin poder escribir nada. También eso es silencio, también eso es mordaza. [...] No sé lo que siento hasta que lo formulo” (Méndez, 2004: 55); “Tengo la sensación de que todo terminará cuando se termine el cuaderno” (Méndez, 2004: 56). Y esa memoria no sólo lo incumbe a él, a Elena, al niño, a su familia, sino a todos los que han padecido y padecen la experiencia de la guerra y el exilio. Se trata de una memoria compartida: allí estarán el maestro Servando y todos los seres queridos que nunca volvieron, allí estarán ese Miguel al que Lalo recuerda (quizá, Miguel Hernández), Antonio Machado y todos los “rapsodas entre las balas” que han “cantado la vida en las trincheras donde anidaba la muerte” (Méndez, 2004: 52).

En la cuarta derrota, la dicotomía tiene un desarrollo más complejo, que se vinculará también con el tratamiento del espacio físico y ético-espiritual. Las correspondencias más evidentes son palabra-voz/luz y silencio/oscuridad. Luz y oscuridad son las dos zonas en las que se divide la casa de Ricardo Mazo y el edificio del que forma parte:

Ese cosmos estaba netamente dividido en dos mitades: la lóbrega y la luminosa. A la primera pertenecía el colegio, las preguntas de mis profesores y el silencio, a la otra pertenecía una parte de mi barrio y la forma que tenían sus gentes de relacionarse conmigo (Méndez, 2004: 121).

El juego entre la luz y la oscuridad, la palabra y el silencio, el silencio y la oscuridad, será permanente: la oscuridad se identificará con la rutina de silencios — “[...] el lado oscuro de

las cosas sólo puede expresarse con silencio”, dice Lorenzo (Méndez, 2004: 115)—; los ruidos estarán clasificados: el del ascensor, según en qué piso parara (Méndez, 2004: 116/7); los habituales o los que presagiaban peligro (Méndez, 2004: 117); el de la máquina de coser y el de la máquina de escribir son incompatibles y, por ello, uno siempre debe silenciarse... Metáfora, por qué no, de la España de la posguerra, que continúa siendo un espacio de voces inconciliables y de silenciamientos.

La relación entre la palabra y el silencio se complejiza, se vuelven intercambiables, identificables o contrastantes. Así, cada vez más frecuentemente, el silencio forma parte de la conversación, es decir, se transforma en palabra: el silencio de Lorenzo en el colegio en el momento de cantar “Cara al sol” es palabra ofensiva, afrenta a la Patria; el silencio de Ricardo y Elena se contrapone a la verborragia del diácono (Méndez, 2004: 141) o a sus miradas lascivas (Méndez, 2004: 131), “interrogatorios silenciosos” e insolentes (Méndez, 2004: 142); el silencio encuentra su voz en la mirada y en los gestos (Méndez, 2004: 115).

Lorenzo adulto recuerda muy bien aquella oximorónica realidad hogareña de “complicidad parlanchina”, el “bullicioso silencio” en la calle (Méndez, 2004: 121) y el silencio cómplice, como el armario donde vivía su padre o la viudedad de su madre (Méndez, 2004: 138).

En el mapa espiritual que traza, el mundo, para Salvador, también está dividido, como la casa de los Mazo, en dos zonas: la del bien y la del mal. Ambas se identifican con la palabra, en ambas todo tiene nombre. Sin embargo, hay, entre ellas, una zona intermedia, oscura, en silencio, a la que llama “Elena” (Méndez, 2004: 115/116). Elena es el secreto, es la mirada provocadora femenina, es el mundo silenciado de la carne. Es lo otro, es el afuera peligroso tan temido, es el caos.

Lentamente, el silencio lo invade todo. Ricardo se va convirtiendo en silencio, no hace ruido, no deja rastros, se vuelve transparente, se eliminan sus huellas, se elimina: “[...] la vida de Ricardo se había resuelto como la del aire: estaba pero no ocupaba lugar en el espacio” (Méndez, 2004: 142). Va confinándose al armario, a ese adentro en el que puede todavía ser palabra y pensamiento (allí están muchos de sus libros, prohibidos), mientras que, fuera, en la casa, va transformándose en oscuridad, en sombra, literal y simbólicamente, en fantasma. Ricardo se irá acallando hasta perder la palabra, hasta ser dueño sólo de un grito animal, cuando todo llegue a su fin (Méndez, 2004: 153/4).

Con la palabra, se ha ido también la virilidad: Ricardo se ha convertido en un ser “desangelado e impotente” (Méndez, 2004: 152), mientras que Elena se viriliza y se apodera de la palabra, es la que intenta revivir en su marido el deseo, el instinto, y es también su voz, es la que se atribuye sus traducciones para un anciano español franquista... Traducciones hechas en la máquina de escribir que se quedará el contable de la empresa hispanoalemana: la palabra estará en poder de otro. ¿Podríamos hablar de la palabra

traicionada en esta España donde no hay lugar para heroísmos? En la película de Cuerda y Azcona, este sentido se insinúa mediante la incorporación de una escena en la que Ricardo se rebela contra su situación, parece sentirse un traidor, y, en medio de su crisis, anuncia que no traducirá más para los alemanes: ya no le prestará su voz al enemigo.

La palabra, entonces, aunque puede significar la muerte, también es vida y refugio de la vida si se asocia a la mentira o al silencio de la verdad. Sólo cuando se supere el miedo inefable, irracional, será posible dotar de voz a la memoria y a lo verdadero. Ese otro mundo es el que encuentra Lorenzo al otro lado del espejo y cuyo sentido descubrirá ya adulto, en el libro de Méndez: “A este lado del espejo estaba el disimulo, lo fingido. Al otro, lo que realmente ocurría” (Méndez, 2004: 111/112). Y es también el mundo que encontró en la literatura: mediante la lectura, Lorenzo niño intentaba *reflejar* un mundo diferente al de este lado del espejo, un “país de maravillas” para su padre, ya abatido:

[...] aquella casa desolada iba encerrando a Ricardo en el armario hasta el punto de que ni para dormir salía. El niño, que ya no iba al colegio, se pasaba las horas junto a su padre leyéndole pasajes de Lewis Carroll para arrancarle una sonrisa [...] (Méndez, 2004: 151/2).

El espejo es un objeto omnipresente en el relato, como el armario, y es el que le ofrece a Lorenzo una de las más grandes lecciones de vida:

Había [...] un enorme armario de tres cuerpos con una luna enorme en la parte central que *me servía a mí para soñar en un mundo donde mi derecha era su izquierda y al contrario*. Recuerdo que mi padre definió mi confusión algo así como “*puntos de vista diferentes a la hora de ver las cosas*” (Méndez, 2004: 117/8; el destacado es nuestro).

Gracias a las enseñanzas del espejo, Lorenzo era capaz de estar de uno u otro lado, palabra o silencio, luz u oscuridad, casi naturalmente (Méndez, 2004: 121).

La casa de Lorenzo y, especialmente, el armario y el espejo se transformarán en verdaderos protagonistas de la obra de Cuerda y Azcona.

3. Las palabras y las cosas, según Cuerda y Azcona

Son varios los cambios que Cuerda y Azcona proponen al texto de Méndez, principalmente, a nivel estructural, lo cual fue muy criticado por algunos sectores, que consideraron la película demasiado explícita y maniquea (Ríos Carratalá, 2008: 7).

En su propuesta, se eliminan las referencias a la primera y a la tercera historia y el interesante juego dialógico que propone Méndez se “objetiviza”: serán los espacios y los objetos los que tomarán la palabra y entablarán un diálogo entre sí y con los personajes. Como explica Cuerda, una película con la estructura y el lenguaje que propone el escritor sería incomprendible para el espectador (Ríos Carratalá, 2008: 7), idea que comulga con la postura estilística de Azcona:

Pocos guionistas disfrutaban como él con la buena literatura, pero siempre supo de los límites de la retórica en un medio como el cinematográfico. Le gustaba recordar que en los guiones sobran los adjetivos. Su opción en *Los girasoles ciegos* no fue una cuestión de corrección o búsqueda de una explicitud que tendiera a un maniqueísmo [...] sino una muestra de que la pantalla busca siempre el camino más directo para narrar y caracterizar (Ríos Carratalá, 2008: 7/8).

En la búsqueda de ese camino, Cuerda y Azcona no sólo abandonan la estructura de filme coral de la obra de Méndez (Hafter, 2009) para construir una historial lineal, con acotados juegos de ocularización y de focalización, sino que la dicotomía palabra-voz/silencio y sus correspondencias tienen, quizá, un tratamiento más limitado, pero igualmente complejo, en el cual la contraposición de espacios funciona como su primera representación.

Si hablamos de un espacio simbólico en la obra de Méndez, el carácter icónico de una obra fílmica redobla la apuesta. Raquel Macchiucci (2008) habla de una “poética de los objetos” en la filmografía de Azcona. Si bien, en su análisis, se concentra en los objetos insólitos, desopilantes o novedosos y dispositivos técnicos, artefactos y prótesis, también destaca que el director y guionista ilumina “con un foco diferenciado” (2008: 7) los cotidianos, que es lo que intentaremos poner de relieve.

El eje de la propuesta de Cuerda y Azcona parece estar en la presentación de opuestos y también en su inversión: Azcona gusta de trabajar con contrastes y paradojas. Rescatando algunas líneas del escritor, pondrán la casa (nido, prisión-jaula, nicho) a otros espacios y resaltarán en ella algunos objetos que excederán su condición iconográfica para transformarse en índices y símbolos: las puertas y las ventanas, las cerraduras, los armarios y los espejos. Es decir, retoman la dicotomía dentro/fuera (y sus correspondencias) y la

expresan desde el punto de vista espacial: la casa/el seminario, el seminario-la casa/la escuela-el mundo, dentro del armario/fuera del armario... También desde lo ideológico, desde la sensibilidad y la sensorialidad (yo-nosotros/el otro, espíritu-sentimientos-pensamientos/cuerpo), a lo cual sólo haremos alusión porque excede los límites de nuestro trabajo.

La primera contraposición de espacios está representada por Salvador y la familia Mazo. Cada cual tiene el suyo propio, el seminario y la casa, respectivamente, pero confluyen en uno compartido: la escuela-el mundo. Para el diácono, el seminario es un refugio contra la tentación perenne del mundo, que duele más que el pecado. El pecado y el perdón se acaban, pero la tentación no. El mundo es también la guerra y el recuerdo de la guerra; más aún, el recuerdo de los pecados de la guerra. De ese mundo que tanto teme formará parte la escuela, zona intermedia, umbral de la tentación que significa Elena. “Estás en el mundo para vencer al demonio de la carne y a ti mismo, sobre todo a ti mismo”, le dice el cura. La vida incluye el pecado, continúa, y los instintos, aquellos que afloran en la guerra y que provocan las más grandes bestialidades, son los mismos que hacen aflorar las heroicidades. Ese es el desafío de Salvador.

Cuerda y Azcona marcan la lucha del joven diácono desde el principio de la película, en su momento de oración ante el altar o en la primera entrevista con el director del seminario. Su conflicto se acentúa mediante la puesta en escena y la ambientación, y también mediante la puesta en serie. En el primer caso, el cura y Salvador hablan en una habitación después de la misa: el diácono insiste en la sensualidad de Elena, en sus deseos; se hace referencia a los calores del verano y a los físicos y la secuencia se cierra con un plano general, en la que se destaca, en el centro, un gran escritorio con varios cajoncillos que guardarán el secreto de esa conversación. Salen después a las galerías para “tomar el aire”, un “afuera” acotado, controlado. Allí, en un “afuera” que sigue siendo un “adentro”, aunque menos opresivo, Salvador se atreve a confesar sus tribulaciones, a abrir su corazón y su mente, verdaderos espacios de la intimidad, diría Bachelard, como el armario, que adquiere protagonismo en la película.

En el segundo caso, el enlace de escenas de insinuación erótica: el primer plano de la mirada lasciva de Salvador cuando Elena se va del colegio e inmediatamente después el plano detalle de la frase “el pecado original”, tema de la clase, en el pizarrón del aula, escena que culmina con un primer plano de un Salvador enardecido, en leve contrapicado, desde una ocularización interna secundaria (Salas Romo, 2001: 160), en este caso, punto de vista perceptivo de un niño, que lo agiganta. Luego, los niños jugando en casa de Lorenzo con el teatro: en plano detalle, la figura del lobo que acecha a la campesina y la aparición del cazador que lo mata; una escena proléptica, casi una puesta en abismo del

final de esta historia, si no fuera porque el que morirá, finalmente, será el cazador y no el lobo. Un par de escenas después, la conversación entre Salvador y el cura, la referencia al episodio de las mujeres mártires y la visionaria advertencia del director, que también funciona como recurso proléptico: “corres el riesgo de sentirte león al primer descuido”, referencia que no aparece en el libro de Méndez, pero que se puede asociar a la figura del lobo, con el que se identifica Salvador en su confesión escrita (Méndez, 2004: 118) y que aparece en la película, como vimos, en la escena del teatrillo. Después, el encuentro con Elena, lleno de insinuaciones, de gestos confusos de ambos, la persecución por las calles laberínticas. Por último, Salvador en su habitación, inquieto, se levanta de la cama y busca el libro con la ilustración del león y la mujer mártir, a la que identifica con Elena, ante la que intenta satisfacer su deseo. Más adelante, una nueva secuencia de escenas en este mismo sentido: el encuentro de Elena y Salvador en la calle y su invitación a comer un cucurucho; el deleite, el goce de los sentidos y el incontrolable deseo sexual del joven diácono que no aparta sus ojos de ella, todo en primeros planos. Luego, los niños fuera del cine, adivinando, por los sonidos y la música, la escena amorosa de los protagonistas de la película “Yo era una aventurera”, calificada como “gravemente peligrosa”.

Este clima erótico y sensual desaparecerá en la siguiente escena, en la que encontramos a Elena limpiando el escondite de Ricardo: allí, el armario abierto, la intimidad expuesta, y el espejo, que amplía el campo reflejando la máquina de escribir y el cognac (ambos fuera del encuadre real), que también construyen la intimidad de Ricardo. Él, sentado sobre la cama, abatido, estallará, pronto, en una crisis de conciencia y de miedo: no quiere seguir viviendo en “esa ratonera”, no traducirá más para los alemanes y no permitirá que a su hijo lo hagan cura. Abre la ventana, amenazante como todas, y se lo grita al mundo. Elena corre, desesperada, para silenciarlo con sus besos, en un intento, amoroso y triste, de revivir en Ricardo el hombre que alguna vez fue, de “hacer gozar un cuerpo que quiere morir”. Se trata de una escena construida mediante planos y contraplanos que no transmiten deseo ni placer, sino angustia y dolor, y que se cierra junto con los ojos de Ricardo, en primer plano.

Esos deseos aparecerán un par de escenas más adelante, cuando Salvador visite a Elena después de la entrevista con su amigo militar: la insinuación del diácono, su acoso y sus celos cuando encuentra la hoja de afeitar en el baño; su excitación ante el contacto con la piel de Elena y la lucha de ella por amarrar sus instintos, lo que se expresa en un juego de primeros planos. La llegada de Lorenzo cortará el clímax, como así también la escena siguiente, cuando el niño, durante esa noche, se acerque sigilosamente a la puerta de la habitación de sus padres y se quede escuchando lo que, para él, es su momento amoroso, como el del cine: un mundo secreto, desconocido, que apenas empieza a vislumbrar, parece

encontrarse detrás de esa puerta y de ese cerrojo que Cuerda y Azcona destacan en un plano detalle. Es una escena de tristeza y soledad, desprovista de erotismo, en la que Elena llora en su cama, mientras Ricardo duerme en su escondite, detrás del armario. Nuevamente, el contraste. Lo mismo sucede cuando Elena, luego de mirarse en la alacena de vidrio, como si fuera un espejo, intentando encontrar su antigua belleza, se decide a buscar en su marido el varón de otros tiempos: Ricardo, sentado frente a la máquina de escribir, de espaldas a otro espejo que ya no refleja ni belleza ni besos ni caricias, sin decir una palabra, en silencio, rechaza las insinuaciones amorosas de su esposa. El lenguaje cinematográfico acentúa con crudeza, mediante primeros planos, gestos y silencio, las palabras de Méndez.

Son esos deseos contenidos y la sensualidad cercenada las que Salvador ve en Elena y que tanto lo atraen, silencio que se expresa en su reacción ante las miradas, las caricias y el beso de Salvador, entre obligado y solapado, en una de las escenas finales de la película. Son los mismos deseos que ella busca también frente al espejo de la alacena. Explica Balló (2000: 60):

Las mujeres que se miran en el espejo buscan la interrogación [...] la observación de la mujer hacia su reflejo [...] responde siempre a preguntas, a un requerimiento esencial [...] La mujer consulta, medita, toma conciencia en esta mirada fulgurante: su imagen es una invitación a la autorreflexión.

El espejo no sólo es un espacio de autorreflexión, sino también un elemento de autoafirmación o de reconocimiento de uno mismo. Reveladora de la autoafirmación es la escena en la que Salvador, antes de hacer su última visita a Elena, decidido ya a develar el misterio, se mira al espejo de la pensión en la que vive: en un primer plano en sobreencuadre, su rostro, sus ojos, su boca, su cabello; luego, frente a un espejo más grande, el del armario, que lo refleja en un plano americano, también en sobreencuadre, se arregla el uniforme franquista y se reconoce como hombre: sus gestos, sus poses, revelan un Salvador sin las ataduras de su sotana. Es el mismo uniforme que llevaba en su maleta al principio de la película, con cartuchera, pero sin pistola ya, lo cual se destaca por medio de un plano detalle, y que parecía haber quedado guardado para siempre en el armario de su habitación, silenciado, escondido, en secreto, bajo llave, "del otro lado del espejo", como se expresa visualmente mediante un plano detalle de la cerradura.

En relación con el reconocimiento, es desgarradoramente clara la escena de Ricardo, cuando lee, en el diario *La Región* (muestra del detalle de la puesta en escena), la muerte

de Lalo y del niño en la frontera (que se confirmará mediante un *flashback* intercalado¹) y que supone la muerte de su hija Elenita (que el espectador ya conoce). Encerrado en el baño, frente al espejo del botiquín, Ricardo no soporta su propia imagen, la imagen viva del dolor y del terror de la identificación: como Lalo, él y todos los republicanos serían “cazados como conejos”... o como los pájaros que se agregan en la película. Lorenzo también parece temer este final. Pensemos en su reacción cuando el hombre le pide que pele los pajaritos cazados para freírlos y comerlos. La jaula, entonces, es encierro, prisión, y también es muerte. Su casa, a veces nido o refugio, también es jaula y, por lo tanto, puede ser muerte. “Es la vida, hijo”, le dirá el padre en una solapada conversación en la terraza de su casa (un “afuera” que sigue siendo un “adentro”, como las galerías del jardín del seminario). El pajarillo que el hombre le regala a Lorenzo, el número trece (“la docena del fraile”), terminará en manos de un oficial franquista...²

Una segunda contraposición, la casa/el mundo, también puede plantearse en términos de adentro/afuera. En este sentido y teniendo en cuenta contrastes y paradojas, podemos hablar de la casa como un refugio, un nido, un cosmos, y el afuera como la intemperie, el caos amenazante. En la casa, dentro, la vida resguardada en el silencio y la oscuridad, pero también la luz de lo verdadero; fuera, la mentira, lo real: “todo era real, pero no verdadero” (Méndez, 2004: 138), dirá Lorenzo adulto. Fuera, la posibilidad de la muerte si se pone la verdad en palabras, si se “saca a la luz”, pero también si se permanece en silencio ante la palabra oficial. Dentro, la palabra verdadera; fuera, la palabra traicionada, porque se le da la voz al enemigo o porque se silencia la verdad. Pero el afuera se transforma también en un adentro en la película: Ourense (a diferencia del Madrid de Méndez) es un espacio pequeño, periférico, donde sólo se respira opresión, marcada, en el lenguaje filmico, por el predominio de las callejuelas, los rincones, que lo asemejan a un verdadero laberinto de altos muros de piedra, con lo que ello implica simbólicamente.

Podemos considerar otro ejemplo, el enlace de la escena de la habitación de Salvador y la casa de Ricardo Mazo, que se produce mediante el plano detalle de los libros en fundido: el libro con la imagen de la mujer mártir y el león, primero; los de la biblioteca de Ricardo Mazo, después; libros que sabemos diferentes. Del plano detalle de la biblioteca de Ricardo, mediante un *travelling* y por un paneo de búsqueda, llegamos a la figura de Elenita

¹ Y que fue insinuada en la escena en la que se muestra, en el monte, la vaca muerta y la casa de piedra en medio de una intensa quietud.

² A la comparación con los pájaros se recurre también en otra oportunidad, durante la entrevista de Salvador con el oficial franquista, antiguo compañero de guerra. “Menudo pájaro Ricardo Mazo Torralba”, le dirá al leer el legajo.

Esta secuencia, que tiene su germen en el libro de Méndez, nos permite completar la imagen de un Salvador contradictorio y es funcional para la oximorónica realidad que destacan: a través del oficial, se nos muestra un Salvador absolutamente libertino, que no se identifica con su hábito religioso. Asimismo, se introduce la figura de José María Pemán, ligado al régimen (“un gran poeta sin necesidad de ser marica”, dice el oficial), y que se contrapone a la de Antonio Machado, símbolo de la resistencia republicana y de su destino.

junto a su armario, que se destaca nuevamente. La muchacha empaca para huir con Lalo. Ese armario guardará el secreto de la huida. Por la puesta en serie, podemos pensar que ambas escenas son simultáneas, aunque contrapuestas y contrastantes en su mensaje. Se trata de dos espacios de intimidad que nos hablan, mediante los objetos, de quienes los habitan. Ese mismo armario también guardará por siempre el recuerdo de Elenita, simbolizado en el saco que la madre arrojará con ternura, amargura e incertidumbre tiempo después. Cuerda y Azcona recurrirán nuevamente a la simultaneidad y al contraste enlazando esta escena con la del entierro de la muchacha junto con su maleta y con la manta que su madre le había dado al partir. Una vez más, la contraposición de espacios: de la casa/nido a la tumba, significado que reúne la pequeña casa/cueva de piedra abandonada en la que se refugian.

Desde el punto de vista ideológico, podemos oponer la casa de los Mazo a la escuela y también a la oficina a la que Elena entrega las traducciones. En el primer caso, se trata de un espacio geométrico, de marcadas líneas, de gruesos y altos muros, y atravesado por la intensa mirada rectora, poderosa, del director y por la palabra oficial (que silencia cualquier otra); clara prisión/jaula. La puesta en serie también lo pone en evidencia: pensemos en el enlace de la partida de Elenita de la casa paterna, en la que se condensa el drama de los republicanos en algunos motivos (el escondite, la huida, el silencio), y la de la formación en la escuela con todo su ritual: el “Cara al sol” y el saludo a Franco y a España. En el segundo caso, un espacio nazi (en donde no faltan sus índices: el retrato del Führer, con el que se cierra la secuencia en un plano detalle, la esvástica en el brazo del soldado alemán, la referencia a la Legión Cóndor) que nos habla de la colaboración de la Alemania de Hitler con la España franquista.

Una tercera contraposición se produce en el interior de la casa de Lorenzo. “La casa es, más aún que el paisaje, un estado de alma. Incluso reproducida en su aspecto exterior, dice una intimidad”, explica Bachelard (2000: 104). La casa de los Mazo es un espacio austero, ya despojado (mucho se ha vendido), en el que se destacan los muebles necesarios para la vida diaria, los armarios, los espejos, unos pocos adornos y fotos, la radio y dos objetos que son su fuente de sustento: la máquina de escribir y la máquina de coser. Intelectualidad y oficio unidos para sobrevivir. Nada de lujos, ningún objeto de arte o de gran valor, no hay siquiera teléfono. Allí está puesta la mirada, el foco, y los objetos adquieren una función semántica (Carmona, 1996: 130).

En esta contraposición, debemos destacar, por un lado, el armario, como espacio físico-simbólico, y, por el otro, el resto de la casa:

El armario y sus estantes, el escritorio y sus cajones, el cofre y su doble fondo, son verdaderos órganos de la vida psicológica secreta. Sin esos “objetos”, y algunos otros así valuados, nuestra vida íntima no tendría modelo de intimidad. Son objetos mixtos, objetos-sujetos. Tienen, como nosotros, por nosotros, para nosotros, una intimidad (Bachelard, 2000: 111).

Respecto de los ambientes, el armario funciona del mismo modo que la casa en su totalidad frente al mundo exterior: es nido y también tumba. Es decir, puede ser espacio de vida (en oposición, durante la noche, al resto de la casa, por ejemplo, cuando Ricardo no puede deambular cerca de las ventanas) y, como explica Bachelard (2000: 12), principio ordenador y de protección (Lorenzo lo sabe: su padre lo cuida “desde el armario”). Sin embargo, también puede ser muerte: el armario va devorando a Ricardo, lo fagocita hasta que se transforma en parte de él, hasta que se convierte en una pieza de su propia estructura.

Ante la puerta abierta de ese armario-cueva-escondite, habiendo atravesado el espejo, Ricardo recita el soneto de Machado. Ha huido de ese triste y pacato amor, se ha lanzado a la locura y se ha abrasado en el fuego de su pasión y de sus ideas. Hoy, la cama está desierta, el espejo es turbio, pero el corazón aún no está vacío. Eso lo mantiene vivo. Son palabras que lo transforman, a pesar de la melancolía machadiana que lo atraviesa, y así lo muestran Cuerda y Azcona iconográficamente: Ricardo aparece plenamente iluminado, en un primer plano en leve contrapicado que engrandece su figura junto al pequeño Lorenzo, quien observa a su padre entre arrobado y desconcertado, con un gesto de admiración e incompreensión al mismo tiempo. Es una escena en la que el tiempo narrativo se suspende y nos sumimos en un tiempo interior que nos lleva al fondo del alma de este profesor de literatura que no comprende que quieran matarlo por lo que piensa. Es ese mundo, el de la literatura, el del pensamiento libre y también el de la memoria el que está al otro lado del espejo. Ricardo rescata del refugio de su memoria el hermoso soneto de su amigo Antonio, muerto el año anterior, en el exilio (un guiño intertextual que no aparece en Méndez). Por proteger ese espacio luchan él y Lalo porque, con cada muerto o exiliado, como Servando, se mata y se exilia a muchos otros que viven en sus memorias.

El resto de la casa, en oposición al armario, es lugar de susurros y de silencios, un espacio intermedio entre el adentro absoluto del armario y el afuera del mundo. Un espacio frágil y amenazado, en palabras de Lorenzo, por numerosas ventanas que se transformarán en las protagonistas de las escenas finales, un instante trágico, que se fue construyendo en los últimos momentos de la película y, una vez más, la puesta en serie profundiza sus efectos. Pensemos, como primer eslabón de este tramo final, la escena en que Salvador observa desde una de las ventanas del colegio, desde lo alto, a Elena, que llega para

entregar una carta en la que explica la ausencia de Lorenzo. Cuerda y Azcona eligen un plano y contraplano en picado real y contrapicado elocuentes: el lobo sigue al acecho y pronto se lanzará sobre su presa. El contrapicado agiganta la figura de Salvador: así lo vemos también en un par de escenas más adelante, en la pensión, enfundándose en su uniforme franquista. La escena de la visita comienza con la imagen de Salvador, impaciente, a través de la mirilla de la puerta, desde el punto de vista perceptivo de Elena —ocularización interna primaria (Salas Romo, 2001: 160)— y sigue con un primerísimo primer plano de su ojo, que expresa angustia, desconcierto, amenaza, también visto a través de la mirilla de la puerta (ocularización interna secundaria, que se corresponde con la mirada de Salvador). Los espectadores, entonces, somos introducidos de lleno en la escena.

La tensión ya está instalada desde un principio y crece cuando Salvador entra con violencia, toma a Elena, le habla como un hombre despechado y la besa. La acción aquí también se suspende, de repente, en un beso, entre gozado y obligado, hasta que Elena logra deshacerse del diácono y corre hacia la habitación: Salvador la lanza sobre la cama y él sobre ella, forcejean, la acaricia, intenta besarla y le reprocha sus deseos reprimidos. Finalmente, el misterio se devela: Ricardo, el aparecido, sale del armario, ese armario omnipresente; a partir de allí, la desesperación: Salvador, un girasol enceguecido por la pasión, el desconcierto, el autoengaño y la autojustificación, que manifiesta hasta el último cuadro y que le impide salvarse, se transforma en su propio verdugo y también en el de los otros; nada habrá en él de salvador: será el entregador. Corre hacia el largo pasillo y abre brutalmente cada una de las ventanas para gritar al mundo el gran secreto de la casa de los Mazo, mientras Elena intenta, inútilmente, silenciarlos, cerrándolas. Se trata de una escena vertiginosa y de creciente angustia (acompañada por el movimiento rápido de la cámara) que se cierra con una cadena de imágenes de la desolación y la desesperación: un cruce de miradas desafiantes y llenas de reproches, rencores y odio, entre Elena y Salvador, la puerta que se cierra, Elena y Lorenzo, a un extremo del pasillo, con esa puerta y sus cerrojos de fondo, ya violados, ya sin sentido, porque no hay más secretos que guardar... Del otro, Ricardo, despojado de toda palabra, se despide con una mirada y un gesto de adiós; Elena corre por el pasillo, gritando; Ricardo se suicida lanzándose por una de esas ventanas amenazantes y, finalmente, el desgarrador “¿Qué pasa, mamá?” del niño.

4. Conclusión

Como apuntamos, *Los girasoles ciegos* de Cuerda y Azcona se mueve al ritmo de contraposiciones, contrastes y paradojas, y los personajes se revelan, en muchas

ocasiones, como seres contradictorios, porque la contradicción, dirá Azcona, es una de las constantes de la vida (Riambau, 2000: 8).

Aunque Ríos Carratalá sostiene que, en la guerra civil y la posguerra, “[...] resulta fácil encontrarse con cientos de historias maniqueas, de víctimas y verdugos que no admiten graduación alguna en tan contrapuestos papeles” (2008: 10/11), creemos que Cuerda y Azcona, dejando en claro quién es quién en la historia, pero sin intención de “cargar las tintas”, en palabras del director, eligen mostrar personajes humanos, con sus luces y sombras, acentuando el procedimiento de Méndez. Como el mismo Cuerda ha destacado, estos personajes “viven en una situación dramática con culpabilidad y autoengaño” (Ríos Carratalá, 2008: 9). ¿No somos todos los humanos, acaso, por momentos, girasoles ciegos, desorientados, porque no vemos el sol?

La guerra y sus consecuencias hacen aflorar esa contradicción. Para expresar esta situación interior, subjetiva, Cuerda y Azcona no sólo apelarán a los recursos y procedimientos sintácticos y morfológicos propios del cine, sino también a la poética de los objetos, que, en algunos casos, formando parte de motivos visuales, crean un imaginario, como explica Balló. Imágenes y objetos comunican un saber que apela a la emotividad del espectador (Balló, 2000: 13). Esa emotividad es la que movilizan Cuerda y Azcona a través del mundo poético que encuentran, sin dudas, en Méndez, concentrado en unos pocos objetos-sujetos, en palabras de Bachelard, como las puertas, las ventanas, los cerrojos, los armarios y el espejo, que construyen significado y espacios simbólicos, que sugieren “un más allá de la evidencia” (Balló, 2000: 11), que nos hablan, precisamente, de la intimidad, la interioridad, la subjetividad y la emotividad tan contradictorias, por momentos, de estos personajes.

Intimidad, interioridad, subjetividad y emotividad se mueven al ritmo de las principales dicotomías que propusimos al comienzo: dentro/fuera, voz-palabra/silencio, luz/oscuridad... Extremos en permanente tensión hasta el final, cuando el secreto se devela, cuando se rompe el silencio, cuando se acaba el misterio, la poesía, cuando ya no hay otro mundo del otro lado del espejo... Puertas, ventanas, armarios y espejos vuelven a tener una sola dimensión.

Bibliografía

- Aumont, Jacques; Marie, Michel (1990). *Análisis del film* (3.ª edición). Buenos Aires: Paidós/Comunicación.
- Bachelard, Gastón (2000). *La poética del espacio*. México: FCE/Breviarios.

- Balló, Jordi (2000). *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama/Colección Argumentos.
- Carmona, Ramón (1996). *Cómo se comenta un texto fílmico* (3.ª edición). Madrid: Cátedra/Signo e imagen.
- Cirlot, Juan Eduardo (1995). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- Cuerda, José Luis (Productor y Director) (2008). *Los girasoles ciegos*. España: Sogecine/Producciones A Modifño/E.O.P.C/Producciones Labarouta
- Ennis, Juan Antonio (s/d). "El idioma de la herida: la lengua del vencido y la escena del perdón en *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez". En Raquel Macciuci y María Teresa Pochat (Dirs.), *Entre la memoria propia y la ajena*. La Plata: Ediciones del lado de acá. 153-174
- Hafter, Lea Evelyn (2009). Literatura y cine: convergencias en la narrativa española contemporánea. Una lectura de *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez. En Mariana Genoud de Fourcade (Ed.), *Unidad y multiplicidad. Tramas del hispanismo actual* (tomo II, pp. 258-264). Mendoza: Zeta Editores.
- Macciuci, Raquel (2008). Arte-factos, dispositivos técnicos y juego en el cine de Rafael Azcona" en Raquel Macciuci (Ed.), *La Plata lee a España. Literatura, cultura, memoria*. La Plata: Ediciones del lado de acá.
- Méndez, Alberto (2004). *Los girasoles ciegos*. Barcelona: Anagrama.
- Peña Ardid, Carmen (1999). *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra/Signo e imagen.
- Riambau, Esteve; TORREIRO, Casimiro (2000). Entrevista. Una manera de ver el mundo. *Nosferatu* (33), 4-28.
- Ríos Carratalá, Juan Antonio (2008). El último guión de Rafael Azcona. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.357/ev.357.pdf
- Salas Romo, Eduardo A. (2001). El punto de vista objetivo en literatura y cine. En Genara Pulido Tirado (Ed.), *La literatura comparada; fundamentación teórica y aplicaciones*. Jaén: Universidad de Jaén.
- Sánchez Noriega, José Luis (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Buenos Aires: Paidós.

Comunicaciones

¿Qué pasa, mamá? La representación de la infancia de la post-guerra civil española en *Los girasoles ciegos* (relato y película)

Soledad Pérez
Universidad Nacional de La Plata

Resumen

La inclusión de una figura infantil en textos literarios y en obras cinematográficas que tratan con momentos traumáticos de una sociedad se ha vuelto recurrente y significativa. En el presente trabajo intentaremos dilucidar la causa de esto en un caso en particular, para lo cual analizaremos comparativamente “Los girasoles ciegos”, cuento de Alberto Méndez que da nombre al volumen en el que fue publicado, y su adaptación al cine a cargo de Rafael Azcona (guión) y José Luis Cuerda (dirección), desde el punto de vista de la representación de la niñez. Una niñez que aquí está signada por los acontecimientos, los silencios, las complicidades, los temores, que constituían la experiencia cotidiana de la España de posguerra y dictadura franquista, en el marco de una familia del *bando de los vencidos*.

Para ello, se tendrán en cuenta los diferentes modos de representación en los distintos sistemas (literario y fílmico) con base en la teoría de la *intermedialidad*. En conclusión, se pretenderá responder a las preguntas: ¿qué representación de la niñez realizan Méndez y Azcona-Cuerda? y ¿cómo construyen al niño al contar esta historia?, e intentar dilucidar la función de este personaje a nivel simbólico.

Palabras clave: representación de infancia - posguerra - *intermedialidad* - Méndez - Azcona-Cuerda

Desentrañar (...) las claves de una representación de la infancia sirve para alcanzar un conocimiento más exacto de ésta pero también, y sobre todo, para entender una cultura que proyecta sus sueños y ansiedades en esa reformulación.
Gómez López-Quiñones, 2009: 74

“Mi estatura no me permitía entonces asomarme a esa ventana” (Méndez, 2004: 155), dice el narrador Lorenzo en el cierre de su relato, y su imposibilidad de ver, tanto literal como metafóricamente –más allá de la ventana, más allá de lo que ocurre– se relaciona con su corta edad en el tiempo en que sucedieron los hechos que cuenta. Como niño, sí podía observar, notar que sucedían cosas a su alrededor, cosas que no llegaba a comprender pero que marcaron su vida, su historia...

La inclusión de una figura infantil en textos literarios y en obras cinematográficas que tratan con momentos traumáticos de una sociedad se ha vuelto recurrente y significativa. En el presente trabajo intentaremos dilucidar el por qué de esto en un caso en particular, para lo cual analizaremos comparativamente “Los girasoles ciegos”, cuento de Alberto Méndez que da nombre al volumen en el que fue publicado, y su adaptación al cine a cargo de Rafael

Azcona (guión) y José Luis Cuerda (dirección), desde el punto de vista de la representación de la niñez. Una niñez que aquí está signada por los acontecimientos, los silencios, las complicidades, los temores, etc., que constituían la experiencia cotidiana de la España de posguerra y dictadura franquista, en el marco de una familia del *bando de los vencidos*.

Para ello, se tendrán en cuenta los diferentes modos de representación en los distintos sistemas (literario y fílmico) con base en la teoría de la intermedialidad, además de prestar atención a las maneras de plasmar la imagen del niño tanto en el relato en sí como en la película. En conclusión, se pretenderá responder a las preguntas: ¿qué representación de la niñez realizan Méndez y Azcona-Cuerda? y ¿cómo construyen al niño al contar esta historia?, e intentar dilucidar la función de este personaje a nivel simbólico.

La representación de la infancia

El hecho de incluir un personaje niño en un texto (literario, fílmico, etc.) implica no sólo construirlo como personaje, con sus características específicas, sus motivaciones y sus vivencias, sino también expresar una concepción que se tiene con respecto al colectivo *niño* en un momento y en un lugar en particular –aunque esto no siempre ocurre a nivel consciente–. Además, por lo general, quien lo construye es un adulto, que se forma una idea de qué es ser niño basada en sus propios recuerdos de la infancia, en la observación, en proyecciones acerca de lo que considera que *debería* ser un niño, etc. y, en gran medida, en el rol que les corresponde a los adultos para con ellos. Como dicen Sardi y Blake, “una representación es una sustitución de una entidad real en una figura, imagen o idea. Es una manera de retener con la imaginación algo real (...). Pensar en las representaciones del niño implica, entonces, transitar la evolución que ha sufrido el concepto de niño en el contexto sociopolítico y cultural de cada época” (2011: 21).

En las dos versiones de “Los girasoles ciegos”, Lorenzo no es un pequeño más de entre todos los que heredaron heridas de la Guerra Civil española y vivieron la posguerra aunados en un plan de adoctrinamiento proveniente del Estado y concretado sobre todo desde la Iglesia y la Escuela. Este niño es definido como diferente desde el momento en que se explicita que tiene un padre que vive en un hueco en la pared, escondido tras un ropero. La suya no es una infancia idealizada ni descontextualizada por la que todos los seres humanos transitamos. En lugar de ese *todos* homogenizador, en él se hace clara la singularidad de su experiencia, la cual formará a un adulto que narra a partir del trauma.

El cuento de Alberto Méndez (1941-2004) y el guión de Rafael Azcona (1926-2008) distan muy poco temporalmente y sus autores pertenecieron prácticamente a una misma generación –justamente, la generación cuya infancia representa el personaje que nos

convoca—. El primero nacido en la posguerra, el segundo habiendo experimentado tanto el conflicto bélico como el después, al mirar atrás y contar esta historia “funden recuerdos de la propia infancia (de familias divididas, de un país en ruinas), con los de la represión, los silencios, las deformaciones históricas y los miedos percibidos en el ambiente familiar” (Aguilar Fernández, 2010: 173).

Podemos ver, entonces, que las concepciones de ambos autores no divergen demasiado, ya que poseen una serie de ideas compartidas por el mero hecho de ser contemporáneos y coterráneos. Es claro que otro hubiera sido el caso si, por ejemplo, el relato hubiese sido escrito en, por ejemplo, 1942, y el guión en 2006-7 (tal como lo fue), por lo que la distancia temporal y socio-histórica, y las distintas experiencias de vida de quienes los escribieron hubieran influido en la dimensión ideológica de los textos, ya que las visiones de la infancia que se tenía en ambos períodos no son coincidentes.

Donde se pueden notar más profundamente ciertas diferencias de peso entre estas dos épocas es, por ejemplo, en las políticas educativas que, inevitablemente, se basan en una concepción de lo que es –y, reitero, *debería ser*– un niño. En la actualidad, se tiende, por caso, a adaptar los contenidos curriculares a las necesidades y capacidades de los infantes en lugar de imponérselos. Sin embargo, es innegable que, hoy como ayer, “los niños son objeto de políticas” (Carli, 1994: 7), a veces más solapadas y permisivas, a veces más contundentes y explícitas. En mayor o menor grado, los menores son considerados responsabilidad del Estado, el cual actúa por medio de, principalmente, la institución Escuela, la familia (como re-transmisora de hegemonía¹) y, en el caso de la España franquista, también –y notoriamente– la Iglesia. Esta responsabilidad puede ser interpretada como “protección, control o represión” (Carli, 1994: 4) y puede inclinarse a la búsqueda de un *niño modelo* que represente un ideal que ilustra los objetivos de un plan político, como en el período histórico en el que se sitúa este relato. En aras de ese fin, el Estado puede tender a destacar, segregar e incluso castigar a los individuos que no encajen en ese modelo. Más adelante veremos –como uno de los ejes narrativos más importantes que tienen como protagonista al pequeño Lorenzo– cómo se muestra la influencia –y el poder– de esas instituciones en la formación de los *futuros ciudadanos españoles*.

La construcción de la memoria

La literatura y el cine han resultado medios privilegiados desde los cuales explorar el pasado, reflexionar sobre éste, rescatar aspectos negados, tergiversados, e incluso borrados por la *historia oficial*. En la España democrática de los últimos años se ha

¹ Tal como la definió Gramsci.

producido una proliferación de libros y películas que revisitan la Guerra Civil y los tiempos oscuros del franquismo. Como señalan Macciuci y Pochat, la función de estas obras

en la construcción del patrimonio simbólico de una sociedad se muestra especialmente eficaz cuando se intenta dar cuenta de procesos y vivencias que quedan fuera de los enfoques y de la metodología de la historia y de otras ciencias afines que tienen asignado el estudio científico del pasado y de la sociedad (2010: 11).

La mirada de la infancia, asimismo, ha resultado uno de los lugares más elegidos desde donde reescribir y releer “de manera política y estéticamente satisfactoria” (Gómez López-Quiñones, 2009: 73) un tiempo que sigue siendo objeto de polémicas. Se observa una búsqueda generalizada de una voz que ha sido acallada casi siete décadas: la de los que fueron opositores activos a Franco y sus ideas, o simplemente no simpatizantes de él y su régimen, los perdedores, los perseguidos. Una voz relegada a los bordes, silenciada por la dictadura y sus instituciones e ignorada incluso en tiempos de democracia.

Lo llamativo, además, es el éxito de ventas y de taquilla del que han gozado estas obras, tanto dentro como fuera del país. Son ejemplos destacados de este fenómeno el film *El laberinto del fauno* y el contario “Los girasoles ciegos” con su adaptación cinematográfica, por nombrar sólo dos.

Parece buscarse la recuperación *discursiva* de un ayer, que no deja de ser una construcción, a través de la representación de la niñez. Esa niñez –período que tradicionalmente se ve asociado con la inocencia, con lo ideal, con lo que se añora– irrecuperable sirve de excusa y *locus* desde donde re-explorar ese tiempo perdido para gran parte de España.

El niño en la literatura, el niño en el cine

Para adentrarnos en el abordaje comparativo de los dos textos, es menester establecer brevemente una conceptualización acerca de la teoría de la *intermedialidad*. Cabezón Doty define esta disciplina como “el estudio de las relaciones recíprocas, los espacios intermedios, pasajes y diferencias” (en Macciuci, 2010a: 11) que se observan en el diálogo entre dos obras que se dan en diferentes campos. En el caso que nos interesa aquí, analizaremos las transformaciones en el modo de representar, literaria y cinematográficamente, al personaje Lorenzo, del cuarto relato –o “Cuarta derrota”– del volumen *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez y de su versión fílmica, ya que,

claramente, cada uno de estos medios cuenta con estrategias y herramientas de representación que les son propias. Cabe aclarar que no es el objetivo de este trabajo la focalización en el proceso general de adaptación de literatura a cine en sí, por lo que no haremos un análisis profundo del mismo.

Es necesario recordar que la película surge como transposición del cuento a la pantalla, lo que conlleva una serie de mediaciones entre el texto original y el espectador que complejizan esta re-creación. Para llegar al producto final, intervienen, principalmente (entre otros participantes), el guionista, el director y los actores, cada uno de los cuales re-interpreta y reforma inevitablemente el relato (la *fabula*, de acuerdo a los formalistas rusos).

Donde el lector se enfrentaba con un discurso polifónico de tres narradores (dos en primera persona –uno de ellos en el género epistolar– y un narrador omnisciente en tercera persona) desde el cual formaba una concepción de los personajes y la historia, al ver el film, recibe una nueva versión, la cual es “el modo en que el director, los guionistas y los actores leyeron o interpretaron ese material para construir a partir de él una película” (Wolf, 2001: 78).

En el texto de Méndez es tarea de quien lee construir –a partir de lo expresado por los narradores– los sucesos, el ambiente y los personajes. Con respecto al niño en particular, vemos que ninguna de estas voces nos interpela desde la infancia, sino desde fuera de ella. El narrador Lorenzo nos cuenta sobre su niñez a partir del recuerdo, el cual, según lo admite él mismo, no es preciso, presenta baches y deformaciones; reconstruye desde el trauma los hechos vividos, las sensaciones experimentadas, las incomprendiones, las dudas y las interpretaciones que el niño que fue hacía de lo observado. Por otra parte, de la carta-confesión de Salvador, el diácono que sirve de disparador de la tragedia del cuento, se pueden inferir ciertas concepciones que el *establishment* español de la época representada poseía sobre la niñez y sobre su propio rol para con ésta. Y, finalmente, el narrador anónimo completa algunos vacíos generados por la inevitable parcialidad de los relatos de los otros dos: en el primero, fruto de la represión psicológica ante acontecimientos traumáticos; en el segundo, fruto de su incapacidad de –y su desinterés por– admitir culpas.

La voz de Lorenzo, con dificultades para recordar y un rechazo expreso por hacerlo, al que llama “náusea”, se autodefine como un “niño lleno de complicidades con su madre anciana, cansada y dulce, a la que no logro recordar cómo me dijeron que fue: joven, vigorosa y dulce” (Méndez, 2004: 107), que comparte con sus progenitores una relación de amor llena de silencios, disimulos y fingimientos. También nos cuenta de su incomodidad en el colegio en contraste con su sensación de pertenencia en el barrio. Nos habla de los juegos con amigos, de los miedos típicos de la edad (como los leprosos con los que lo asusta, a él y a otros niños, otro compañero de tardes) mezclados con los miedos reales

pero que excedían su nivel de comprensión: “estábamos tan hechos al miedo” (Méndez, 2004: 134), dice. También menciona que entre los propios niños había cosas de las que todos tenían memoria, pero de las que sabían tácitamente que no se podía hablar (relacionadas con la guerra). Nos relata, también, su propia heroicidad no reconocida ni percibida, cuando a hurtadillas esconde los papeles del padre de los soldados que interrogan a la madre en mitad de la noche.

Por otra parte, la voz del hermano Salvador lo retrata como un “alumno extraño” (Méndez, 2004: 108), un “niño triste pero con una serenidad extraña para su edad” (2004: 112), que se destaca entre los otros niños de la escuela tanto por su inteligencia y sus conocimientos más avanzados que los de los demás alumnos como por su “obediencia sin sumisión” (2004: 113). Para éste representa un desafío, un desvío que debe ser reencauzado por la senda marcada por el Estado.

Y, finalmente, el narrador anónimo destaca la resistencia resignada (valga el oxímoron) del muchacho, al que llama “un niño cubierto de zozobras” (Méndez, 2004: 133), con un “aspecto de personita en fuga” (2004: 110). Nos cuenta sobre un niño que miente, que se resigna a su realidad por no herir a sus padres, que lee *Alicia en el país de las maravillas* a su padre para intentar alegrarlo. También nos dice del esfuerzo de sus progenitores por protegerlo a costa de simular cierta felicidad.

En tanto que, en la película, vemos a un pequeño de siete años curioso (en el comienzo), que llena de preguntas a su hermana y sus padres en el momento de la huida de ésta; un niño cómplice, que tiene adquirida la costumbre de cerrar las ventanas para que su padre pueda moverse dentro de la casa, hacer señas y silencios, y mentir sobre la muerte de éste (y sobre la existencia de su hermana) para protegerlo. En palabras de Salvador (encarnado por Raúl Arévalo), es “retraído, tímido”, lleno de “silencios, dudas, rebeldía” y, respecto del “sentimiento patriótico: cero”. Es un niño que no aprende a nadar porque su padre, que según él es quien debería enseñarle, no puede salir de casa; que se angustia por tener un ave enjaulada; que escucha desde fuera del cine, junto con amigos, los diálogos de las películas “gravemente peligrosas”, aportando interpretaciones propias a eso que también está velado para ellos: el cuerpo; y que quita la cabeza, como repelido, cuando el diácono se la acaricia.

Con respecto al guión, vemos que el personaje Lorenzo (interpretado por Roger Princep) tiene pocas líneas de diálogo, aunque mantiene sin modificaciones ciertas frases del texto de Méndez. Con sus apariciones relegadas a la observación y al silencio, se nos presenta como un muchacho introvertido, tímido, aferrado a la figura de su madre.

Si prestamos atención a la puesta en escena, se puede destacar el vestuario de Lorenzo: sus pantaloncitos cortos, zoquetes, saco y chaleco de lana que parecen hechos a mano, lo que sugiere que los ha confeccionado el personaje de la madre. Los espacios en

los que se mueve son cuidadas reconstrucciones de escenarios de época, así como los objetos que utiliza el pequeño –como los útiles escolares o los platos y cubiertos con los que pone la mesa– nos remontan a la década del ‘40.

Respecto de la puesta en cuadro, notamos que para toda la película –y no sólo para las apariciones del niño– se utiliza una luz tenue, de bajo valor tonal, colores fríos (verdes, marrones, grises, azules, negros) y poco contraste, como correlato de la oscuridad emocional de los personajes y los duros y austeros tiempos que viven. Los planos en los que se incluye a Lorenzo son en su mayoría abiertos, y se ve al muchacho que mira desde abajo y con ojos grandes a los adultos que entrecruzan las miradas, llenas de significado, por encima de él.

La Escuela y la Iglesia como organismos de control

Como indicábamos anteriormente, el rol de la Escuela, “el principal instrumento mediante el que una sociedad forma y deforma a sus niños” (Gómez López-Quiñones, 2009: 75), se muestra como un aspecto fundamental tanto en el relato como en el film. Ésta, en ambos textos, no sólo funciona como herramienta para la transmisión del discurso dominante, sino también como detectora y disciplinadora para con los alumnos que no se adecuen al resultado buscado. Desde la escuela se controla y se vigila, como peligrosa, la posibilidad de que surjan *otredades*. Además, las enseñanzas dictadas repiten no sólo la doctrina franquista, sino también –y modificada para su concordancia con ésta– la doctrina católica, que es mostrada en los dos textos como cómplice de los crímenes de la guerra y la dictadura. Como dice Juan Ennis,

la educación es el campo de cultivo de la verdad del régimen, allí donde debe imponerse el olvido de la violencia inenarrable que lo funda como base de su legitimidad, donde tiene lugar la disputa por la memoria, una memoria dividida que se debate entre la censura, la autocensura y la dispersión del exilio interior y exterior (2010: 162).

En lugar de maestros laicos, son sacerdotes los encargados de impartir lecciones. En el libro, el hermano Salvador asume la tarea de dar clase como medio para superar conflictos personales que le dejó la Guerra. Cuando se refiere a los pequeños, lo hace con desprecio y aspira a que “se sintieran minúsculos, ínfimos, vasallos” (Méndez, 2004: 107). Desde su lugar de poder por sobre los infantes es que tiene la capacidad de interferir tanto

en las vidas y los futuros de éstos como en los de sus familias, tal como sucede en el caso que se narra aquí.

En la película, por otro lado, se utilizan metáforas bélicas para referirse a la institución educativa: Salvador es enviado por su confesor a “una guerra más benigna. A pelear con los parvulitos”, y luego da una lección sobre el pecado original en la cual señala que Dios y su “infantería arcangélica” castigaron la desobediencia de Adán y Eva, lo que le sirve para amenazar a los alumnos acerca de desobediencias propias. La *guerra* continúa, aunque con nueva apariencia...

También en el film, este mismo personaje ofrece una definición del *producto final* aspirado por la educación del período: según les explica a los pequeños, éstos deberán “formarse como personas, o sea, como cristianos y como españoles”, y en este caso, españoles no significa otra cosa que seguidores de Franco. Además, cabe destacar el especial énfasis que se hace en la película sobre el deseo que tiene el diácono de guiar al niño para que siga una carrera eclesiástica.

Sin embargo, en este contexto, Lorenzo se adapta, logra pasar desapercibido... hasta que la mirada del hermano Salvador recae en él. Antes del comienzo de clases, durante el saludo a la bandera, maestros y niños entonan el himno franquista “Cara al sol”. Entre las voces infantiles que repiten versos que hablan de batallas y héroes totalmente ajenos a ellos, con palabras y frases que les resultan incomprensibles, la de este niño en particular no canta. En el cuento, es el propio diácono el que lo reprende por esto, aunque sin lograr que obedezca y lo haga. En cambio, en la película es un sacerdote mayor quien desea castigarlo, pero no llega a hacerlo porque Salvador, como su nombre debiera indicar, se auto-designa protector del pequeño y ofrece disculpas en su lugar.

Además, por su condición de ex-soldado, maestro y sacerdote –no lo es aún, pero viste sotana–, este hombre puede inmiscuirse en asuntos privados de la familia protagonista, investigar sus antecedentes, entrar en su hogar, ante la indefensión de la mujer *sola* y del niño *huérfano*. Es de peso en los dos textos el descubrimiento que el diácono hace con respecto al no bautismo del muchacho y su hermana y (en el film) el matrimonio civil –mas no por iglesia– de esta mujer. Como dijimos, las leyes del Estado y las de la Iglesia se mezclan, se fusionan, se confunden, y dirigen las vidas de estos seres.

Ante esta persecución obsesiva, Lorenzo expresa su deseo de no querer ir a la escuela (en el relato, incluso simula enfermedades para quedarse en casa), aunque acepta resignado la decisión de los padres de seguir enviándolo para evitar sospechas. De todos modos, comienzan los planes para el escape, que finalmente quedará frustrado.

También cabe destacar las distancias que, en el texto de Méndez, se establecen entre docentes y alumnos con respecto a los juegos en los recreos: Salvador encuentra

incomprensibles las reglas de funcionamiento de esas actividades que le son tan ajenas, aunque no hace ningún intento por descifrarlas.

Como se ve, según como se representa en estas obras la ideología de la época, el niño es visto como objeto a moldear, del que se espera que responda de cierto modo y adquiera ciertos conocimientos –y no otros–. No se considera que tenga para ofrecer por sí mismo algo que valga la pena tener en cuenta.

La reivindicación del padre

Un último aspecto trascendente en la construcción de este personaje infantil, que es abordado en las dos versiones de la historia, es la negación inicial de la figura paterna y la posterior admisión de su existencia y su importancia. En la escena final, cuando el padre se ve obligado a salir de su escondite para defender a su mujer del intento de abuso por parte del ahora ex-diácono, este último, sorprendido e indignado por no poder lograr su cometido, pregunta quién es. El que responde es el niño, con un “es mi padre, hijo de puta” que reafirma el valor que ese hombre degradado por las circunstancias había perdido y el origen familiar e ideológico de este pequeño, que se muestra finalmente consciente de la injusticia (aunque sin llegar a comprenderla por completo).

Según Gómez López-Quiñones, el tema de la paternidad también es recurrente en otras obras literarias y películas de los últimos años que tratan con el enfrentamiento bélico, sus secuelas y los años de la dictadura, y suele asociarse con “los poderes de la memoria” (2009: 81). Así, nombrar al padre es poder mirar atrás, recuperar un pasado que hizo de uno lo que es y retransmitir a otros a viva voz lo que antes permanecía oculto.

Lo que sucede a continuación en la historia que nos convoca varía levemente entre una y otra versión. En el cuento, el narrador Lorenzo recuerda un llanto prolongado de él y sus padres, una despedida que luego le dicen que no pudo haber sucedido y un suicidio que cree haber visto completamente, pero no pudo haberlo hecho, ya que la ventana por la que su padre se arroja era muy alta para que él se asomara. En cambio, en la película se produce un agregado: tras presenciar el suicidio, el niño pregunta a su madre qué pasa, lo que lo regresa a ese estado de incapacidad de procesar lo que vive, un estado de ignorancia que en el relato es presentado como un bloqueo de imágenes y situaciones fuertes y una deformación de la experiencia.

De todos modos, el padre sale del escondite tras el armario, sale a la luz figurativa y metafóricamente, sale de esa muerte ficticia al menos por unos instantes antes de enfrentarse con la muerte real, pero lo suficiente para restablecer ante el mundo el vínculo sobre el que ese hijo se veía obligado a mentir. Concordamos con Gómez López-Quiñones

que estos textos nos muestran que “sin esta genealogía, el castigo es el olvido, la muerte definitiva, la falta de un propósito ulterior que justifique y otorgue trascendencia temporal” (2009: 82).

En el presente trabajo hemos explorado la representación de un personaje niño en dos textos que se dan en campos muy diferentes. Claramente, la literatura y el cine utilizan modos muy propios de transmitir el discurso, aunque, en el caso que hemos analizado aquí, hemos visto que la historia que cuentan y sus búsquedas ideológicas no distan demasiado.

Según la lectura que hemos presentado, este niño al que lo superan las circunstancias en su capacidad de comprensión se nos aparece como una construcción cercana a la que se puede hacer del pasado. Esa infancia irre recuperable e intangible para todo adulto –por el mero hecho del paso del tiempo–, esta infancia tan particular que nos es narrada por Méndez y Azcona-Cuerda, se nos presenta como un ayer del que los autores parecen decirnos que ya es hora de visitar y explorar.

A través de la polifonía y el lirismo por un lado, y las imágenes, los gestos, los colores fríos, los diálogos y los silencios por el otro, llega hasta el lector-espectador un relato sobre un pequeño que no entiende. Y ese hecho de no entender, y no aceptar, un pasado cruento, injusto, vuelve niños a todos lo que no aceptan el olvido como mecanismo para lidiar con éste. Y así, este pequeño es el pasado, pero también el presente que se atreve a mirar atrás con ojos grandes... Ese grito reivindicativo de Lorenzo, la admisión de la filiación, es tanto por ese padre como por los otros tantos muertos que fueron negados durante demasiado tiempo, y es responsabilidad de ese niño, como representante de toda una generación, emitirlo.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2007). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bermúdez, Nicolás Diego (2008). “Aproximaciones al fenómeno de la transposición semiótica: lenguajes, dispositivos y géneros”. *Estudos Semióticos* (4).
- Carli, Sandra (1994). “Historia de la infancia: una mirada a la relación entre cultura, educación, sociedad y política en Argentina”. *Revista del Instituto de Investigaciones en Ciencias de la Educación* 4: 3-11.
- Ennis, Juan (2010). “El idioma de la herida: la lengua del vencido y la escena del perdón en *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez”. Raquel Macchiuci y M. Teresa Pochat, *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: Ediciones del lado de acá.

- Gómez López-Quifones, Antonio (2009). "Hadas, maquis y niños sin escuela: la infancia romántica y la guerra civil en *El laberinto del fauno*". *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies* (5), <http://ejournals.library.vanderbilt.edu/lusohispanic/viewarticle.php?id=61&OJSSID=7f7da06b2931a7dee2600095bf3b10c0>
- Horstkotte, Silke (2009). "Seeing or Speaking: Visual Narratology and Focalization, Literature to Film". Sandra Heinen y Roy Sommer (eds.), *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, Berlín, Deutsche Nationalbibliothek.
<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es/eSSe4/2008-eSSe%5B4%5D-N.%20D.%20BERMUDEZ.pdf>
- Macciuci, Raquel (2010). "Introducción: Literatura, cultura, medios, soportes: nuevos campos y deslindes". Raquel Macciuci (ed.), *Crítica y literatura hispánicas entre dos siglos: Mestizajes genéricos y diálogos intermediales*. Madrid: Maia.
- (2010). "La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario". Raquel Macciuci y M. Teresa Pochat (directoras), *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: Ediciones del lado de acá.
- Méndez, Alberto (2004). *Los girasoles ciegos*. Barcelona: Anagrama.
- Ríos Carratalá, Juan Antonio (2008). "El último guión de Rafael Azcona". Raquel Macciuci (dir.), *Memoria del I Congreso de literatura y cultura españolas contemporáneas*. La Plata, FAHCE-UNLP,
<http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar/programa/ponencias/RiosCarratalaJuanAntonio.pdf>
- Sánchez, Mariela (2009). "Entre el rumor y la confidencia. La concepción de la memoria de la Guerra Civil española en *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez". Gladys Granata de Egües y Mariana Genoud de Fourcade (eds.) (2009), *Unidad y multiplicidad: tramas del hispanismo actual: VIII Congreso Argentino de Hispanistas*. Mendoza: Zeta.
- Sardi, Valeria y Blake, Cristina (2011). *Poéticas para la infancia*, Buenos Aires: La Bohemia.
- Wolf, Sergio (2001). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires: Paidós
- Zavala, Lauro (2007). "Del cine a la literatura y de la literatura al cine". *Casa del tiempo* (95-96). http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/95_96_dic_ene_2007/casa_del_tiempo_num95_96_10_13.pdf
- Zavala, Lauro (2010). "Cine y literatura. Puentes, analogías y extrapolaciones". *Razón y Palabra* (71), <http://www.razonypalabra.org.mx/N/N71/TEXTOS/ZAVALA%20REVISADO.pdf>
- Zoila, Santiago Antonio (2007). "Los niños en la historia. Los enfoques historiográficos de la infancia". *Takwá* 11-12: 31-50.

Datos de la autora

Soledad Pérez es Traductora Pública Nacional en Lengua Inglesa por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente está finalizando la carrera de Licenciatura en Inglés con Orientación Literaria y la Maestría en Literaturas Comparadas en la misma institución. Su interés en investigación es la literatura comparada, en particular la literatura para niños.

Es co-autora de *Diálogos, préstamos e hibridaciones. Estudios de literatura comparada* (2011), Buenos Aires: Biblos.

Comunicaciones

Literatura y Fotografía - El diálogo entre palabras e imagen

Andreia Paraquette Bastos Macedo
Universidad Federal Fluminense

Resumen

El escritor y el fotógrafo cuentan. Cada uno, con su lenguaje, elige un tema y nos enseña una historia. La literatura, con las palabras, permite la elaboración interpretativa consciente de una imagen en el orden del pensamiento, mientras en la fotografía, así como la 'lectura' de la obra ocurre por la vía de la percepción óptica, su comprensión es hecha no sólo en el ámbito sensorial, sino también en la conversión mental de imagen en palabras. Al fin, los dos lenguajes, como expresión artística, posibilitan al lector un acercamiento particular con la obra y con el mundo contenido en ella. Con la narrativa del escritor español Miguel Delibes, de las palabras que prestan su voz, y con las imágenes del fotógrafo brasileño João Roberto Ripper, imágenes que traen a la luz, se construyó un diálogo donde los excluidos, personajes censurados y silenciados en España y en Brasil, nos son humanamente presentados. La comunión de la literatura y la fotografía produce un significativo testimonio social.

Palabras clave: literatura – fotografía – diálogo – narrativa – imagen - Miguel Delibes - João Roberto Ripper

Varias son las maneras de reconducir el barco de la historia en la dirección más eficaz del éxito de la aventura humana. Una de ellas es echar una mirada más atenta a los diferentes lenguajes, buscando reflexionar y aprender con sus historias. El escritor y el fotógrafo utilizan la misma herramienta: la escrita. Mientras el uno describe una imagen con mil palabras, el otro describe mil palabras con una imagen.

La literatura tanto como la fotografía, ante todo, es un testimonio. Cuando se muestra algún sujeto o hecho, se construye un significado, se hace una elección, se elige un tema y se cuenta una historia. Ambas, como expresión artística, posibilitan al lector un acercamiento particular con la obra y con el mundo en ella contenido. A nosotros, lectores atentos, nos cabe el inmenso desafío (y placer) de leerlas.

En esta *ponencia*, a través de la narrativa del escritor español Miguel Delibes (1920/2010), de las palabras que dan voz, y, a través de las imágenes del fotógrafo brasileño João Roberto Ripper (1953), imágenes que sacan a la luz, se ha construido un diálogo donde los marginados, personajes censurados y silenciados en España y en Brasil, nos son humanamente presentados. La comunión de la literatura con la fotografía produce un significativo testimonio social.

Consideremos, entonces, la literatura como una forma específica de “conocimiento de la vida”, proporcionado por el arreglo estético del material lingüístico y social por ella utilizado. Esta definición abarca la característica esencial de la obra literaria, arte de la palabra, y su función fundamental, visión peculiar del mundo, lo que la hace, según Cecilia Meireles (s.d., no paginado): “[...] documento espontáneo de la vida en tránsito”.

Hemos direccionado nuestro estudio para la Literatura Española de Posguerra, a través de un autor en particular, Miguel Delibes, porque, en su contar, él encuentra alternativa para representar y denunciar los negros tiempos de la España de la segunda mitad del siglo XX. Al familiarizarnos con la producción del autor, se nos ha vuelto nítida su postura profundamente comprometida con temas que reflejan un fondo social y humano.

Nos ha motivado la manera por la que este autor realiza su narrar: mientras cuenta, la voz narradora, la que está en el texto, “se hace oír” de modo a reflejar la asfixia generada por ese momento de opresión español. Más que leer, nos parece ver y oír a los personajes: “figuras” siempre marcantes en su simplicidad, en sus limitaciones y contradicciones, a veces, incluso en su mezquindad. En el campo o en la ciudad, el hombre amenazado se va materializando a través del narrar de Miguel Delibes, y vamos, los lectores, entrando en contacto, escuchando y viendo el mundo silenciado.

La novela *Los santos inocentes* (escrita en los años 60 y publicada en 1981), será la obra de referencia. Es a través de los “inocentes”, que dan nombre al título, a través de sus hábitos y costumbres y, también, de sus reacciones delante de las situaciones vividas en lo cotidiano que Delibes, escritor consciente, denuncia las diferentes “caras” de la violencia en la España del siglo XX. El dominio de la palabra, como herramienta de comunicación y creación artística, se une en la escrita a un legado ideológico de base humanista, lo que convierte la obra delibesiana en motivo de reflexión. A través de las muchas líneas escritas, el contar de Miguel Delibes “reconstruye” la vida, encapsulándola en una “trama” de palabras, que la reduce de escala y la coloca al alcance de todos los lectores. Estos pueden, así, entenderla, juzgarla y, sobre todo, vivirla con una impunidad que la “vida verdadera” muchas veces no les permite.

Como tema principal, insinuado también en otras obras, vemos el duro ataque a determinadas estructuras sociales de España, representado en la configuración del mundo agrario de los años 60 y de la situación de sumisión y humillación de los campesinos pobres e incultos ante la poderosa clase dominante. Los inocentes, que intitulan la obra, son seres sin color y sin voz, convencidos de que su destino es servir. El concepto de obediencia se confunde con el de dedicación servil, donde gran parte de los campesinos apenas recibe de los señores y dueños de la tierra mejor consideración que el ganado.

Miguel Delibes es, entonces, aquel escritor que se interesa por el hombre como individuo y por la relación que este tiene con la sociedad que lo rodea, es alguien que, a lo

largo de toda su historia, no sacrificaría nada por una idea, y posiblemente todo por la libertad del hombre. Vida y obra, experiencia y compromiso, ética y estética caminan juntas, casi como una cosa sólo. Y fue el sentimiento por el prójimo que estimuló al hombre/escritor, Miguel Delibes, a seguir viviendo y produciendo.

En la obra aquí comentada, la artística denuncia de la actitud prepotente y egoísta de la aristocracia rural española es solamente el telón de fondo sobre el que “nacen” y “se mueven” personajes inolvidables, contruidos con rigor y gran sabiduría narrativa. Lo que hace Miguel Delibes no es contemplar a los seres desde su perspectiva, sino adentrarse en ellos para descubrir los recursos que los mueven. La preocupación social no es crear un mundo maniqueísta, sino acercarse a los problemas del hombre a fin de comprenderlos y contarlos.

La historia de *Los santos inocentes* se ambienta en una finca de la década de 60 española. La propiedad acoge, ocasionalmente, a una familia de *terratenientes*, cuya esporádica presencia altera la vida ordinaria de los *campesinos*, que deben, con gran disciplina y sumisión, atender a las necesidades y a los caprichos de sus señores. Sin embargo, el concepto de obediencia, inherente a la función de empleados de los “señores”, se confunde con el de servidumbre, enseñándonos la desigualdad y la perversión de las relaciones entre unos y otros.

Es importante observar, a lo largo de esta narrativa de Miguel Delibes, que los personajes que se van delineando a nuestros ojos lectores, estructurados únicamente con recursos ofrecidos por el código verbal, pasan a tener una existencia simbólica, que carga en sí toda una crítica al sistema social vigente en la España de la década de 60. Son, los “inocentes”, seres marginados que intentan, de algún modo, caminar en la vida, pero son también seres que denuncian, aunque simbólicamente, la violencia a que están socialmente sometidos.

Tenemos, entonces, en *Los santos inocentes*, dos grupos o núcleos distintos como componentes de la narrativa: los señores, mantenedores de la “condición social” de dueños de la tierra; y los empleados, seres obligados a atender y obedecer. En esa ya conocida separación social, se metaforiza la identidad nacional, la misma España dividida, entre conservadores y liberales, ricos y pobres, vencedores y vencidos, grupos distintos que, a pesar de vivir y convivir en un mismo espacio/territorio, no se ven y, consecuentemente, no interactúan verdaderamente.

Para cada uno de esos grupos, podemos reconocer algunas características que imprimen un sello a sus personajes: la propia identificación nominal, la forma característica de expresarse, de actuar, y las perspectivas y expectativas (o la ausencia de ellas).

Y, para que se oiga la voz que resuena, mostraremos algunos “instantes” de la narrativa de *Los santos inocentes*, donde queda evidente la presencia de la violencia

española de entonces. Presentaremos y comentaremos algunos pasajes que ejemplifican ricamente la expresión lingüística predominante en los dos núcleos: *terratenientes* y *campesinos*. Pues, como dice el refrán bien conocido de la música *Minha alma*, del grupo brasileño *O Rappa*: “paz sem voz não é paz, é medo”.

Es, principalmente, a través del “dibujo” de los personajes inocentes, que Miguel Delibes encuentra el espacio necesario para hacernos oír las múltiples “voces” de la violencia española, permitiéndonos conocer aquello que está para allá de lo que se cuenta.

Como primer ejemplo, verificamos en la falta de expresión de los empleados, que apenas responden a sus señores asintiendo, la violencia del silencio. A ninguno de ellos está permitida la posibilidad del diálogo, no hay oportunidad de hablar, para exteriorizar lo que sienten o quieren. La “incomunicación” es característica marcada del universo de los empleados: reacción, cuando hay, solamente de asentimiento; como respuestas a las órdenes de los señores, apenas pronuncian frases cortas y repetidas “ae, a mandar, para eso estamos,” (DELIBES, 2004, p.44); y en los gestos únicamente acompañamos unos pocos movimientos acobardados.

En algunos momentos de la narrativa, quien asume la voz de mando es *Pedro, el Périto*, que, como encargado de la organización general, da las órdenes a los campesinos, también haciendo uso de la autoridad que le es conferida. *Pedro*, con el poder de mandar, se muestra duro, exigente y usa las mismas actitudes crueles que el *señorito* tiene con él.

Las denunciadoras y repetidas frases que siguen reiteran la humillante situación del limitado universo de expresión de los campesinos:

y la Régula,

ae, a mandar, don Pedro, para eso estamos, (Delibes 2004: 44)

y la Régula sumisamente,

¿alguna cosa más, don Pedro? (Delibes 2004: 45)

lo que usted mande, don Pedro, para eso estamos, [...] (Delibes 2004: 46)

Régula, aquí simbolizando la obediencia de los campesinos, solamente responde a las órdenes de *Pedro* y siempre con una frase corta, donde figura el tono de “consentimiento” absoluto y de servidumbre. La ausencia de actitud y el “consentimiento” de los personajes humildes, a todo que se les exige, son hechos que se transforman en imágenes para reforzar la denuncia de Miguel Delibes.

Otro buen ejemplo es el hecho de que los empleados, además de no tener derecho de expresión, “no pueden ver ni oír” lo que pasa a su alrededor y deben callarse sobre lo que

presencian, como observamos en las situaciones relativas al universo de los señores, que, muchas veces, viven pero no pueden comentar, debiendo silenciarse.

y, Paco, el Bajo, se echaba ambas manos a la cabeza, como para sujetarla, como si se le fuera a volar, guiñaba los ojos y decía templando la voz, niña, a ti estos pleitos de la Casa de arriba, ni te van ni te vienen, tú allí, oír, ver y callar, (Delibes 2004: 55)

tú calla la boca niña,

[...]

de esto ni una palabra, ¿oyes?, en estos asuntos de los señoritos, tú, oír, ver y callar, [...] (Delibes 2004: 154)

En los ejemplos anteriores, el personaje *Nieves*, la joven hija de *Paco* y *Régula*, que trabaja en la casa de los *señoritos*, presencia varias situaciones y las comenta con su padre, *Paco*, pero este rápida y seriamente le enseña el comportamiento necesario a los empleados: oír, ver y callar siempre.

En otro fragmento, fuerte y significativo por todo que encierra de la cruel indiferencia de los señores respecto a sus empleados, la voz que se oye es la de la violencia. De forma muy nítida, ella sobresale en una de las hablas del *señorito Iván*, cuando este explica a sus invitados importantes (ministro, embajador, obispo) el “valor” de sus empleados.

y, entonces, el señorito Iván se consideraba en el deber de explicar, las ideas de esa gente, se obstinan en que se les trate como a personas y eso no puede ser, [...] (Delibes 2004: 52)

Actitud bastante “natural” para aquellos que tienen el poder es no admitir la idea de que subalternos puedan ser vistos y tratados como seres humanos. Como en el ejemplo anterior, en toda la narrativa de *Los santos inocentes*, los empleados del *señorito Iván* son comúnmente vistos y tratados como objetos. La explotación humana nos es mostrada en alto grado.

Otro importante ejemplo es la situación de exclusión configurada en el hecho de que sean incultos los empleados, no sepan leer ni escribir y no tengan acceso a la escuela. Tal hecho no perturbaba a los señores, al contrario, les garantizaba superioridad; los pobres campesinos eran, entonces, mantenidos sin ninguna instrucción. Sin embargo, al recibir algunas noticias del extranjero y, preocupados por motivos políticos con la imagen del país

como atrasado en relación a los demás, la *Señora Marquesa* decidió llamar profesores de la ciudad a fin de enseñar a los campesinos.

hizo venir durante tres veranos consecutivos a dos señoritos de la ciudad para que, al terminar las faenas cotidianas, les juntasen a todos en el porche de la corralada, [...], y allí, a la cruda luz del aladino, con los moscones y las polillas bordoneando alrededor, les enseñasen las letras y sus mil misteriosas combinaciones, [...] (Delibes 2004: 34)

Mientras los campesinos aprovechaban la oportunidad para aprender, surgían algunas curiosidades sobre el idioma e incluso discusiones bastante simbólicas sobre la utilidad de las letras del alfabeto. Como el caso “insólito” de la letra **h**:

¿qué se quiere decir con eso de que es muda?, te pones a ver y tampoco las otras hablan si nosotros no las prestamos la voz,
y el señorito Lucas, el alto de las entradas,
que no suena, vaya, que es como si no estuviera, no pinta nada,
y Facundo, el Porquero, sin alterar su postura abacial,
ésta sí que es buena, y ¿para qué se pone entonces?,
y el señorito Lucas,
cuestión de estética,
reconoció,
únicamente para adornar las palabras, [...] (Delibes, 2004: 36)

Vemos, en este ejemplo, la metáfora denunciadora de la delicada situación española que, como la letra “h”, tampoco tiene sonido y “*que es como si no estuviera, no pinta nada*”. Delante del contexto de censura existente, no se podía expresar/hablar las opiniones, principalmente si fueran contrarias a la de los *terratenientes*. Los excluidos socialmente eran como la letra “h”, sin sonido ni voz.

Es necesario e importante dar visibilidad a la temática del oprimido, sacando a la luz lo que estaba escondido y, especialmente, a quien estaba escondido: aquellos que normalmente no son vistos, los destituidos del habla, de la acción, de los espacios comunes y de la dignidad de existir como seres humanos.

Y como les hemos dicho al inicio: “diferentes lenguajes van acercándose y configurando un rico diálogo de reflexión y aprendizaje”, y, si nos permiten más una lectura...

la lectura de la escrita con la luz, les conduciremos ahora del mundo de las palabras al mundo de las luces del fotógrafo brasileño João Roberto Ripper (1953).

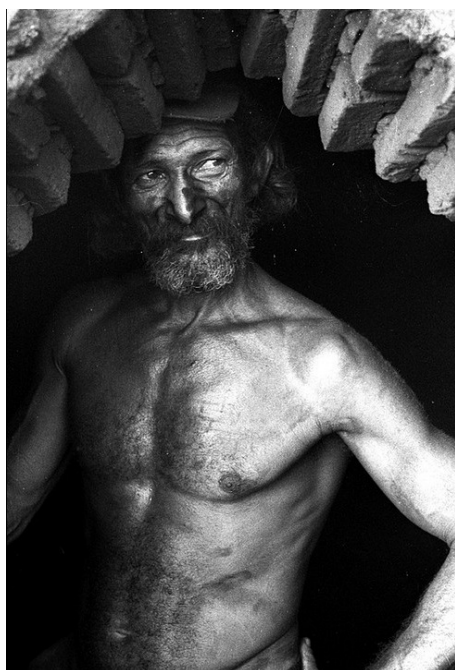
Nuestros ojos, que antes han leído palabras, ahora leerán imágenes. Y empezaremos un significativo diálogo entre estos dos lenguajes.

Es cierto que podemos teorizar acerca de la composición, de la regla de terceros, la teoría del color, el tema... pero todo eso no es suficiente para que las mejores fotografías nos hagan sentir y pensar. Son las fotografías inolvidables, que nos cautivan, las más significativas. Cito Barthes (*A câmara clara*, 1984) "La fotografía nos cambia, no cuando nos molesta, sino cuando nos hace pensar."

Cada imagen cuenta una historia, cada registro fotográfico muestra tanto su individualidad como la irrefutable base común a todos. Y Ripper, como Delibes, se preocupa por los excluidos. En sus imágenes fotográficas de la gente simple, hay una profunda convicción humanista, marca registrada no sólo del trabajo, sino también de la vida de João Roberto Ripper, uno de los más respetables fotodocumentaristas de Brasil. Su especialidad es la fotografía social, documental. Nos ha llamado la atención el hecho de que, al inicio de los años 90, Ripper creó "Imagens da Terra" (1991/1999), entidad sin fines lucrativos, especializada en la fotografía documental de denuncia social.

Vamos a ver que la violencia en el campo español dialoga artísticamente con la violencia en el campo brasileño. El fotógrafo brasileño João Roberto Ripper, así como el escritor español Miguel Delibes, busca sacar a la luz a aquellos que están en la sombra en la sociedad. En su ensayo fotográfico "Imagens humanas", hecho en 2010, sufridos trabajadores rurales, de diferentes regiones de Brasil, salen de la oscuridad y ganan luz y belleza.

Es sólo mirar... (proyección de fotografías)







Con la narrativa y la fotografía, trabajadores rurales brasileños y campesinos españoles EN DIÁLOGO nos enseñan que un pedazo de mundo pequeño, olvidado y sin importancia consigue erigirse en el simbolismo de las angustias, deseos y anhelos del hombre de todos los tiempos y lugares.

Muchas otras lecturas son posibles... y a cada nueva palabra e imagen se construye, por cierto, el ciudadano verdaderamente protagonista de su historia. *“Es obvio que no es fácil cambiar el mundo con un libro pero nadie nos impide intentarlo.”* (Delibes in Alonso de los Ríos, 1971: 33)

Esto es lo que hace el buen arte: se acerca sigilosamente y cambia nuestra forma de pensar, de sentir y finalmente... nos cambia a nosotros.

Bibliografía

Alonso de los Ríos, César (1971). *Conversaciones con Miguel Delibes*. Madrid: E.M.E.S.A. (Colección Novelas y Cuentos).

Barthes, Roland (1984). *A cámara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Delibes, Miguel (2004). *Los santos inocentes*. 6. ed. Barcelona: Planeta.

Meirelles, Cecília. [s.d.].

Disponible en: <www.ufrgs.br/proin/versao_1/onofrio/index14.html>. Acceso en: 20/02/2008.

Ripper, João Roberto. [s.d.]. Disponible en:<<http://imagenshumanas.photoshelter.com/>>. Acceso en 01/10/2011.

Comunicaciones

Moda y nacionalismo en *Teresa de Rosa Chacel*

Gabriela Pozzi
Grand Valley State University

Resumen

Rosa Chacel empieza su novela *Teresa* –biografía ficcionalizada de Teresa Mancha, la amante de Espronceda– evocando una de las pocas anécdotas que se conocen de ella, aparte del “Canto a Teresa”: el poeta y sus amigos ven, en un hotel parisino, un par de zapatos diminutos a la puerta de una habitación, y comentan que solo pueden pertenecer a una española. Ya desde el principio de la novela, entonces, se subraya la relación entre la identidad nacional de una mujer y la vestimenta que le cubre el cuerpo. De hecho, la ropa de Teresa funcionará por un lado para ensalzar su belleza española y ayudarla a triunfar en los salones parisinos, y por el otro la marcará como extranjera en Madrid al regresar del exilio. Teresa, producto del cruce entre la cultura española y la sofisticación extranjera, provoca recelo entre los burgueses madrileños que se mantienen a distancia y la aíslan. Al resistir la disciplina normalizadora –en términos foucaultianos–, su indumentaria es, de hecho, signo de su rebeldía moral y, al mismo tiempo, recuerdo del retraso cultural del país, y por ende, amenazadora del orden social.

Palabras clave: Chacel - Teresa - Nacionalismo - Moda - Identidad

Rosa Chacel escribe su novela, *Teresa*, la biografía novelada de Teresa Mancha, entre 1930 y 1936, pero no la publica hasta 1941 en Buenos Aires, donde pasará parte de su exilio. En la “Advertencia” que le añade a la novela en 1963, Chacel señala la semejanza entre las vicisitudes políticas y sociales de la España de la época romántica y las de un siglo más tarde. Varios críticos han examinado esta conexión; Teresa Bordons y Susan Kirkpatrick (1992: 299), en particular, afirman que el mensaje de la novela tiene que ver con la necesidad de incluir a la mujer como sujeto central en el proyecto histórico de recrear la nación en ambas épocas. Lo que no se ha estudiado a fondo es la construcción de la identidad de Teresa, y el papel de la indumentaria y el cuerpo femenino en esta construcción frente al nacionalismo español. De hecho, la ropa de Teresa funciona por un lado para ensalzar su belleza española y ayudarla a triunfar en Londres y en París, y por el otro la marca como extranjera en Madrid al regresar del exilio –y es en esta parte de la novela que enfocará principalmente esta comunicación. Teresa, producto del cruce entre la cultura española y la sofisticación extranjera, provoca recelo entre los burgueses madrileños que se mantienen a distancia y la aíslan. Al resistir la disciplina normalizadora –en términos foucaultianos–, su atavío es, de hecho, signo de su rebeldía moral y, al mismo tiempo, recuerdo del retraso cultural del país, y por ende, amenazadora al orden social. Es, además,

el único medio de expresión creativa que tiene la protagonista, y por ello una parte esencial de su identidad.

Como ha explicado Chacel (2007: 24), fue Ortega y Gasset quien le propuso la figura de Teresa Mancha para su colección *Vidas extraordinarias del siglo XIX*. Al comenzar a investigar la biografía de Teresa, la escritora se encontró con un notable vacío. Aparte del “Canto a Teresa” de Espronceda –que en muchos aspectos habla más de él que de ella–, sobrevivía muy poca información. Chacel tomó algunas estrofas del poema, que interpretó de manera poco convencional, para entrever la personalidad fuerte de Teresa, el “bravío típicamente español” que le quiso dar a su personaje. De esta manera, la novela socava el discurso patriarcal contenido en el texto esproncediano, como ha demostrado Sebastiaan Faber (1999: 51-52). La subversión del discurso masculinista afirma, además, el dictado de Foucault de que “donde hay poder, hay resistencia” (1990: 94).

Chacel emplea este mismo proceso al comenzar su novela, y a la vez subraya la relación entre la identidad nacional de la protagonista y la vestimenta que le cubre el cuerpo. En su “Advertencia” la escritora relata una de las pocas anécdotas que se conocen de Teresa: en un hotel parisino Espronceda y sus amigos ven un par de zapatos diminutos a la puerta de una habitación, y comentan que solo pueden pertenecer a una española. Es con este episodio que comienza la novela, sólo que se narra desde la perspectiva de Teresa, desde adentro de la habitación. El cambio de perspectiva marca, claro está la distinta posición que ocupa Teresa como sujeto en este texto en contraste con el protagonismo de Espronceda en la primera versión de la anécdota y en el poema.

Es en el exilio que Teresa, adolescente, empieza a ver la conexión entre su identidad y su indumentaria. Cuando le cuenta a Espronceda su vida anterior: “Teresa hablaba locamente de todas las cosas que habían despertado sus primeras ambiciones femeninas; todos aquellos perfumes, aquellas sedas y plumas, con sus colores y su suavidad, siempre habían tenido para ella un sentido claro. Eran como el dechado o el arquetipo de la belleza que ella debía tener algún día” (2007: 60). La moda, aquel campo tan “femenino” que por esto y por su relación con el cuerpo, resulta tan menospreciado como explica Joanne Entwistle (2000: 21), tiene, pues, un papel central en la construcción de la identidad de Teresa.

De regreso en España, esta identificación cobra un significado negativo. Espronceda se somete a los requisitos sociales y, en lugar de vivir con Teresa, la aloja en un departamento cercano a la casa de su madre. Al quedarse sola la primera noche, la protagonista camina de un lado para otro de su habitación y al pasar el saco de mano que ha dejado en el suelo lo patea porque: “necesitaba descargar aquel golpe en un cuerpo

blando y pasivo, sintiéndose al mismo tiempo tan identificada con aquella pasividad que el sentirla tan próxima a sí misma le producía un asco insufrible” (2007: 119). Es esta la situación de una mujer relegada a la esfera doméstica, completamente dependiente de un hombre, sin alternativas, convertida en un objeto pasivo.

Pero hay más, el narrador sigue desarrollando esta compenetración entre la identidad de Teresa y su vestimenta. En vez de acostarse, pasa esa misma noche en vela sentada en una silla con el abrigo puesto:

El cuello de chinchilla le cubrió la cara y la envolvió en su habitual perfume de violetas. La sorprendió encontrarse consigo misma como con un aparecido. ¿Era ella *aquello*?... Pieles delicadas como la niebla, perfume de violetas, ¿es que esto era la verdad? ... Tal vez no lo fuera, pero lo que no podía negar es que *aquello* era lo que siempre deseó en torno suyo, ¡no porque fuese caro y rico, no! Lo anhelaba porque le parecía que aquello era lo suyo, lo que la expresaba, lo que era ella (2007: 120).

Es por medio de la ropa, entonces, que Teresa se comunica con los demás, es su lenguaje, su sistema semiótico. Como afirma Diana Crane (2000: 26-29), en el siglo XIX la ropa, una forma de comunicación simbólica, era enormemente importante para transmitir información sobre el carácter de un individuo y su papel y estatus social. Pero además comunica una identidad nacional; Teresa con su “sombbrero de tonos claros, y su abrigo de corte parisiense” les parece extranjera a los madrileños. Al pasar “la zona de las miradas” –que nos podría recordar el panóptico de Foucault– en su primer paseo por Madrid con Espronceda, todos los transeúntes, sin distinción de clase social, manifiestan su desaprobación de Teresa. Es más, la ropa que lleva, opuesta a la moda española, implica inmoralidad para los españoles: “Su gusto singular significaba aire llamativo; su desenvoltura cosmopolita, falta de recato o ignorancia de las costumbres y deberes de una mujer digna” (2007: 128). Teresa no está lo suficientemente disciplinada. Es más, desde el nacionalismo español, lo extranjero se interpreta como impúdico.¹

Elizabeth Wilson, en *Adorned in Dreams*, señala la relación que existe entre la moda y el arte, en particular en el período moderno. Explica: “como todo arte, la moda tiene una relación problemática con la moralidad y casi siempre está en peligro de ser denunciada por inmoral; sin embargo, como todo arte, suele ser más “inmoral” cuando se acerca más a la

¹ Más adelante aparece otra escena donde se identifica lo francés con la impudicia. Mientras Teresa camina por la ciudad, las mujeres del pueblo “apuntaban a su sombrero, como si fuera un objeto de inaudita vergüenza, que solo mirarlo las sacase de quicio. Oyó decir algo de París, y también algo del hambre y del dinero” (2007: 223).

verdad” (trad. mía, 2002: 211). La “verdad”, en este caso es el atraso económico y social de los españoles. Teresa, al vestirse a la moda francesa, con un toque individualista (“su gusto singular”), hace alarde de su rebeldía moral al mismo tiempo que denuncia ese atraso en las costumbres. De hecho, ella y Espronceda vivieron juntos en París, acto que no pueden llevar a cabo en Madrid. Y son solo los personajes marginados o “extranjerizados” los que no juzgan moralmente a Teresa.

La concepción del vestido como un producto artístico se sugiere, además, a lo largo de la primera mitad de la novela. El narrador explica, por ejemplo: “Lo que quería lograr [Teresa] con su esfuerzo no era una combinación acertada: era algo de naturaleza muy diferente. Quería crear algo que tuviera voz propia, algo como una palabra que cautivase con poder decisivo, como una belleza de fuerza avasalladora, que nadie se atreviera a combatir [...] Lo que quería era que su gloria brotase como una chispa de la materia unánime. Así sería su verdadera creación, cuando fuese hecha por ella de la nada” (2007: 143). Esta cita apunta al poder que Teresa siente emanar de sus creaciones indumentarias. Es más, en el pleno centro de la novela se narra un episodio de creación con la cual “quedó ella misma deslumbrada”. Teresa se pasa tres días rehaciendo un vestido de moiré gris perla, y el lector asiste a la detallada descripción de sus acciones. Primero descose la prenda, luego la tiñe de colorado, plancha las piezas, y por fin las vuelve a coser. Al verla, Espronceda exclama deslumbrado: “Pareces un lirio en una hoguera” (2007: 148). Pero cuando Teresa le confiesa la proveniencia del vestido e intenta contarle cómo lo ha logrado, él no tiene interés, “él la miraba como se mira a un chico a quien se sorprende en sus inocentes e incomprensibles diabluras” (2007: 149). Esta infantilización es el desprecio con que se enfrenta el arte de la mujer. Y podríamos considerar esta creación como un ejemplo de los campos de conocimiento subyugados de los que habla Foucault, que han sido desautorizados por los discursos dominantes, “científicos” y, en este caso, “artísticos” (1980: 81). Es en aquellos campos donde reside “la memoria de encuentros hostiles”, y su resurrección es esencial para la reconstrucción de una historia de resistencia y lucha (Sawicki, 1991: 57).

Y no es solo la creación artística femenina la que padece el ultraje, es la mujer como individuo y como pareja en general. Unas páginas más adelante, Teresa sufre el desengaño que le hará perder su amor por Espronceda: descubre unos poemas pornográficos que vejan a la mujer en todos sus posibles estados civiles (la soltera, la casada, la viuda y la monja). A partir de este momento, Teresa quiere irse de España, ya no puede luchar con su aislamiento. Lo intenta primero con Narciso de la Escosura, y luego con un adolescente, Octavio, a quien, aunque joven, no le falta experiencia erótica. Su trato es tan brutal como la

poesía pornográfica de Espronceda, ya que después de acostarse con ella le sugiere que se prostituya para poder comprarlo a él. En definitiva la novela resulta una fuerte acusación del patriarcado.

Octavio también ejerce su poder sobre la indumentaria de Teresa. Cuando la lleva a una taberna para arreglar con unos arrieros el escape, le impone el uso del pañuelo y mantón, y luego le echa en cara el que no sea lo suficientemente “chula” para llevarlos con el debido “garbo”; es decir, la moda nacional de las clases bajas es inauténtica en ella. Esto nos recuerda el concepto de “performativo” de Judith Butler donde se hace hincapié en el papel de la ropa en la identificación con un género sexual; aquí estamos hablando de la producción de la nacionalidad, pero el proceso es el mismo. Teresa intenta identificarse con su papel de española, pero solo lo logra parcialmente debido a su experiencia en el exilio.²

En una escena culminante de la novela en la que Teresa rompe definitivamente con el poeta, se hace patente su rebeldía. Teresa se acaba de enterar de que su marido ha muerto y va a decírselo a Espronceda. Este, en lugar de comprender que Teresa se siente libre de un yugo, le dice que debe esperar (presumiblemente a casarse), que hay cosas más importantes. Sucede una discusión entre los dos y, cuando el poeta le dice que se ha hecho indigna de su nombre, ella le responde: “¡Tu nombre! No viví para él, es cierto. Viví para el hombre que designaba, y ese hombre, ¿dónde está?... Todo tú no eres más que un nombre aterrizado por la amenaza de una mujer que atenta contra el convencionalismo de su existencia” (2007: 264). La identificación de Espronceda con un “nombre” señala la ausencia de su cuerpo como medio comunicativo, su exclusión de todo lo que no sea palabra. Vemos, además, de nuevo el proceso con el que empezó la novela, la inversión subversiva de los papeles de género. El poeta romántico supuestamente revolucionario resulta ser el hombre vulgar y corriente, y es Teresa, en realidad la que atenta contra las normas de comportamiento.

Pero este tipo de rebeldía merece el castigo de la abyección, si pensamos de nuevo en la performatividad de Judith Butler: “Lo abyecto designa precisamente aquellas zonas “inhabitables”, “no vivibles” de la vida social, que, no obstante, están densamente pobladas por aquéllos que no gozan del estatus de sujeto” (1993: 5). Teresa no intenta reproducir el comportamiento normativo de una mujer en su época, dicho de otro modo, no pretende

² Sufre otro fracaso similar cuando Octavio la deja en Valladolid y ella vaga maquinalmente por la ciudad. Dice el narrador: “Al pasar Teresa se levantó entre [las mujeres] un revuelo de cuchicheos; su indumentaria, que pretendía ser popular, contrastaba con su cara, en la que se hacían demasiado ostensibles los restos del color y los polvos que se había dado por la noche” (2007: 243). De hecho, la combinación de adornos usados por las distintas clases sociales, el cruce entre ellos, es interpretada por una mujer como señal de prostitución, y la llama “golfa”. Esta escena y la que mencioné arriba con Octavio son ambas anticipaciones del final que tendrá Teresa, al no poder adecuarse al papel social exigido por la sociedad española.

adecuarse al papel “correcto”. Vaga de noche sola por la ciudad, tiene una breve relación con Escosura, y por fin cae en la prostitución. Durante sus últimos días la cuida su amiga Celia, otra mujer que no se atiene a los dictados sociales. Como explica Cora Requena Hidalgo: “La realidad final es que la solidaridad solo puede existir entre personajes marginalizados, razón por la que el resto del mundo, es decir, de la sociedad, se entiende como el gran enemigo que intenta destruir al individuo” (2007: 102). Y es esta destrucción el castigo que merece una mujer que se niega a hacer de sí misma un “cuerpo dócil” bien disciplinado.

Para concluir, entonces, podemos ver que la ropa cobra un papel central en la construcción de la identidad de Teresa y que la marca ante los demás, especialmente ante los españoles que la observan con hostilidad y recelo. El vestirse y adornarse, único campo en el que puede ejercer su creatividad, se elevan al nivel de un arte femenino. Y este es menospreciado por la sociedad patriarcal y visto como signo de inmoralidad, porque se erige en una acusación del atraso de las costumbres españolas.

Bibliografía

- Bordons, Teresa and Susan Kirkpatrick(1992). “Chacel’s Teresa and Ortega’s Canon”. *ALEC* 17: 283-299.
- Butler, Judith (1993). *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of “Sex.”* New York & London: Routledge.
- Chacel, Rosa (2007). *Teresa*. Madrid: Visor Libros.
- Crane, Diana (2000). *Fashion and Its Social Agendas. Class, Gender, and Identity in Clothing*. Chicago: U of Chicago P.
- Entwistle, Joanne (2000). *The Fashioned Body. Fashion, Dress, and Modern Social Theory*. Cambridge, UK and Malden, Mass: Polity Press.
- Faber, Sebastiaan (1999). “Can the Female Muse Speak? Chacel and Poniatowska Read against the Grain”. *Rocky Mountain Modern Language Association* 53. 1: 47-66.
- Foucault, Michel (1979). *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*. New York: Random House.
- (1980). “Two Lectures”. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings. 1972-1977*. New York: Pantheon.
- (1990). *History of Sexuality. An Introduction*. Vol. I. New York: Random House.
- Requena Hidalgo, Cora (2007). “Teresa Mancha de Rosa Chacel: personaje histórico y literario”. *Letras Hispanas* 4. 2: 95-109.

Sawicki, Jana (1991). *Disciplining Foucault. Feminism, Power and the Body*. New York/London: Routledge.

Wilson, Elizabeth (2003). *Adorned in Dreams. Fashion and Modernity*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.

Datos de la autora

Gabriela Pozzi es Profesora Asociada de Literatura Española en la Universidad de Grand Valley en el estado de Michigan, Estados Unidos. Argentina de nacimiento, se doctoró en la Universidad de Pennsylvania. Ha publicado un libro, *Discurso y lector en la novela española del siglo XIX*, y una edición de la poesía de Espronceda. También ha escrito artículos sobre la obra de Emilia Pardo Bazán, Galdós y otros escritores del XIX español. Más recientemente ha publicado artículos y dictado conferencias sobre la obra de Carmen de Burgos. Este trabajo sobre Rosa Chacel marca un nuevo rumbo de investigación para ella.

Comunicaciones

Miedo y medios en *El país del miedo* de Isaac Rosa

Laura Mercedes Prada
Escuela de Letras de la Facultad de Filosofía y Humanidades
de la Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

En la novela *El país del miedo*, el joven escritor español Isaac Rosa reflexiona sobre los miedos y temores que preocupan a gran parte de la sociedad.

Rosa aspira a hacer meditar al lector sobre el miedo y cómo este se ha convertido en un negocio. Con este libro, el autor nos invita a recapacitar sobre la influencia que ejercen las publicidades, el cine, los noticiosos y los medios de comunicación en general para esparcir y mantener el temor en la sociedad. La combinación de capítulos narrativos y capítulos ensayísticos le permiten al escritor incluir discursos que circulan en las ciudades desarrolladas.

Nuestro propósito, por lo tanto, es analizar determinados capítulos, donde los discursos de los medios de comunicación influyen en la vida de los personajes de la novela. Pretendemos centrarnos en los discursos que limitan el accionar del protagonista. A partir de este análisis, queremos demostrar que Isaac Rosa advierte sobre la relación entre control, Estado y ciudadano.

Palabras clave: miedo - medios masivos de comunicación - poder - seguridad - control

El fenómeno de la globalización y los avances científico-tecnológicos que tuvieron lugar en la última década del siglo XX y continuaron desarrollándose en el nuevo milenio produjeron cambios significativos en la sociedad, la política, la economía, etc. El individuo comienza a percibir el mundo de otra manera. La relación entre mercado y Arte se modifica. Con respecto a la literatura, el estamento literario adquiere relevancia económica e intelectual. El libro se convierte en un producto. En España, los escritores de este período reciben el nombre de *escritores transmodernos* o *escritores postrealistas* (Guillón, 2006). Esta denominación reúne a los novelistas que nacieron en las décadas de 1960 y 1970 y vivieron el período democrático posterior al franquismo. En las obras de estos escritores se observa el interés por recuperar la memoria histórica, la representación de la violencia y sus consecuencias y la preocupación por la inserción en el mercado editorial.

El escritor sevillano Isaac Rosa pertenece a este grupo. Nacido en 1974, estudió Periodismo en Madrid. Es autor de obras de teatro, ensayos y novelas. Comenzó su carrera de escritor con la obra de teatro *Adiós muchachos*. Luego, en 1999, publica su primera novela, titulada *La mala memoria* (libro que reelaboró y publicó en 2007 con el nombre *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*). En 2004, 2008 y 2011 publica las novelas *El vano ayer*, *El país del miedo* y *La mano invisible*, respectivamente. En el año 2005 recibió los premios "Ojo crítico" y "Rómulo Gallegos" por la novela publicada el año anterior.

Tanto en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* como en *El vano ayer*, el autor se preocupa por hacer reflexionar al lector sobre el pasado, por cuestionar el régimen de Franco a través de innovaciones en el estilo. Por otra parte, las renovaciones en la manera de narrar, la inclusión en el relato de documentación, etc. también están presentes en *El país del miedo*. Pero, a diferencia de las dos obras anteriormente citadas, en esta, Rosa plantea una idea y reflexiona a través de la literatura. Sanz Villanueva incluye al escritor nacido en Sevilla en un trío que se completa con Ricardo Menéndez Salmón y Belén Gopegui. Los tres tienen en común “plantear un grave asunto abstracto con proyección sobre la existencia cotidiana en el mundo contemporáneo” (Sanz Villanueva, 2009:90).

La abstracción que se trata y analiza en *El país del miedo* es el miedo. El pánico es el que estructura la novela. La narración se organiza en cincuenta y seis fragmentos. El libro no se divide en capítulos, sino en fragmentos sin título.

Los episodios impares narran la historia de una familia de clase media cuya cotidianeidad se ve interrumpida por la intrusión de un adolescente que extorsiona y acosa primero al hijo y luego al padre. Aquí, el relato es ficcional y el narrador es heterodiegético, cuyo conocimiento de las acciones y el sentir de los protagonistas permite mostrarle al lector que el temor aumenta en ellos, haciendo que se aislen y no quieran salir de su casa.

Por otra parte, los fragmentos pares son ensayísticos, ya que se lleva a cabo un análisis de los horrores contemporáneos, se realiza una revisión de los miedos que atormentan a la sociedad actual. En cada capítulo par se desarrolla un ensayo sobre determinado tipo de temor. El narrador, en este caso, es un *nosotros sociológico*: “(...) Confundidos por el engaño cinematográfico, *solemos* creer que un disparo no duele, o que duele mucho menos que una cuchillada (...)” (Rosa, 2008: 94).

El uso de la primera persona del plural permite que el lector se identifique con las reflexiones que se presentan en el ensayo.

Los episodios pares se conectan con los impares. Los hechos que se relatan en los fragmentos pares sirven para ejemplificar el tema que se desarrolla en los ensayos. En esta novela se ficcionaliza una experiencia que deriva hacia el pensamiento. Por lo tanto, *El país del miedo* es, en palabras de Sanz Villanueva, una “novela intelectual” (2009:89).

Las partes ensayísticas revelan un detallado estudio de bibliografía que se centra en la clasificación y definición del miedo, las inseguridades e incertidumbres. El título mismo es un ejemplo de ello. El país del miedo y el país de la alegría es un test infantil que se realiza para saber qué es lo que divierte y qué es lo que atemoriza a los niños.

Siguiendo con el análisis de los capítulos pares, en ellos encontramos, a través de los pensamientos que circulan por la mente de Carlos (el protagonista), las inquietudes que generan los inmigrantes, los pobres, los ladrones, los violadores, el caos, la desorganización social, etc. La narración de las preocupaciones del personaje principal pone en evidencia

que muchas de sus inseguridades tienen origen en las noticias, las crónicas y los informativos, que diariamente exponen sucesos delictivos y catastróficos.

Un miedo cultural, que se origina en relatos viejos y se agranda con relatos nuevos, desde las descripciones aterrorizadas que los presentaban como bestias sangrientas en las luchas coloniales o en nuestra guerra civil (...) hasta las actuales pandillas de niños abandonados y adictos al pegamento (...) presentados una y otra vez en los medios de comunicación como masa inculta y fanatizada que administra su propia justicia grupal linchando, mutilando y colgando cadáveres en la plaza (...) entre otros tópicos de aceptación masiva. (Rosa, 2008: 36)

A pesar de que el protagonista tiene claro que el tratamiento de determinadas noticias es sensacionalista, igualmente, ejercen influencia en él: "(...) si bien en conversación con compañeros de trabajo censuraba el tratamiento sensacionalista que los medios daban a la periódica desaparición de algún niño y que extendían la histeria, los rumores sin fundamento (...) en su interior hacía propias esas ideas (...)” (Rosa, 2008: 64).

Patrick Charaudeau, en *El discurso de la información. La construcción del espejo social*, sostiene que los medios de comunicación llevan a cabo una construcción parcializada del espacio público. Es una visión que cumple con los objetivos de los medios de información, pero no es un fiel reflejo de la realidad. El propósito de los medios de descubrir lo oculto, lograr el efecto de verdad y captar mayor cantidad de lectores/espectadores hace que se presente sólo una parte de la realidad. Se establece, además, un contrato de comunicación entre destinador y destinatario en el que ambos deben ser conscientes del tipo de intercambio lingüístico que se realiza.

El contrato de comunicación mediática se encuentra en tensión entre dos propósitos: el *propósito de información* y el *propósito de captación*. A la hora de comunicar, los medios se debaten entre *hacer saber*, transmitir un conocimiento e informar al ciudadano o *hacer sentir* porque se busca captar gran cantidad de público para que la competencia no ocupe el mismo lugar. Desde esta perspectiva, el medio de comunicación se ve presionado por el mercado económico y debe lograr que el ciudadano- consumidor lo elija. Así, se plantea para el relato mediático una contradicción al contrato: en nombre de la transparencia, el relato mediático se presentaría como testimonio de la realidad, pero, en nombre de la captación, no puede evitar exagerar el suceso (todo relato mediático se inscribe en un proceso de *ficcionalización*). En el texto de Rosa lo que se amonesta es la constante exageración de los medios que, tarde o temprano, inciden en el accionar del personaje.

Por otro lado, Emilio Mira y López, en *Cuatro gigantes del alma* define el miedo imaginario, contra el que es difícil luchar por los efectos de la fantasía y la imaginación. Cuanto más irreal es, más complicado combatirlo. Este es provocado por una presunción fantástica que lleva al hombre al temor de lo desconocido y al miedo de lo inexistente y de lo inesperado. En la novela del periodista español se hace hincapié en que parte de los miedos de Carlos no proviene de una mala experiencia, de lo personal, sino que sus temores provienen de la inexperiencia, de lo desconocido, como así también de la influencia de escenas cinematográficas, informes televisivos, noticias que circulan por radio, advertencias que le envían por correo electrónico, sitios de Internet, etc. Se remarca que la insistencia de los medios de comunicación sobre sucesos violentos, tétricos y dolorosos incide en la paranoia del protagonista, personaje que representa al individuo de clase media.

En *El país del miedo* se presenta, entonces, una doble persecución: la de Javier (compañero de Pablo en la escuela) que acosa a hijo y a padre; y la persecución de los medios. Cuando en los ensayos el narrador describe el miedo del protagonista hacia determinado sujeto u objeto, destaca que mucho de lo que conoce es gracias al cine, la radio, la televisión o Internet:

El origen de ciertos miedos tiene que ver con una cuestión de expectativas, de asociaciones mentales fruto, en buena medida, del aprendizaje de la ficción, sobre todo audiovisual (...). Escenarios, gestos, tipos humanos, palabras, ruidos, imágenes todas que mediante asociación automática, nos hacen esperar, prever y, por tanto, temer (...). La ficción, el cine funciona en buena medida con esas expectativas: estamos educados visualmente con una serie de clichés que implican un componente de previsibilidad, de forma que ante su visión activemos nuestros mecanismos de respuesta y se consiga el efecto deseado (...). (Rosa, 2008: 253)

El hostigamiento del adolescente y de los medios llega a tal extremo en los personajes que estos se ven obligados a cambiar sus hábitos. El asedio hace crecer el pavor en Carlos y Pablo. A medida que se suceden los capítulos (narrativos y ensayísticos), el pánico aumenta gradualmente hasta su punto máximo. Padre e hijo, poco a poco, se encierran en su casa, comienzan a aislarse del mundo y de la sociedad: “Ambos pasan el día sin salir a la calle, tampoco es necesario, no hay que comprar nada y además hace frío, empezará a llover en cualquier momento, tal vez incluso nieve.” (Rosa, 2008:183)

La mentira se convierte en una herramienta para subsistir, ya que los dos personajes inventan excusas a Sara (tercer miembro de la familia) para continuar dentro del hogar. Carlos y Pablo poseen códigos que sólo ellos dos entienden:

De esta forma se inaugura, una vez más, un nuevo pacto callado entre padre e hijo, por el que cada día el niño completa el camino a casa con la confianza de saberse protegido, y si no es así, al menos el padre está más tranquilo al controlar los pasos de su hijo, al comprobar que regresa intacto a casa. (Rosa, 2008: 252)

Por otra parte, el joven escritor español, en esta obra, como así también en *El vano ayer*, pone en evidencia el manejo de documentación sobre el tema que trata. Rosa incluye incluso documentos que cumplen la función de fragmento o capítulo. Incorpora, además, la fuente de donde proviene el texto, para darle mayor verosimilitud a su obra. Así, le permite al lector investigar por su propia cuenta. Continuar con la investigación y seguir reflexionando.

Tres fragmentos: treinta y cuatro, treinta y ocho y cincuenta y dos incluyen textos donde se dan consejos y advertencias para la seguridad del ciudadano. Una de las fuentes es el Ministerio del Interior, el otro es un folleto sobre cursos de defensa personal y el último es del Ministerio de Asuntos Exteriores, que advierte al futuro turista no aventurarse al visitar los lugares exteriores al hotel donde se hospeda. Al final de estos episodios se encuentra la dirección del sitio de Internet de donde se ha extraído la información y el archivo. La introducción de este tipo de documentos invita a reflexionar sobre la existencia de un mercado que se sirve de la creciente inseguridad y el temor a la invasión. El folleto de defensa personal vende y publicita la seguridad: “Saber defenderse se ha convertido en una necesidad de nuestro tiempo. El clima de inseguridad producido en los últimos años ha llegado a ser preocupante (...)” (Rosa, 2008: 199)

En este caso, las palabras utilizadas remiten a la obligación de hacer algo contra la inseguridad. El modo imperativo propio de la publicidad se hace evidente al utilizarse el vocablo “necesita”. El término “preocupante”, a su vez, provoca mayor inseguridad y ansiedad al que lee el folleto.

Por su parte, los dos textos de los ministerios que dan consejos para la seguridad personal construyen un espacio y un prototipo de persona sospechosa. Las recomendaciones, al mismo tiempo que advierten, infunden el miedo. La enumeración de amenazas y peligros que estos folletos poseen, generan más inquietud. De este modo, se destaca que también el sector político utiliza el miedo como instrumento para controlar a la población. Al advertir al ciudadano sobre los lugares que deben evitarse, está, en cierto modo, limitándolo.

En *Miedo líquido* (libro que Isaac Rosa utilizó como bibliografía para escribir la novela publicada en 2008), Zygmunt Bauman analiza la relación entre el poder y los temores de la

sociedad actual. Habla de capital del miedo, al que se le otorga rentabilidad política y comercial. Es preciso aclarar que el sociólogo polaco considera que el Estado, al ver que su existencia peligraba, modificó la promesa de proteger a la sociedad a la promesa de garantizar la seguridad del individuo. Esta promesa se convirtió en un argumento de venta en las estrategias de *marketing* de productos de consumo. Así, los políticos, para mantener su poder, explotan el miedo a un enemigo fantasma, sobre todo luego de la sucesión de atentados terroristas en países del primer mundo. El otro, de religión y cultura diferente, se convirtió en el atacante al que había que combatir. De esta manera, los gobernantes se benefician enormemente con el ciudadano medroso, ya que su objetivo es tener más seguridad y vota al político que le da mayores certezas. Como lo destaca el relato del escritor sevillano, no sólo los políticos se benefician con el pavor, sino también los comerciantes de material y de dispositivos de autodefensa.

Al infundir el miedo, el poder hace que el ciudadano centre sus ideas e inteligencia en los modos de conseguir mayor seguridad. El Estado, al utilizar el pánico, desvía la atención de la sociedad. Además, la mantiene controlada y limitada.

El poder utiliza a los medios de comunicación masiva como herramienta para que se siembre el terror, la incertidumbre, las preocupaciones, etc. en el individuo que teme y, por eso, es más fácil de influenciar. A su vez, para mantenerse dentro del mercado, los medios masivos optan por las noticias que pueden llamar más la atención del lector- comprador. Para ello, debe exagerar y agrandar el suceso. Si el suceso es trágico, se insiste en la búsqueda de un culpable, de un chivo expiatorio pero no se analiza en profundidad el porqué se produjo. Se establece, entonces, una compleja relación entre poder, medios y ciudadano.

En conclusión, Isaac Rosa, en la novela *El país del miedo*, hace pensar al lector en las razones por las cuales la sociedad siente tanta vulnerabilidad. Al utilizar un personaje que representa a la mayor parte de la sociedad, permite que el lector se identifique con este. La falta de precisiones espacio-temporales contribuyen también a que el país del miedo sea cualquier país, cualquier sociedad.

A partir del relato del cambio de hábitos de una familia perseguida por las amenazas de un adolescente y por el constante tratamiento de la inseguridad en los medios masivos, el autor pone en evidencia que al Estado y a los comerciantes les conviene un sujeto asustadizo porque, al temer, se autolimita, no es completamente libre y depende de todo tipo de objetos que garanticen su seguridad. Gracias al bombardeo de los medios que hacen hincapié en hechos que afectan la integridad de la persona, el poder y el mercado económico se mantienen en su sitio.

El final de la novela, además, llama la atención sobre el círculo vicioso que genera el pánico. Es un círculo sin fin. Así se señala que pueden cambiar los actores y las circunstancias, pero siempre es la libertad la que se coarta.

Rosa invita a reflexionar sobre los discursos que circulan en la actualidad. Son discursos que influyen en el ser humano, crean estereotipos que ejercen violencia sobre el otro por el simple hecho de ser diferente. Estos estereotipos del discurso dominante son los que infunden el miedo y la discriminación en gran parte de la sociedad.

Bibliografía

Bauman, Zygmunt (2007). "Hacer aflorar los miedos" en *Miedo líquido*. Barcelona: Paidós.

Charaudeau, Patrick (2003). *El discurso de la información. La construcción del espejo social*. Barcelona: Gedisa.

Guillón, Germán (2006). "Novelistas nacidos en los años '60 y '70" en *Novela española contemporánea*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Jurado Morales, José (2009). "El país del miedo de Isaac Rosa o la novela de un visionario descreído" en *Ínsula*, LXIV, 756: 29-31.

Mira y López, Emilio (1957). *Cuatro gigantes del alma*. Buenos Aires: El Ateneo.

Rosa, Isaac (2008). *El país del miedo*. Barcelona: Seix Barral.

Sanz Villanueva, Santos (2009). "Isaac Rosa o la invención del realismo social" en *Cuadernos hispanoamericanos*, 703: 87-94.

Datos de la autora

Laura Mercedes Prada (Córdoba, 1985) es estudiante avanzada de las carreras de Licenciatura en Letras Modernas y de la Tecnicatura en Corrección Literaria en la Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como ayudante alumna de la cátedra de Literatura Española II y del Seminario de Literatura Española Última de la carrera de Letras Modernas de dicha universidad.

Comunicaciones

Una reescritura de Valle Inclán: *La media noche de la prensa al libro*

Laura Giaccio

Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria / Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP - CONICET)
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata

Resumen

En este trabajo se examinará un caso de reescritura dentro de la obra de Ramón del Valle Inclán. Nos centraremos en su texto *La media noche*, que fue publicado por entregas en el periódico madrileño *El Imparcial* en 1916 y, al año siguiente, reescrito y editado en formato libro. Para abordar este caso, primero se presentarán las condiciones de publicación del texto, y posteriormente se realizará un análisis de la supresión de dos capitulillos en la reescritura del texto del año 1917, que puede resultar relevante para pensar el trabajo de escritura del autor gallego.

Palabras clave: Ramón del Valle Inclán – Tradición impresa – *La media noche* – Prensa periódica – *El Imparcial*

1. Introducción

Gran parte de la producción literaria de Ramón del Valle Inclán se publicó en la prensa periódica de su época. Las contribuciones en los medios gráficos¹ –que fueron constantes durante toda su vida y a través de las cuales pudo hacerse un nombre de autor²– le permitieron mantener el oficio de escritor y a su vez, ensayar los textos que posteriormente publicaría en formato libro. Desde el año 1885, el joven Valle Inclán escribe pequeñas historias y ensayos que son publicados en la prensa periódica española³. Tiempo después, Ortega Munilla, director de *Imparcial*⁴, cumpliría un papel importante para el escritor ya que le publicaría *Tierra Caliente* en el suplemento literario *Los Lunes del Imparcial* en 1901 y le brindaría, desde aquel momento, la

¹ Algunos diarios y revistas en los cuales Valle Inclán colaboró son *El Globo*, *Diario de Pontevedra*, *ABC*, *El Liberal*, *El Imparcial*, *La Ilustración Española y Americana*, *Alma Española*, *Por esos Mundos*, *El Mundo*, *Mundial Magazine*, *La Novela Mundial*, *El Sol*, *La Pluma*, *La Novela Semanal*, *Ahora*, *La Farsa*, *El Correo Español* (México), *El Universal* (México), *La Nación* (Argentina), entre otros (Serrano Alonso y de Juan Bolufer, 2009).

² El mismo Valle Inclán consideraba que la publicación de sus textos en diarios y revistas era una forma consagratória como se puede leer en una carta que le dirige a Ortega Munilla en 1903: “Mi querido Don José: Tengo escritas las impresiones un poco novelescas, de un viaje por los países tropicales, algo a la manera de Loti. Se titulan: ‘Sonata de Estío’. Si ‘El Imparcial’ las pudiese publicar en folletón como ‘Sombras chinescas’ sería para mí una consagración. Quizás así consiguiese romper el hielo. ¡Ay!” (citado en Alonso y de Juan Bolufer, 2009:111).

³ Un acercamiento a este tema lo realizó Fichter (1952) quien estudió las publicaciones de Valle Inclán hasta el año 1895.

⁴ Una relación laboral y de amistad unió a Valle Inclán con Ortega Munilla como lo deja ver su epistolario, conservado en la Fundación Ortega y Gasset. Un trabajo sobre este tema es el de Alonso y de Juan Bolufer (2008) que recolecta y ordena este material epistolar.

oportunidad de ser colaborador del diario⁵. Hay que tener en cuenta que fue en este medio gráfico donde se publicaron desde 1902 las reconocidas *Sonatas*, texto que consagra a Valle Inclán en el campo literario español de principios de siglo XX.

2. Tradición impresa de *La media noche*

En 1916 Valle Inclán publica en *El Imparcial* el folletón titulado *Un día de guerra (visión estelar)*. *Primera parte: La media noche* (ilustración 1), conformado por descripciones y pequeñas secuencias narrativas sobre la vida en el campo de batalla francés durante la Primera Guerra Mundial, resultado de la experiencia vivida por el autor en su visita a Francia ese mismo año⁶. Las circunstancias del viaje de Valle Inclán y la escritura del folletón⁷ fue anunciada por *El Imparcial* en abril de ese mismo año en una pequeña nota (ilustración 2). Posteriormente, en su edición del 10 de octubre de 1916 –un día antes de que el texto apareciera–, se informa sobre su inminente publicación en el periódico⁸:

Don Ramón del Valle Inclán, el ilustre autor de *Flor de Santidad*, de *Romance de Lobos* y de tantas obras maestras, regresó del frente francés para escribir en su retiro de Cambados⁹ las emociones de la guerra. La labor está hecha y llega a EL IMPARCIAL, quien lo recibe con alegría que se apresura a transmitir al público.

Mañana comenzaremos a publicar en folletón *Un día de guerra*. Valle Inclán agrega al título estas palabras “Visión estelar”. Un plan singular, originalísimo le permite fundir innumerables impresiones en una narración libre, llena de interés y vigor. No se trata del paso de un corresponsal por

⁵ Salper de Tortella (1968) realiza un análisis abocado a las contribuciones del autor en el diario *El Imparcial*.

⁶ Valle Inclán escribe en un pequeño cuaderno sus visiones de la guerra, que después será utilizado para la redacción de *La media noche*. Próxima a publicarse se encuentra una edición facsímil realizada por Margarita Santos Zas con el título *...Con el alba. Cuaderno de Francia* para la Biblioteca de la Cátedra Valle Inclán de la Universidad de Santiago de Compostela.

⁷ Corpus Barga viajó con Valle Inclán a Francia en el año 1916. Años después escribía su experiencia de viaje junto al autor gallego en el número de *La Pluma* de 1923 dedicado a éste último, y posteriormente en *Revista de Occidente* en 1966. Otro colega que se hizo eco de la estadía de Valle Inclán en las trincheras fue Rivas Cherif quien lo entrevistó en 1916 cuando volvió de Francia. La crítica literaria también ha investigado sobre estos temas, para ello véase Villanueva (1992), López Casanova (1995) y (2000), Valle Inclán Alsina (1999), Santos Zas (dir.) (2009) y Rubio Jiménez y Deaño Gamallo (2011), entre otros.

⁸ Asimismo, en algunas ocasiones, el día anterior a que se publicara cada entrega se les advertía a los lectores por medio de un aviso: “Mañana, ‘Un día de guerra’ por R. del Valle Inclán” (ilustración 3).

⁹ En el año 1912 Valle Inclán y su familia se habían mudado a Galicia. Durante la escritura de *La media noche* para *El Imparcial* su residencia se encontraba en Cambados. Un artículo que estudia la estadía del escritor gallego en este municipio y que refiere el viaje que emprende desde allí hacia Francia es el de Viana (2001).

las trincheras, sino de la convivencia de un alto espíritu de poeta con el pueblo que lucha desde el Mar del Norte hasta los montes alsacianos. De la forma con que ha llevado a cabo Valle Inclán su gigantesca concepción el lector ha de juzgar por sí mismo. El arte maravilloso del gran estilista en presencia de la lucha más heroica y más científica que vieron los siglos cristaliza en páginas llamadas a vivir a través de los tiempos como un eco del dolor de Europa en el corazón de España. (s/f, 1916b: 1)

Finalmente, el texto vio la luz entre octubre y diciembre de 1916 en nueve entregas de treinta y cuatro capitulillos, y apareció indistintamente tanto en la parte central del periódico como en su suplemento literario *Los Lunes del Imparcial*¹⁰.

En el año 1917 sale de la Imprenta Clásica Española, en formato libro, una reescritura del texto publicado en prensa, titulada *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*, y acompañada por una “Breve noticia” que funciona como prólogo en la cual Valle Inclán explica las características de la “visión estelar”. La edición se integrará a la denominada *Opera Omnia*, la gran empresa de Valle Inclán, quien en 1913 decide editar su obra completa bajo un mismo formato. Por último, cabe destacar, tal como se ha analizado anteriormente, que *La media noche* sólo fue publicada dos veces en vida del autor.

3. Una reescritura de *La media noche*

Sobre las particularidades del trabajo de escritura Juan Ramón Jiménez (1881-1958) decía:

Yo sólo puedo corregirme en mi escritura sobre un texto impreso que separe y aleje de mi mano y mi cabeza mi manuscrito.

Por eso mis libros impresos serán siempre (mientras yo viva) provisionales, y por eso también detesto mi libro impreso, tan deseado por otra parte... para deshacerlo y cambiarlo. (1990: 128)

Jiménez tuvo una estrecha relación con Valle Inclán, y a su vez los dos compartieron una forma de trabajo literario: la constante reescritura de sus textos. El perfeccionismo que los caracterizaba, los condujo durante toda su vida a revisar sus textos impresos y a realizar cambios en éstos cada vez que una edición se publicaba. En esta situación se observa, entonces, que los textos impresos son considerados

¹⁰ Las fechas de publicación son: 11, 14, 17, 23 y 30 de octubre; 13 y 23 de noviembre; y 4 y 18 de diciembre.

objetos provisionales, no acabados y que pueden sufrir variaciones con el pasar del tiempo.

Valle Inclán estaba empeñado en la reescritura de sus textos, que se debía, por un lado a su perfeccionismo y por otro lado, también a la elaboración de sus propios libros con determinados formatos y diseños prefijados con anterioridad que lo forzaban a realizar variaciones en los textos (Valle Inclán Alsina, 2006). Asimismo, los cambios de estilo por los que el autor transitó –el modernismo, el expresionismo y, finalmente, el esperpento- pueden haber sido motivo de modificaciones en sus obras.

La media noche, el texto publicado en formato libro, es una reescritura del aparecido en *El Imparcial*. Así, en él se encuentran variaciones, tanto adiciones como supresiones de fragmentos, debidos, por un lado, a un acercamiento más profundo al expresionismo y, por otro lado, a la incidencia del soporte material, de lo que aquí es el paso de la prensa al libro. Esta crónica describe la vida en el frente de batalla: las trincheras, los pueblos arrasados por la guerra, la muerte y las relaciones entre seres humanos en un ambiente trágico. Meses antes de que se publicara el texto, estos mismos temas fueron abordados en una carta que Valle Inclán le dirigió desde Francia a su amigo, Estanislao Pérez Artime, en la que se nota un germen de lo que posteriormente será su visión de la guerra:

Reims es una ruina lamentable. La catedral, de sus magníficas esculturas de la fachada no tiene ni una sola con cabeza. Es un dolor. Han caído sobre ella cientos de bombas. *El barrio que está detrás de la catedral es una escombrera. Ni una casa ha quedado en pie [...] Las trincheras son grandes zanjas en muchas partes llenas de agua, y siempre enlodadas: verdaderos pecinales.* En las trincheras de primera línea se habla en voz baja; los alemanes están a veinte pasos. Yo he volado sobre las trincheras alemanas, y jamás he sentido una impresión que iguale a estas en fuerza y en belleza. *He visto hundirse entre llamas un avión francés, y en el entierro dos bravos que lo tripulaban. No tenían forma humana. Eran una masa sangrienta.* (Citado en Hormigón, 1987: 545). Resaltado mío.

En *La media noche* el narrador mediante su “visión estelar” tratará de presentar a la vez todo lo que observa desde su punto de vista. El texto de Valle Inclán describe la guerra a la media noche, en la oscuridad, donde lo que importa son los sentidos en una atmósfera lúgubre y funesta donde impera la muerte y el sufrimiento.

Con respecto al tema de las reescrituras que contiene el texto, nos centraremos en una supresión –en el texto del año 1917– de dos capitulillos que

conforman casi la totalidad de la segunda entrega publicada en *El Imparcial* el 14 de octubre de 1916. En ella, Valle Inclán presenta una pequeña secuencia narrativa en la que los personajes principales, dos mujeres pertenecientes al espectáculo y a la vida nocturna, visitan la barraca donde se alojan los jefes del ejército francés:

Toda la camarada salió al raso. Dos damiselas venían atravesándolo, muy recogidas las olorosas faldas. Precedíales un cabo del retén que levantaba su linterna alumbrando el sendero, y el claro de la luz jugaba ante los lindos pies, y trepaba por los tobillos finos, calzados de seda. Con sazonadas frases y claras risas entraron en la barraca que había quedado sola, abierta al viento revolantes los manteles y estremecidas las luces. La Señorita Odette, escoltada por un grupo de oficiales, comenzó a curiosearlo todo y a sorprenderse de todo con menudos gritos. La Señorita Margot, llena de languidez, se acercó a la ventana para contemplar la luna, y con los ojos desmayados reclamó a Montigny. La barraca tenía las paredes llenas de dibujos en el estilo de los periódicos galantes: Lindas mujeres atándose una liga, lindas mujeres saliendo del baño, lindas mujeres cenando en buena compañía. La Señorita Odette, estrella de variedades y tango argentino, se asustaba, abría los ojos como una colegiala, se mordía los labios pintados...Y Creac olvidados los escrúpulos, feliz y resplandeciente, le presentaba la copa llena de champaña, porque se repudiese de aquellos espantos. Y la daifa con un arrumaco de pájaro lindo, mojaba el pico. [...]

La Señorita Margot, un poco nerviosa, quiso lanzarse a la aventura de volar, y se remontó por los aires con Montigny. La Señorita Odette, ya en el automóvil, arrebuja en su pomposo abrigo de cupletista, reía, reía, buscándola en las estrellas:

-¡Oh, qué loca!

Al cabo la Señorita Margot bajó a la tierra. Estaba un poco trémula y tenía los ojos como una heroína:

-¡Magnífico Odette! ¡Magnífico! No tiene comparación con nada...

Y le mandó un beso a Montigny.

-¡Hasta que nos veamos!

Corrióse la orden de partida, y toda la camarada vino a despedirse de las daifas, que sonreían veladas y misteriosas en el fondo del automóvil, con una sombra de amor y de tristeza en los ojos pintados (1916: 1)

Odette –estrella de variedades y tango argentino- y Margot representan a la nueva mujer, la que surge en la época de la Primera Guerra Mundial y la que es ilustrada por el Art-decó en la gráfica de la época¹¹. Valle Inclán deja de lado las representaciones que había hecho de la mujer finisecular en sus textos del entresiglos, para mostrar a la mujer del presente, influida por el trabajo, el mundo de la moda, la ilustración gráfica y las artes escénicas¹². Odette y Margot pueden ser percibidas como “mujeres Penagos¹³”: delgadas y sin cadera –a diferencia de las curvilíneas mujeres decimonónicas–, fumadoras, coquetas, sofisticadas y seductoras¹⁴. Ellas son el prototipo de la mujer independiente y cosmopolita, que se incorpora a la vida urbana y que transita espacios de lujo y nocturnos donde se bailan nuevos ritmos. Por otra parte, en esta escena está presente la incidencia de la prensa y el cartelismo en los dibujos con “el estilo de los periódicos galantes” que cubren las paredes de la barraca del ejército francés. Este tipo de ilustración de mujeres con la estética del siglo XVIII convive por esos años con el de la nueva Eva.

Si *La media noche* muestra una guerra atroz, donde todo es gris, tenebroso y sombrío, y donde predominan como afirma López Casanova “las visiones, representaciones o imágenes feístas” (1995: 59), la secuencia narrativa de Odette y Margot desentona con este ambiente bélico, y a su vez difiere con el proyecto que el autor se había propuesto para este texto. El episodio de la llegada de las mujeres cupletistas se caracteriza por el brillo, las risas, el entusiasmo, y se inserta en un espacio trágico como el de la guerra. Esto no concuerda con los demás capitulillos que presentan una misma caracterización del escenario como lúgubre y fatal.

Con respecto a la elisión de los capitulillos se podrían considerar varias hipótesis. La primera tiene que ver con el cambio del soporte material del texto. Se puede pensar que en el proceso de reescritura de *La media noche*, la idea del libro como un todo orgánico, que ofrece una lectura continuada –al contrario que en la prensa periódica que presenta textos fragmentados como sucede en el folletón–,

¹¹ Un estudio abocado al análisis de las imágenes seductoras en las revistas ilustradas de la época es el de Ramos Frendo (2008). También Paramio Vidal (1998) realiza un trabajo sobre la evolución de la representación de la mujer a principios del siglo XX.

¹² Ver [ilustración 4](#).

¹³ Rafael de Penagos nació en 1889. Fue ilustrador de libros, de revistas de moda, de colecciones de novelas y cuentos, de publicidad, y de carteles. Formó parte del *Café de Levante* en el que Valle Inclán era la máxima autoridad y fue el diseñador de las cubiertas de la *Opera Omnia* del mismo autor, con el cual entabló una relación de amistad. En el año 1913 viaja a París y, posteriormente, a Londres y Barcelona, ciudades cosmopolitas que influirán en su estética. En 1915 vuelve a Madrid, donde se convierte en ilustrador de la prensa gráfica (*España, Nuevo Mundo, ABC, La Esfera* y *Blanco y Negro*, entre otras) y de carteles. Si bien, en su juventud transita una etapa modernista, desde el año 1917 comienza a afianzar el estilo Art-Decó. El estudio más acabado sobre la vida y obra de Rafael de Penagos lo ha llevado a cabo Pérez Rojas (2006) y la colección más completa del pintor se encuentra en la Fundación MAPFRE en Madrid.

¹⁴ Ver [ilustración 5](#), [ilustración 6](#), [ilustración 7](#).

influyó en la decisión de eliminar esta escena que rompía con la coherencia textual de la obra.

Por otra parte, en el momento en que se lleva a cabo la reescritura puede haber pesado un factor político con respecto a esta secuencia narrativa. Valle Inclán fue un reconocido aliadófilo¹⁵, y, más específicamente, un efusivo francófilo, y en consecuencia al describir una escena de carácter festivo dentro del campo de batalla, podía producir una imagen negativa del frente francés. De esta forma, el autor eliminaría toda información que sea inconveniente e inadecuada sobre la vida del ejército durante la guerra.

Pero, también otra hipótesis toma relevancia: es sabido que el año 1916 tuvo gran importancia en la vida de Valle Inclán ya que en él se suscitaron varios hechos que cambiaron su “visión” (López Casanova, 1995). Durante este año, muere su amigo Rubén Darío, y aquí el autor de las *Sonatas* se despide de la estética modernista; por otra parte, publica su tratado estético *La Lámpara Maravillosa* en el cual expone sus nuevas ideas sobre el arte y la literatura; y por último, la experiencia de la visita al campo de batalla francés durante la Primera Guerra Mundial, influyó en su pensamiento y su escritura. Desde aquí, y por unos años, los textos de Valle Inclán se caracterizarán por un marcado expresionismo. Así pues, los dos capitulillos eliminados en la versión de 1917, en los que se despliega el encanto, el brillo y lo delicado, desentonarían con la visión expresionista que el autor trata de construir en su texto.

Para concluir podemos afirmar que el modo en que Valle Inclán publicó casi la totalidad de su obra, primero en la prensa y luego en formato libro, fue parte de su metodología de trabajo. Siempre estuvo abocado a perfeccionar sus textos y cada vez que se publicaban, el escritor gallego reescribía lo que consideraba necesario en ese momento. Por esta razón, cada obra que apareció en la prensa, y cada libro publicado no tiene sólo un trabajo de escritura, sino un ejercicio constante de reescritura.

Al analizar una reescritura de *La media noche* se puede comprender una parte del proyecto creador de Valle Inclán: en este caso, se aleja del modernismo, y adopta el expresionismo, fase anterior al desenvolvimiento de su creación, el esperpento.

¹⁵ Valle Inclán conforma la lista de personalidades españolas que firman un manifiesto de adhesión a los países aliados durante la Primera Guerra Mundial. El texto se publica en España en 1915 en *El Liberal* y en *España*.

Un día de guerra

(VISION ESTELAR)

PARTE PRIMERA

La Media Noche

Filo de media noche encendi la lámpara. Me puse delante y mi cuerpo cubrió el muro. Abrió el libro y detuvo las páginas con que se atravesaron el aire que quiere mirar al mundo fuera de geometría. Llegó a apagar la lámpara y me acordé sobre la tierra con los brazos en cruz como el libro precioso.

(ARLEQUINES-CLAVIS MAIO. RABE SAPIENTIA-CAP. XII.)

I

Son las doce de la noche. La luna navega por cielos de clara estruella, por cielos azules, por cielos rojos. Desde los techos monolíticos de la gran alcazaba, hasta la costa brava del mar morisco, se escuchan dos efectos agazapados en los fosos de un arriero, donde media a muerto como en la luna de las hermas. El francés, hijo de la luna latina, y el bárbaro germano, espino de toda tradición, están otros en guerra. Docientas leguas alcanza la línea de sus defensas desde los cumes del Biar hasta los montes que dominan la vega. Diana del río. Son cientos de miles, y solo tiene los ojos de las estrellas, pueden verlos combatir al mismo tiempo, en los dos cascos de esta línea tan larga, a toda hora, línea del relampagueo de la pólvora y con el rugido del cañon rodando por su cielo.

II

Las trincheras son ranjas borrosas y ágiles. Amarillentas aguas de lluvias y avenidas de endrinas. Se vuelven resacas de raras curvas vivaces por los taludes, las ratas aguantadas por el frío convección, y ráfagas de viento traen tras frías pestilencias de carbón. En el talud de las trincheras los españoles han estado hondos abrigos desde se guarecen cuadradas de soldados, y en los lugares más propicios para las escuadras y compañías, y con miradores disimulados entre pedruzcos y ramajes. Desde estas alturas se hace la descubierta de las líneas enemigas, y los artilleros

complejándose por sus teléfonos, repiten el filo de los cañones, siempre empantado más allá que las primeras defensas. Ante los dos fosos múltiples se tienden campos de espionaje alambrados, y hay escuadras de los muertos de las últimas jornadas se pueblan sobre los huecos ya mudos de arroyos que cayeron en los primeros días de la invasión. En tierra en torno está como amada, la mirada talo los árboles y curvas la yerba. Del fondo de las trincheras surgen cohetes de colores rojos, verdes y blancos, que se abren en los aires de la media noche, esclatando brevemente aquí, vasto campo de batalla. Corre un alerta desde las candelas del mar morisco, hasta los bosques mullidos que divisan el Riñ.

III

En las sombras de la noche, largos convoyes que llevan municiones al frente de batalla, ruidan por los caminos. Los coches de las trincheras abren sus rosas en el aire, los reflectores exploran la campaña y la esclarecen hasta el confin lejano de bosques y montes. Sin muestra de pronto el resplandor de un punto en ruinas, dormido y suspiro, mientras por la carretera, en el lostrado del reflector, corre un perro blanco sin dueño. Al abrigo de los bosques finos y altas de cañes esperan inmóviles la orden de ruta, con los soldados de la escuela desarmada al borde del camino y formando una pira de latidos bien. Se oye el redoble cuando lento, cuando en vivo fuego de ráfagas, y los soldados hacen conjeturas con palabras breves, casi indolentes. Llegan, una escuadra, tomando el camino que al sereno de la orden de ruta que el sereno de la orden de una linterna, y el convoy se pone en marcha. Todos los cañones de Francia sienten el peso de los carros de municiones que, esquilados por veteranos, se hunden con estridentes son de fierros. Ruidan con los huecos agitados, informes bajo las estrellas, simples unas veces en la sombra de las arboladas, y otras destacando su línea negra por alguna carretera blanquecina y

desnuda. Son truenos que no se pueden contar, son cerros y nieblas. Ruidan hasta las montañas, lanchados, posiblemente, cuando pasan cerca de alguna aldea, indican los ruidos y abocen los ruidos.

IV

Esta misma hora se de noche y ventisca en las montañas altas de la Chempaña. Pero en las escarpadas laderas de los cerros, el viento frío, con las manos dobladas según el trazo, con los brazos sosteniendo los cuerpos, desgranando las ametralladoras sus truenos, se abre el sea pitudo de la noche. Hay truenos leños de ardor, de ray y de temblor, que repentinamente quedan en silencio con una fuerza hipnótica de insectos colados sobre la tierra. Grandes vapores de humo se abren bajo el cielo nocturno, y se queda el fondo oscuro en la noche, y el que se abraja por el borde del cañón, y el otro cubierto de negro que se recuesta sobre el talud de la trinchera, y aquellos sus palidos, con la frente vendada, que abren los ojos sobre el cañal de las cañales. Las patrullas exploran el campo, y por las mil visuales que curvan a la línea de fuego, van los soldados en silencio de largo. Para no revelar su el lado se apoyan en faros y faros blancos. Van cubiertos y alborotados. Por distancias truenos los cañales vienen y van. En alguna cañal, a la redonda, de la estría donde hierve el agua del café, los oficiales conviven de guerra y de mujeres. Son jóvenes y para la vida y para la muerte de una guerra de guerra de guerra incesante, como en el tiempo de la gran revolución. En la retaguardia velan los Cuarteles Generales. Surgen de continuo el timbre del teléfono, llegan soldados de colores cubiertos de rojo con un velo de noche. Se reciben noticias del frente de batalla, se transmiten órdenes, y los oficiales se encorcan con las grandes cartas geográficas. Cuando alguna vez nombran a los oficiales lo hacen sin odio y sin justificación. Se reciben noticias del frente de batalla, se transmiten órdenes, y los oficiales se encorcan con las grandes cartas geográficas. Cuando alguna vez nombran a los oficiales lo hacen sin odio y sin justificación.

Montigny apartó su copa y se levantó para abrir la ventana. Era un hombre joven, con el cabello lino de mechones blancos. Tenía un hermoso rasgo de ojos limpios, francos, como se ven en algunos retratos de cardenales y monjes, en la expresión noble, callante y austro de una cabeza de peluca empolvada. Abrió la ventana y miró fuera, en medio de un silencio que se hizo de pronto. La claridad de las estrellas caía sobre la gran Navarra plana del centro de los ruidos. Montigny murmuró: —Maldita noche para llevar nuestro estado al Krompich! La brisa nocturna al pasar en la estancia estremecía las lamas de persianas. Un grupo de oficiales se reunió en la ventana recordando y comentando los últimos vuelos que

habían realizado sobre las líneas alemanas. Han tres con Montigny, su charra cortada y libro de reclamaciones juveniles, recudido, el solapado estivo y grueso de los cerros españoles. Se advertía en medio de la vega, el pensamiento fijo de la muerte. Gastón Samier, el más joven de los tres, se apartó para limpiar su copa abandonada sobre la mesa, y antes de agarrarla interrogó con la lengua un poco torpe: —¿Sepamos con certeza qué se celebra esta noche? ¿Es una cita en la acción del día? ¿Es el aniversario de nuestro amado Adolfo Creac? —Murmuró una voz fatigada: —Las dos cosas.

V

A retaguardia de las líneas donde se batalló, y en pocas y flacos recostados de espaldas, eran los aserotonos. Al de Verzy cubren un vasto campo cercado de pinar se son por los gases asfálticos, en una tierra miserable que los franceses llaman pinosa, la mitad de camino entre Chalons y Reims. Lloran lascas, grandes coprezos, albos y gisposos hacen ruido sobre la yerba, tienen el collar de la noche y se desvanecen en ella. Solo realiza sus albatras la luna cuando avanzan por cielos de clara estruella. Cerca de la carretera hay una escuela, y dos niños con luminas recorren los alrededores.

VI

De una barraca que tiene los requisitos humillados por la luz de dentro, salen algunas voces. Los oficiales celebran una cena. Han escuchado los cigarrillos y bebido champagne. El capitán Adolfo Creac, luego de mirar el reloj que lleva en una palmeta de cuero, mira algunos papeles de la escuela, y los repasa en silencio. Hay a pequeños sorbos y lumina el cigarrillo, con gran respeto, alternativamente. Tiene aspecto de pastor montañés. Los ojos claros, la boca fuerte, el rostro docto del sol. Archa de leer un libro de la doble, dejando a su lado un libro de geografía y un libro de matemáticas. —Señores, hay una orden que nos manda abandonar esta noche la estación y el ferrocarril de Lutemburgo. Montigny, ya que eres extranjero, quieres saber la ventana y mirar el cielo?

Montigny apartó su copa y se levantó para abrir la ventana. Era un hombre joven, con el cabello lino de mechones blancos. Tenía un hermoso rasgo de ojos limpios, francos, como se ven en algunos retratos de cardenales y monjes, en la expresión noble, callante y austro de una cabeza de peluca empolvada. Abrió la ventana y miró fuera, en medio de un silencio que se hizo de pronto. La claridad de las estrellas caía sobre la gran Navarra plana del centro de los ruidos. Montigny murmuró: —Maldita noche para llevar nuestro estado al Krompich! La brisa nocturna al pasar en la estancia estremecía las lamas de persianas. Un grupo de oficiales se reunió en la ventana recordando y comentando los últimos vuelos que

habían realizado sobre las líneas alemanas. Han tres con Montigny, su charra cortada y libro de reclamaciones juveniles, recudido, el solapado estivo y grueso de los cerros españoles. Se advertía en medio de la vega, el pensamiento fijo de la muerte. Gastón Samier, el más joven de los tres, se apartó para limpiar su copa abandonada sobre la mesa, y antes de agarrarla interrogó con la lengua un poco torpe: —¿Sepamos con certeza qué se celebra esta noche? ¿Es una cita en la acción del día? ¿Es el aniversario de nuestro amado Adolfo Creac? —Murmuró una voz fatigada: —Las dos cosas.

Samier se volvió buscando con los ojos, y descubrió a un oficial alto y fino, con cara de mistico, que examinaba un plano: —¿Los dos cosas no, Leonard. Las dos cosas, no. Sería maravilloso una... Hablaba con gran emoción, y parecía pronto a llorar. Apartó la copa y se tornó a la ventana, en la misma estación que los otros miraban a lo lejos los huecos de un automóvil que llegaba, acordando la locura. Gastón Samier barbotó con la voz turbia: —¿Año en puerta! Creac dejó de leer, y levantó la cabeza con una sorpresa asustada sobre su rostro de cerebro florece: —¿Serán esas cosas? Montigny parpadeó haciendo un gesto leve y desdén: —Son ellas querido Creac. No lo olvidas. Tienes en la voz un gesto burlón. Creac cerraba los ojos, y recogió sus papeles esparcidos sobre la mesa: —Me traerán un diagnóstico con el general Guarnier. Ya sabes que no ama estas visitas. Critó Gastón Samier con la copa en la mano: —Mi capitán, los avistadores tenemos bulid y Jacobo Roland, un teniente que llevaba uniformes de dragones, murmuró al oído de Montigny: —¿Son las estrellas palomas del café Verdy? —Una de ellas, Jaime de Bona. La otra es nueva en este cielo.

Sonaba trisonte la bocina del automóvil, y los oficiales que aun fumaban y bebían en torno de la mesa, se fueron en tropel a la ventana. El ruido de sus calzas se destrozó sobre el cielo estruella como en un fondo de pintura antigua. Seren cabezas borrosas y diversas, igual que en ciertas anostriadas. Estaba allí el arbolado de frente grisolva, tal que los clarificadores del tiempo antiguo y el aventurero y el mistico, y el hombre enmarcado en la ciencia nueva, y el de la voluntad potente, poderoso de energía, y el gentilizado que siente las obligaciones de su sangre. Pero aquí en todos los corazones con el mismo olvido tambor, la línea de los árboles hechos y las piernas militares, la línea de Francia.

(Continuará.)

1

Valle-Inclán en las trincheras

El ilustre literato, el artista inimitable, cuya prosa diáfana, de gentilísima elegancia, ha consagrado su nombre entre los más preclaros de nuestro país, ha recibido una honorosísima misión que constituye definitivo reconocimiento de sus méritos.

Comisionado por la Prensa latina de América, va a Francia a recorrer el frente y presenciar, como hasta ahora nadie ha podido conseguirlo, los hechos heroicos de esta lucha sin ejemplo. Los formidables duelos de artillería, en que una boca de fuego lanza la muerte a 16 kilómetros de distancia; la vida de las trincheras, en que el hombre se entierra, pero en la que el incencible ingenio francés aflora de la superficie como los lirios de las praderas; los combates de los pájaros modernos de acero y lona; todas las escenas, en fin, de esta guerra, en que la ferocidad primitiva y loca aprovecha las armas de la Ciencia, encontrarán en Valle-Inclán la expresión sugestiva de su estilo. Con el viajero por toda esa línea de fuego, en la que cada metro contiene una tragedia.

Las facilidades de que el insigne escritor

2

dispondrá, sólo el prestigio literario de su nombre ha podido conquistarlas. Sus trabajos descriptivos, en los que transmitirá las vivas emociones de la guerra, serán publicados al mismo tiempo en Francia, en Inglaterra, en Rusia y en América, y a EL IMPARCIAL, en que su nombre tuvo los primeros fulgores de la inclusión con aquellas suaves páginas de «Sonatas de otoño», le cobrará la honra también de recibir las primeras en España de las crónicas de Valle-Inclán.

Su palabra, que tiene todos los colores, ha hecho recibir con energía la pretorilla contienda civil de nuestra patria, y así haucos ahora en la realidad misma sus impresiones, los conformos se acusarán con trazos de épero vigor.

Deseamos próspero viaje a nuestro amigo, y nos quedamos esperando con ansiedad, de que seguramente participarán los lectores, el relato del insigne escritor.

3

Mañana,
"Un día de guerra"
por R. del Valle-Inclán

Bibliografía

- Alonso, Cecilio y Amparo de Juan Bolufer (2009). "Epistolario Ramón del Valle-Inclán a José Ortega Munilla en la Fundación Ortega y Gasset". *Anales de la literatura española contemporánea, Anuario Valle Inclán IX* Vol. 34 Issue 3: 95-152.
- Corpus Barga (1923). "Valle Inclán, en París". *La Pluma* año IV n° 32: 60-62.
- Corpus Barga (1966). "Valle –Inclán en la más alta ocasión". *Revista de occidente* n°44-45: 288-301.
- Fichter, William (1952). *Publicaciones periódicas de Don Ramón del Valle Inclán anteriores a 1895*, México, El Colegio de México.
- Hormigón, Juan Antonio (1987). *Valle Inclán. Cronología. Escritos diversos. Epistolario*, Fundación Banco Exterior, Madrid.
- Jiménez, Juan Ramón (1990). *Y para recordar por qué he venido*, Valencia, Pre-textos.
- López Casanova, Arcadio (1995). "Introducción a La Media noche". Ramón del Valle Inclán. *Flor de Santidad. La Media Noche*, Madrid, Espasa Calpe: 46-65.
- López Casanova, Arcadio (2000). "Valle Inclán en Francia: Un día de guerra". Margarita Santos Zas (edit.). *Valle Inclán, 1898-1998: Escenarios*, Santiago de Compostela, Universidade Santiago de Compostela: 159-177.
- Paramio Vidal, Mayela (1998). "La Venus de acero. Una estética del deseo finisecular". Javier Serrano Alonso (edit.). *Literatura modernista y tiempo del 98*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela: 355-376.
- Pérez Rojas, Francisco Javier (2006). [*Rafael de Penagos en las Colecciones MAPFRE*](#), Madrid, Fundación Mapfre, Instituto de Cultura.
- Rafael de Penagos. Colecciones Artísticas*, Fundación Mapfre, http://www.coleccionesmapfrearte.com/artistas/rafael_penagos.
- Ramos Frendo, Eva M^a (2009). "Imágenes seductoras en la publicidad de las revistas ilustradas". *Congreso Internacional de Imagen y apariencia*, Universidad de Murcia, <http://congresos.um.es/imagenyapariencia/11-08/paper/view/1101/1071>.
- Rivas Cherif, Cipriano (1916). "Nuevos comentarios a la Guerra de las Galias". *España* n° 76: 8.
- Rubio Jiménez, Jesús y Antonio Deaño Gamallo (2011). "Valle Inclán y Josefina Blanco a través de sus cartas. Valle Inclán, corresponsal de guerra". *Ramón del Valle Inclán y*

Josefina Blanco. *El pedestal de los sueños*, Zaragoza, Prensas Universitarias Zaragoza: 84-98.

Salper de Tortella, Roberta (1968). "Valle Inclán in El Imparcial". *MLN*, vol. 83 n° 2: 278-309.

Santos Zas, Margarita (dir.) (2009). "Introducción a la vida y obra de Valle-Inclán". *Cátedra Valle Inclán*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Universidad de Alicante, <http://bib.cervantesvirtual.com/portal/catedravalleinclin/>.

Serrano Alonso, Javier y Amparo de Juan Bolufer (2009). "Bibliografía primaria de Ramón del Valle-Inclán". Santos Zas, Margarita (dir.). *Cátedra Valle Inclán*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Universidad de Alicante, <http://bib.cervantesvirtual.com/portal/catedravalleinclin/>.

S/F (1916a). "Valle Inclán en las trincheras". *El Imparcial* 27 de mayo: 1.

S/F (1916b). "Un día de guerra". *El Imparcial* 10 de octubre: 1.

Valle Inclán, Ramón del (1916). *Un día de guerra (Visión estelar). Primera parte: La media noche*, *El Imparcial*, 14 de octubre: 1.

Valle Inclán, Ramón del (1917). *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*, Madrid, Imprenta Clásica Española.

Valle Inclán Alsina, Javier del y Joaquín del Valle Inclán Alsina (1999). "Los viajes: América y Francia". *Exposición Don Ramón María del Valle Inclán (1866-1898)*. Tomo II, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela: 16-30.

Valle Inclán Alsina, Joaquín del (2006). *Ramón del Valle Inclán y la imprenta (Una introducción)*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Viana, Víctor (2001). "Valle Inclán en Cambados". *Cuadrante* 2: 35-58.

Villanueva, Darío (1992). "La media noche de Valle Inclán: análisis y suerte de su técnica narrativa". John P. Gabriele (edit.). *Suma valleinclaniana*, Barcelona, Anthropos-Consortio de la Ciudad de Santiago de Compostela: 415-444.

VV. AA. (1915a). "Los intelectuales españoles. Publicación de un manifiesto". *El Liberal* 5 de julio: 2.

VV. AA. (1915b). "Manifiesto de adhesión a las naciones aliadas". *España* n°24: 6.

Datos de la autora

Laura Giaccio es estudiante avanzada del Profesorado en Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Adscripta a la cátedra de Literatura Argentina I de la misma unidad académica. Fue becaria del Consejo Interuniversitario Nacional (CIN) y de la Universidad Nacional de

Volver al índice

La Plata, con lugar de trabajo en el CETyCL-IdIHCS, donde llevó a cabo su investigación sobre “La Argentina del Centenario ante la visita de Valle Inclán: su recepción en la prensa periódica nacional”. En la actualidad trabaja con prensa y literatura argentina de fines del siglo XIX.

Comunicaciones

Edad dorada y construcción de la realidad en las columnas de Manuel Vicent

Atilio Raúl Rubino

Universidad Nacional de La Plata

Resumen

El objetivo de este trabajo es analizar una selección de columnas de Manuel Vicent publicadas en *A favor del placer. Cuaderno de Bitácora para naufragos de hoy*, de 1993 que reúne columnas aparecidas en *El País* durante los cinco años anteriores. Las columnas de Vicent se diferencian del estilo periodístico por el uso de elementos literarios. Pero esto no sólo incluye a la forma sino también al sentido que otorga a la realidad, producto de los mismos procedimientos. Nos centraremos en particular en dos recursos: por un lado, la alusión constante a la antigüedad grecoromana y a una visión idealizada del pasado que puede identificarse con el mito de la edad dorada; por otro lado, el carácter de construcción social discursiva de la realidad denotada por el periódico y los medios de comunicación.

Palabras clave: Manuel Vicent - edad dorada - columnismo - *A favor del placer* - periodismo.

Introducción

Manuel Vicent es un escritor valenciano que publica novelas, pero también artículos y columnas que escribe en periódicos españoles desde 1967 hasta la actualidad. En repetidas ocasiones, se han editado selecciones de sus columnas en formato libro. Es el caso de *A favor del placer. Cuaderno de Bitácora para naufragos de hoy*, libro en el que centraremos nuestro análisis, publicado en 1993, que reúne columnas aparecidas en el diario *El País* durante los cinco años anteriores a su edición.

El objetivo de este trabajo es analizar algunas columnas publicadas en el libro mencionado atendiendo a dos ejes: el primero es el carácter de construcción social de la realidad.

En los géneros periodísticos la realidad es representada de una manera muy distinta de la que encontramos en las columnas literarias de Vicent. Sin embargo, creemos que la realidad no sólo no puede ser descripta sin ser alterada de alguna manera por el lenguaje sino también que no podemos más que acceder a la realidad por medio de estructuras cognitivas atravesadas por el lenguaje. Es decir, sólo podemos aprehender la realidad representada, mediatizada por el lenguaje desde una subjetividad muchas veces franqueada por discursos hegemónicos que delinean una imagen del mundo de acuerdo a sus propios intereses¹.

¹ Con respecto al género de no-ficción, Amar Sánchez señala: "lo real no es descriptible 'tal cual es' porque el lenguaje es otra realidad e impone sus leyes: de algún modo recorta, organiza, ficcionaliza" (Amar Sánchez, 1992: 19).

En este sentido, Raquel Macciuci, al diferenciar la literatura de Vicent del nuevo periodismo o *non-fiction* señala:

No prevalece en el autor valenciano la preocupación por lo sucedido, por lo fáctico que merece ser revelado por otras voces y otras perspectivas; el contacto con el género periodístico no reside tanto en la revisión de los hechos -lo real-, como sucede en los relatos de Truman Capote o del argentino Rodolfo Walsh, sino en la revisión de la «realidad». Si se acepta que a diferencia de lo real, la realidad es «una construcción», por tanto, «no hay una realidad, sino múltiples realidades construidas socialmente que dependen para su constitución de numerosos factores», los textos de Vicent destacan por ofrecer una mirada crítica y una reflexión personal de la realidad construida por los discursos dominantes (Macciuci, 1998: 705 y Amar Sánchez: 1992: 32, citado por Macciuci).

El segundo eje de análisis es el mito de la edad dorada, que funciona como contrapunto para criticar las contradicciones inherentes a la sociedad postmoderna, por un lado y al género humano, por otro; y le permite proponer como respuesta o reacción a esto, una vuelta a la naturaleza y a los sentidos.

Análisis de columnas

“Simetría” (Vicent, 1993: 13-14)

“Simetría” describe un “extraño reino” en el que “los mandamientos de la ley eran absolutamente contrarios a los nuestros”. Este reino tiene una simetría inversa a la de nuestro mundo, lo que aquí es legal, allí es ilegal y viceversa. Pero resultan aún más significativas las similitudes entre los dos mundos: sacerdotes, magistrados, policías, sentido de la culpa, condenas por delito, cantidad de delincuentes.

Mediante la construcción de algo así como un mundo paralelo, Vicent refleja que las leyes son históricamente construidas y, sean cuales sean, siempre va a haber gente en la ilegalidad. Pero, por otro lado, puede vislumbrarse como característica humana la necesidad de naturalizar lo establecido por los discursos oficiales.

Según la crítica, Vicent promueve, como reacción y salida, una vuelta a la naturaleza y a los sentidos: “La resistencia se advierte (...) donde reaparece la tensión entre culpa y hedonismo, tradición judeocristiana y helenismo, perversiones de la civilización tardomoderna y recuperación de paraísos incontaminados” (Macciuci, 1998: 707).

Esto puede verse en la inclusión de los animales en medio de la descripción de la forma de vida humana. Al principio y al final de la columna se hace alusión a los animales que se mantienen al margen de la forma de vida humana catalogada como “locura”: “Sólo los animales permanecían al margen. Seguían devorándose o comiendo hierba sin participar en esta locura”

Lo que entendemos como construcción de la realidad se manifiesta en esta columna como una construcción típicamente literaria, imaginaria, fantástica, con cierta reminiscencia de cuento de hadas en el comienzo (“En ese extraño reino...”) Pero trasciende los límites de lo puramente imaginario al estar contrastado con nuestro mundo, con la actualidad, en términos propios del periodismo. Del contraste de este mundo con “ese extraño reino” surge una nueva versión de nuestra realidad. Si entendemos, como venimos haciendo, que describir la realidad es construirla, crearla, estamos en presencia de una construcción de la realidad actual: los hombres naturalizamos las leyes sociales y morales que son históricas y mudables; los animales se mantienen al margen de la locura humana.

“Patrulla” (Vicent, 1993: 55-56)

Esta columna es un relato en tercera persona en el que un “joven drogadicto” le arrebató el bolso a una mujer sin mirarse a los ojos para conseguir dinero “para la dosis de ese día”. En el bolso encuentra su foto y descubre que es su madre. Esa noche la madre cuenta lo sucedido y el hijo escucha atento. El padre que “era uno de esos que había decidido implantar el orden por su cuenta en la calle a bastonazos”, junto a otros en “una patrulla de justicieros privados” muele a palos a su hijo “para limpiar de drogadictos ese barrio de clase media” sin reconocerlo, hasta que la policía ilumina con los furgones y se da cuenta de que “estaba apaleando a su propio hijo”.

En este caso consideramos el relato como un recurso que Vicent utiliza para tratar la realidad: “Sin un relato, sin un despliegue narrativo, no hay significado, éste se descubre en las relaciones –en la construcción–: los hechos y la información no constituyen significado por sí mismos.” (Amar Sánchez, 1992: 33)

El relato recorta los hechos y, al hacerlo, le da significado. Este recorte, pergeñado por Vicent, nos devuelve un mismo hecho que podría leerse en el cuerpo del periódico pero relatado de esta manera constituye una nueva forma de significar la actualidad. Los temas como la inseguridad, los drogadictos o las formas de hacer un barrio seguro se tiñen con el patetismo de un relato que roza lo trágico. De esta manera, Vicent da un sentido nuevo a los hechos: la delincuencia que creemos ajena, ese grupo social otro que construimos para depositar en él todos los males sociales, puede no ser tan lejano ni ser tan otro. Nuevamente se ponen en juego la validez de los discursos sociales hegemónicos al presentar aquello que se aborrece como algo propio. Sabemos lo que nos pasa como grupo

social más porque nos lo dicen en los medios que por la experiencia o por una mirada crítica. En este caso, es plausible pensar que un relato ficcional pueda hablarnos mejor de la actualidad, con más profundidad y de manera crítica, que la pretensión de objetividad del periodismo, o simplemente, puede mostrarnos otra versión.

“Andén” (Vicent, 1993: 25-26)

En esta columna, Vicent metaforiza una forma muy habitual de entender la realidad: la separación entre buenos y malos: el foso que separa dos andenes cuyos trenes van en sentido contrario también separa buenos y malos cuyos destinos son también opuestos. Lo malo, aquello que ubicamos en el andén opuesto, es necesario, no obstante, que esté a la vista, que se constituya en espectáculo.

La construcción del andén contrario, por otro lado, muestra mediante oxímoros su calidad de espectáculo: “asesinos guapos, estafadores simpáticos, políticos corruptos, periodistas canallas y policías sádicos, todos muy entretenidos”. Se manifiesta la doble necesidad de que este tipo de personas existan a la vista y, a la vez, de que vayan siempre en sentido contrario en el andén de enfrente: “Amo el espectáculo de la vida sobre todas las cosas. Por eso me fascina tener a estos tipos tan excitantes en el andén de enfrente y contemplar sus hazañas como en un escenario sabiendo que ellos después van a viajar siempre en sentido contrario en otro vagón”. Pero el maniqueísmo es más una forma literaria que de la vida, y la necesidad de una clara separación de buenos y malos se mantiene en el horizonte de los deseos, pues no podemos afirmar claramente que pertenezcamos a un andén en particular: “Me gustaría que el foso que separa ambos andenes de esta misma estación fuera totalmente insalvable”. Puede verse también, si consideramos la existencia de discursos maniqueos, cómo se caracteriza a los buenos: “gente saludable, inteligente y discreta”; y a los malos: “los héroes ruidosos que llenan de lodo y violencia los periódicos cada mañana; (...) pequeños miserables sin rostro cuya trayectoria deseas que nunca se cruce con la tuya”. Como en “Patrulla”, los males sociales son depositados en ese otro que va en el andén contrario, pero esta construcción, atravesada por los discursos mediáticos que tienen como principio el espectáculo, no permite reconocer lo malo en uno mismo, o, como en “Patrulla”, los males sociales televisados, en el seno de la familia: “A veces uno vislumbra que alguien en el otro lado refleja esa parte de ti mismo que odias”.

Hacia el final de la columna, sin embargo, se da la clave del andén de los buenos: “A este lado sólo está la gente sencilla que va en dirección contraria mirando el espectáculo”.

El andén de los buenos está constituido por la “gente sencilla”, aquellos que no aparecen en las páginas policiales de la prensa, quienes disfrutan de los sentidos. Manuel Vicent ficcionaliza mediante la alegoría una forma de entender la realidad (de construirla): la separación buenos-malos; problematiza esta concepción en la tensión de lo malo entre el

andén contrario y el lado de los buenos y a la vez sugiere su toma postura de acerca del camino correcto, la forma de pertenecer al andén de los buenos: la vida “sencilla”.

“Cobardía” (Vicent, 1993: 27-28)

La columna “Cobardía” se estructura en torno a la oposición de elementos clásicos grecolatinos y la actualidad: “Aquellos guerreros que regresaron de Troya victoriosos, cuyas hazañas cantaron los poetas de Argos, eran los cobardes que se habían agachado cuando pasaban las flechas por encima de su cabeza”. Esta idea con la que la columna comienza se convierte en paradigma para entender las formas de cobardía modernas: “la cobardía es el mejor método para llegar a la vejez”. Compara a los cobardes de la actualidad, aquellos que hacen lo que se debe para vivir más, con las cucarachas que, sorprendidas a la noche en la cocina, sólo las que huyen logran reproducirse. Vicent actualiza la dicotomía homérica: o morir joven heroicamente lleno de gloria o vivir hasta viejo una vida tranquila y sin ser recordado después de la muerte. Esta ideología heroica es inversa a los imperativos sociales actuales, aquellos que incitan a vivir sanamente y cuidándose para alargar la existencia. Por otro lado, los males actuales no son como los antiguos, son males menos heroicos, más vulgares: “Nuevos ataques nos persiguen hasta el último rincón y ya no se trata de esquivar la lanza de Héctor y la espada de Escipión, sino de evitar la ponzoña del aire, la ensaladilla del restaurante, las amenazas morales, la persecución del fisco, las pestes genitales, el agujero en la capa de ozono, el navajero de la esquina, las bombas de Sarajevo”. Esta oposición encuentra su síntesis hacia el final de la columna con un oxímoron, que expresa la forma en la que en la actualidad podemos evitar los males para coronarnos como vencedores: “se trata de pertenecer a la mejor raza de los cobardes”.

La introducción del mito clásico y los dos destinos posibles del héroe le sirven a Vicent para contrastar con las preocupaciones actuales acerca de la salud y el bienestar caracterizando de cobardes a buena parte de la población. Aquellos valores positivos en la sociedad son invertidos en esta columna mediante la contraposición con valores de la mitología clásica para evidenciar que aquellos valores que consideramos naturales son en realidad históricamente contruados.

“En la UVI” (Vicent, 1993: 41-42)

Otro procedimiento utilizado por Vicent es la metaforización. La metáfora que organiza esta columna está constituida por las maquinarias de la UVI (Unidades de Vigilancia Intensiva de los hospitales) como “entes metálicos e inteligentes que se alimentan exclusivamente de seres humanos” y también como “dioses carnívoros” y “entes asépticos y voraces”. En este caso se puede hablar incluso de alegoría, ya que la inicial metáfora se descompone al punto de que cada parte de lo representado tenga su equivalente en la

metáfora: la operación es una “ceremonia” que se realiza en un “santuario hermético”; los enfermos son su “alimento” o sus “víctimas”, y las enfermeras, “vestales desinfectadas”.

Como en un relato de horror, las víctimas aumentan con el tiempo: “Hoy todavía se alimentan sólo de cuerpos malheridos, muy enfermos o en estado terminal, pero cada día esos dioses exigen víctimas más saludables”. Y el peligro inminente debe incluir al lector: “Las máquinas quirúrgicas vivirán eternamente gracias a que usted ha sido ofrecido como pasto para ellas”.

Vicent da un nuevo sentido a la realidad y una revaloración de los logros humanos: los avances de la medicina, a partir de la alegoría, son vistos de manera negativa y como un peligro, una amenaza no sólo a la naturaleza sino también al tipo de vida sencilla que se mencionaba antes, a la vida que encuentra el placer por ejemplo en las comidas. Estas máquinas, con la conspiración de “médicos”, “científicos” y “sacerdotes”, atentan, en última instancia, sobre la decisión de las personas acerca de su vida y cómo vivirla: “Hasta ahora un ser humano debe permanecer los últimos cuatro años de su vida enganchado a sus cables. Dentro de poco, hombres y mujeres en plena juventud serán llevados al seno de estas máquinas y nuestra existencia será común.”

“Lluvia” (Vicent, 1993: 37-38)

Esta columna propone un fuerte punto de vista anclado en la primera persona gramatical que enmarca el texto apareciendo al principio y al final, pero que se sostiene durante toda la columna en la perspectiva desde la que se describe la situación: una “habitación de un lujoso hotel en Zúrich”. Este anclaje espacial configura la perspectiva desde la cual se observa, por un lado, la calle a través de la ventana y, por otro, la realidad a través de la televisión. Toda la columna gira en torno a estas dos visiones que se juntan y se superponen dejando entrever su desconexión: la realidad vista por la ventana y la realidad de la televisión no se parecen entre sí: “Sin sorpresa alguna descubro que en la calle está cayendo una mansa lluvia de dólares, mientras sale por el televisor una catástrofe lejana con cadáveres que parecen dibujos animados”. Hay aquí un doble movimiento: por un lado se le da un carácter maravilloso irreal a la visión del fragmento de realidad por la ventana, la lluvia de dinero, sin que provoque ningún asombro al sujeto narrador; por otro, la realidad que devuelve el televisor, aunque realista, es percibida por éste como lejana y extraña. Mientras la lluvia de dólares se hace cada vez más fuerte y peligrosa, en la televisión “el orden del mundo gira alrededor del anuncio de un batido de chocolate”. La enumeración de personajes que aparecen en la televisión, sumada a ciertos oxímoros, ponen en evidencia la sintaxis de las imágenes en la televisión, el recorte y manipulación de la realidad y los patrones que influyen en la selección de la noticia: “Fluyen por el vestíbulo traficantes de armas, príncipes anónimos, financieros decrepitos seguidos por bellos asesinos, muchachas

de plástico que han hecho nido debajo de un millonario”. La falta de asombro frente a la lluvia de dinero se convierte de a poco en cierto cinismo irónico: “Es espléndida la tarde en Zúrich. Luce el sol y llueven dólares con tenacidad y mansedumbre sobre la calzada. Desde la habitación veo a un vagabundo que toca el violín en una esquina. El nivel del dinero le llega ya a la cintura después de cubrir a un perro y el estuche del instrumento que tenía abierto en la acera para recoger limosnas”. Mientras tanto, la sucesión de imágenes en el televisor se mezclan y confunden entre sí: “cuatro muertos se acaban de ahogar en un batido de chocolate”. Ambas realidades, la vista por la ventana y la que arroja la televisión se convierten en trágicas, pero son distintas, al menos se perciben distintamente: “Creo que sobre Zúrich se cierne una tragedia, pero yo no me atrevería a asegurar en qué consiste”. Desde un fuerte punto de vista espacial (habitación de hotel) y testimonial (primera persona) se observan dos realidades que son las mismas, pero que se construyen de distinta manera, con distintas imágenes: en tanto en la televisión la sucesión de imágenes que no tienen relación entre sí se unifican creando una idea de mundo, la alegoría con la que se describe el fragmento de realidad visto por la ventana muestra una visión quizá mucho más profunda: una tormenta de dinero que amenaza a la ciudad y ahoga al mendigo.

Podemos pensar que aquí se evidencian dos formas de construir la realidad: por un lado, la televisiva, sucesión de imágenes que conforman un todo con sentido; y, por otro, la visión por la ventana construida por un recurso bastante típico del discurso literario: la lluvia de dinero. Ambas maneras de percibir la realidad se aprecian así en su carácter de construcción, sólo que, podríamos pensar, una es la impuesta por los medios de comunicación, y otra la personal, producto de una mirada crítica sobre la realidad.

“Invisible” (Vicent, 1993: 143-144)

Esta columna concentra la tipología de relato con la de descripción. Por un lado se narra la historia de “el tipo” y, por otro, se analiza la idea de la invisibilidad. Vicent contrasta el tópico de la invisibilidad con el culto posmoderno al espectáculo: “Ser invisible no es sólo que no puedan verte, sino también que no quieran mirarte”. La historia de “el tipo” va desde su juventud, cuando éste era mirado por la gente y “gracias a eso se sentía real” hasta su suicidio cuando, ya encanecido, había perdido su empresa y era viejo: “A partir de entonces su carne se hizo tan porosa que por dentro de ella cruzaba entrando y saliendo toda la sociedad”. Ya nadie lo miraba, era invisible y “nadie le miró siquiera cuando el tipo voló desde una cornisa”

En esta columna aparecen también enumeraciones, un recurso habitual en el autor, que le permite ubicar en un mismo nivel cosas disímiles, y, en consecuencia, revalorizarlas: de la fusión de cosas dispares surge su rejerarquización: en este caso, cuando “el tipo” aún tenía su empresa publicitaria “mientras cada día las mercancías, envases y modelos

publicitarios que él diseñaba eran más bellos y visibles, este creativo envejecía con mayor intensidad y lentamente comenzó a notar que los ojos de los demás resbalaban sobre su cuerpo cuando entraba en una fiesta.” Poner en un mismo nivel a “mercancías, envases y modelos publicitarios”, implica darle un mismo valor a los tres términos, convertirlos, de alguna manera, en equivalentes. Estos tres términos también son sinterizados con el sustantivo “objetos”: “mientras cada día su trabajo consistía en que los objetos fueran vistos de tal forma que la mirada se confundiera con el deseo de poseerlos”.

La “técnica más eficaz” de Manuel Vicent, asegura José Luis García Remiro (1994: 53),

es la del fundido. Distorsiona el sistema de valores establecido mediante fundidos elementos heterogéneos. Esta fusión de elementos resulta provocadora, incluso impertinente (...). Poniendo en fila cosas tan dispares, realidades que tenemos clasificadas como irreconciliables, nos está dando la radiografía de unos tiempos confusos.

Desde este punto de vista, en esta columna tenemos, por un lado, la fusión del tópico maravilloso de la invisibilidad con el culto a la imagen, que genera una revalorización de ambos términos; y, por otro lado, la enumeración (“mercancías, envases y modelos publicitarios”) que al fusionar estos tres elementos los unifica en tanto “objetos”.

Por último, la ironía erosiona esta columna convirtiendo la valoración positiva de la invisibilidad en una dura crítica a la sociedad posmoderna.

“Conciencia” (Vicent, 1993: 11-12)

La columna “Conciencia” se organiza a partir del recurso del perspectivismo, a partir del cual se genera una nueva valoración y apreciación de algo socialmente valorado de distinta manera, como ocurría en “Cobardía”. La columna puede separarse en dos partes: la primera comprende la descripción del género humano desde el punto de vista de la naturaleza: “Desde la perspectiva de las plantas y de todos los animales, la humanidad es una gravísima enfermedad del planeta”. La segunda parte corresponde a “una gran noticia”: “un virus heroico se está enfrentando él solo contra toda la raza humana”. Hay una apreciación bastante significativa en la caracterización humana desde el punto de vista de la naturaleza, que aparece justo antes de dar la noticia sobre el “virus heroico”: “Al principio, el ser humano se apareaba en los valles fértiles. Ahora realiza esa labor en los infinitos sótanos de cemento; es uno de tantos ecos que produce el asfalto junto con los chirridos de caucho, y ese sonido convulso del amor humano significa que la plaga no parece tener fin”

Manuel Vicent suele describir con un aire decadente los escenarios de la sociedad post-industrial y, por oposición, “señala un camino inverso en búsqueda de una sensibilidad perdida” (Macciuci, 1996: 314). Así, en esta columna, “los infinitos sótanos de cemento” se contraponen a los “valles fértiles”, señalando la decadencia que trae aparejada la civilización post-industrial.

Esto está directamente relacionado con la personificación que se hace de la naturaleza. Si el ser humano es un ser social y su percepción del mundo depende de significados socialmente construidos, sólo desde una perspectiva humana puede percibirse el virus del sida como “heroico”. Podríamos pensar que lo que plantea esta columna, en última instancia, es la necesidad de reconexión del hombre con la naturaleza, con su lado animal e instintivo: revertir el trayecto para volver a aparearse “en los valles fértiles”.

En este sentido, si tenemos en cuenta la utilización que el autor hace de la mitología clásica y su ideología para contraponer a nuestra cultura, incluso podemos pensar en el mito de la edad áurea: una visión pesimista del presente y del deterioro que trajo la civilización, y una visión cristalizada de un pasado idealizado en el que la conexión del hombre con la naturaleza era perfecta. Macciuci y Corbellini (2006 : 161-162) señalan que

en este volver a encantar el mundo cotidiano, (Manuel Vicent) recupera la pureza y la esencia de las cosas. En esta operación de resistencia contra la realidad que se impone con un código maestro, el autor encuentra fórmulas de supervivencia. En esta empresa, el Mediterráneo se construye como un espacio mítico, símbolo de los estadios de inocencia del hombre (...). También constituye la sombra de los paraísos perdidos de la civilización occidental.

“Habas” (Vicent, 1993: 63-64)

Para finalizar, quiero mencionar la columna “Habas”, en la que se manifiesta de manera bastante clara lo que la crítica ha denominado el “hedonismo” característico del autor, el que tiene que ver con el placer de la naturaleza. Al respecto, Raquel Macciuci (1996: 315) afirma que “la naturaleza sólo adquiere significado si contrasta con la civilización”. En esta columna, Vicent retoma el mito de Sodoma y Gomorra para hacer una lectura del presente, destacando que estas ciudades también tenían otro tipo de gente: “En Sodoma y Gomorra también había buenos ebanistas, honrados panaderos, comerciantes que vendían las legumbres a un precio razonable. Si Dios no encontró allí a un hombre justo fue porque sólo leía la *prensa amarilla*, que alimentó su cólera hasta cegararlo”. Después de aseverar que el tiempo actual es como el de Sodoma y Gomorra, se da una pequeña descripción de la actualidad de tono un poco decadente: “ahora también vivimos un tiempo de pensamiento débil y de realismo sucio: los asesinos limpian la sangre del cuchillo con

saliva, no con las propias lágrimas; por el fondo de la madrugada van nuestros poetas más líricos buscando bujarrones entre contenedores de carne congelada; en el depósito de cadáveres canta Julio Iglesias por el hilo musical, y ya no hay nadie que no tenga una historia que ocultar”. Se hace también alusión a la prensa: “Los periódicos bombean cada día un poco de basura hacia la superficie de la sociedad”. A esta realidad decadente representada por la prensa (que convence hasta a Dios), Vicent opone la otra cara, la vida sencilla, la naturaleza: “No obstante, en el campo están naciendo ahora mismo las habas de leche y pronto los primeros guisantes se hallarán prestos junto al corazón nevado de las lechugas”. Pero no sólo opone la naturaleza, sino también cierta inocencia representada en los niños que bucean “entre las rocas de los farallones”, y también, como explicábamos antes, se sugiere la ideología de la antigüedad clásica y su relación con la naturaleza señalando que los gritos de los niños “tienen una resonancia homérica”. Hacia el final de la columna, a la manera de síntesis o recuento de lo hablado, se vuelve a presentar la oposición entre la civilización decadente, que es la reproducida por los medios, y la otra realidad, la que no suele verse: “Nuestra sociedad está sólo estructurada por una legión de guardaespaldas. Éstos ocupan los sótanos, ascensores y antedespachos, e imponen la filosofía del mastín en torno a pequeños reyes de la salchicha. La Prensa sigue bombeando basura general cada día, pero es cierto que en Sodoma y Gomorra también había artesanos excelentes, buenos panaderos, gente que pagaba puntualmente los plazos y en su huerta crecían las habas más tiernas”.

Conclusiones

A modo de conclusión, quiero decir que en sus columnas Manuel Vicent hace literatura en un medio periodístico. De esta manera y a través de una serie de recursos propios de la literatura, representa la misma realidad, la misma actualidad, que los medios de comunicación, pero dando una nueva versión (o nuevas versiones) de ésta por medio de la literatura. Para lograrlo, el principal recurso que utiliza es el contraste o lo que Raquel Macciuci denomina “estética del oxímoron”².

La visión decadente de la sociedad post-industrial, por tanto, es contrastada con versiones idealizadas de la antigüedad clásica y la naturaleza. El mito de la edad dorada parece nutrir sus textos, dotándolos de esa visión pesimista de los logros de la civilización y una postura a favor de un hedonismo clásico, una perspectiva que anhela un pasado

² Raquel Macciuci (1998: 322) agrega que esta estética “no sólo atraviesa su prosa sin que se convierte en un mecanismo proveedor de sentido en las complejas articulaciones del texto con los elementos extratextuales”.

cristalizado que se caracteriza por el sometimiento a los sentidos y al placer de la vida sencilla, de la vida dotada por la naturaleza de todo lo que necesita.

Según Albert Chillón (1999: 54-55), el discurso periodístico adscribe lo nuevo, los hechos, a un marco cognitivo constituido por discursos. De esta forma, se otorga inteligibilidad a los hechos y, al mismo tiempo, se suma legitimidad a ese marco. Si esto es así, entonces las columnas de Manuel Vicent intervienen directamente sobre esa “tradición” discursiva que constituye el marco cognitivo, poniendo en entredicho la “realidad” y evidenciando su carácter de construcción social discursiva. La realidad y los discursos que la componen son contrastados con otras realidades y otras culturas (otras formas de construcción de la realidad) mostrando las contradicciones inherentes a nuestra cultura.

En consecuencia, Vicent se acerca y se aleja de su destinatario. Toma la visión de la realidad del destinatario, la incluye, la procesa literariamente, problematizando y cuestionando, para devolver una nueva versión del mundo.

Bibliografía

Amar Sánchez, Ana María (1992). *El relato de los hechos*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Chillón, Albert (1999). *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona: Aldea Global.

Macciuci, Raquel (1996). “Manuel Vicent: travesías de un género clásico: la literatura española postfranquista” en *Orbis Tertius 1/2*. Centro de Teoría y Crítica Literaria, FHCE, UNLP, pp. 303-327.

---- (1998). “Contra la clasificación: sobre la literatura de Manuel Vicent.” En *Actas del XIII Congreso Internacional de hispanistas*. Madrid, pp. 705-711.

---- y Natalia Corbellini. (2006). “Madrid mar adentro. “Del café Gijón a Ítaca” de Manuel Vicent” en Macciuci, R. y Natalia Corbellini (eds.) *De la periferia al centro. Discurso de la otredad en la narrativa española contemporánea*. La Plata: Ediciones Al Margen.

Sanz Villanueva, S. (1997). “Nihilismo radical” en *Revista de libros n° 10*. Octubre, p. 47

Vicent, Manuel (1993). *A favor del placer. Cuaderno de bitácora para naufragos de hoy*. España. El país/Aguilar.

García Remiro, José Luis. (1994). “Manuel Vicent, desde su columna”, en VV.AA, *En torno a Contra Paraíso de Manuel Vicent*. Zaragoza: Diputación General de Aragón.

Datos del autor

Atilio Raúl Rubino es estudiante avanzado de la carrera de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Actualmente está finalizando sus estudios de grado y se desempeña como adscripto en la cátedra de Literatura Alemana. Se ha presentado en congresos y eventos científicos con trabajos sobre Literatura Alemana, Estudios Queer, Literatura Española y Filología Griega.

Comunicaciones

Humor y memoria en el Aguirre de Vicent

Inmaculada Rodríguez Escudero
Escuela Universitaria P. Enrique Ossó (EUPO-Universidad de Oviedo)

Resumen

Se da cuenta de la caracterización del personaje de Aguirre y se expone una lectura crítica de las formas del humor como rasgo estilístico clave para entender la propuesta transgresora de este singular prosista tanto en *Aguirre, el magnífico* como en gran parte de sus narraciones. Se explica cómo la estilización humorística conforma la mirada que el autor arroja sobre el pasado medio siglo español y sus personalidades más destacadas.

Palabras clave: Jesús Aguirre - retrato - biografía - humor - esperpentismo

Es muy propia de Manuel Vicent cierta inclinación trasgresora que convierte cualquier intento de clasificación genérica de sus obras en un trabajo demasiado comprometedor¹. Ángel Sánchez Harguindey califica el último artefacto² del autor, *Aguirre, el magnífico*, como “un texto en el que literatura e información se entremezclan con sabiduría y sencillez” (2010: 6). Provisoriamente, se puede definir como una narración biográfica destacada por una integración de historicidad y recreación literaria muy consistente que busca arrojar una visión focalizada de la condición humana.

Los cuatro rasgos definitorios del personaje retratado por Manuel Vicent en *Aguirre, el magnífico* se convierten precisamente en las claves de la intriga que acarrea, dentro y fuera de la literatura, el nombre de Jesús Aguirre, decimoctavo duque de Alba. Por ello, Santos Sanz Villanueva afirma que el autor “da en la diana al tomar un motivo casi de la prensa del corazón, Jesús Aguirre, el clérigo que se casó con la actual duquesa de Alba, y convertirlo en alegoría de un cierto tipo humano” (*El Mundo*: 04/02/2011). Para presentarla de forma desconcertante, dicha intriga consiste en lograr entender cómo un intelectual que ingresa en 1985 en la Real Academia de la Lengua Española acaba inverosímilmente convertido en un personaje de revistas del corazón.

El primero del conjunto de esos rasgos que se van destapando, su ambición por el poder, le permite al autor escarbar en esa temática, como ya hiciera en 1995 con la pieza teatral *Borja Borgia*.³ El tratamiento de motivos como la fascinación por el poder que desde

¹ De hecho, Santos Sanz Villanueva lo llama “texto escurridizo” (*El Mundo*: 04/02/2011).

² Artefacto que le estalló en las manos cuando Cayetana de Alba le dirigió una carta de enfado a través del periódico *El País* sin respuesta por parte del autor. “Carta a Manuel Vicent” se publica en *El País* el 20/03/2011.

³ En la pieza teatral a modo de retablo *Borja Borgia* (1995) –con el trasfondo del festival bélico estadounidense por la victoria en la operación militar “Tormenta del Desierto”, con la que EE.UU.

siempre ha sentido el ser humano; el alto precio a pagar, como contrapartida, por parte de aquéllos que conquistan el poder; los giros imprevistos del juego sucio del poder; el poder provisional frente al poder permanente, que permite seguir amasando más y más poder; la recuperación de la memoria histórica respecto a los abusos de poder; la lucha y el reparto del poder en los distintos estamentos de la sociedad y en función de los avatares de nuestra historia, que es la historia del poder... contribuyen a convertirla en una obra trascendental.

Aguirre responde a ese tipo humano cuyo proyecto vital consiste precisamente en la conquista del poder. El narrador, junto con los distintos sujetos discursivos que aquí se convocan, todos, conocidos intelectuales y políticos pertenecientes a cuatro décadas decisivas de la historia de España, lo describen como un ser hipócrita, frívolo, vanidoso, cínico, pretencioso, malicioso, interesado, oportunista y escurridizo ante cualquier contratiempo. En esa escalada por el poder, alcanza a relacionarse íntimamente con el discípulo predilecto de Ratzinger en Alemania y, ya instalado en Madrid, consigue hacerse con ilustres amigos y admiradores, prohombres con poder en un futuro cercano. Un saber estar en público, un saber gustar a quienes puede manipular para su cometido y, sin embargo, un desprecio u odio hacia aquéllos que él considera seres inferiores o inservibles para sus propios fines o que, habiendo ejercido como sus protectores en otro tiempo, desaira después porque le resultan inútiles en sus nuevas cuitas, difiere de su fama de ex sacerdote izquierdista liberal, según aclara este peculiar biógrafo, que lo es y no lo es a un tiempo. El matrimonio con Cayetana, una de las cinco mujeres más ricas del mundo, supone su ingreso en la alta nobleza y, desde entonces, rodeado de riquezas, obras de arte e incunables, se torna poseído, ostentoso e incluso, al final, se niega a aceptar su condición de mortal, lo que le aleja por completo de la magnificencia.

El segundo rasgo desvelado que caracteriza al Aguirre de Vicent es la insatisfacción que arrastra fruto de la estigmatización sufrida desde la infancia por la carencia de los progenitores. A su madre, muy posesiva, nunca estuvo muy apegado, sin embargo, acusa la necesidad ineludible de encontrar a su desconocido padre, el teniente coronel Ángel Prats, un hombre casado con tres o cuatro hijos, que se desentiende de él hasta el mismo momento en que el hijo adquiere un puesto relevante en la escena política.

En tercer lugar, se encuentra su inclinación homosexual. Además de excitarse con lo prohibido desde muy joven, de seminarista siente predilección por un compañero y, ya durante su formación en Alemania, mantiene una relación muy íntima con Hans Kuss, alumno de Ratzinger. No obstante, Aguirre reconoce al fallecido Enrique Ruano como el gran amor de su vida. Poco a poco, va emergiendo su faceta más lasciva, lo que le acarrea

intervino en la guerra del Golfo Pérsico de 1991-, el tema de la ambición de dominio y los extremos a los que conduce esa pasión en exceso va desfilando y sucediéndose a través de los diálogos mantenidos por unos personajes presentados como marionetas que son movidas por la mano negra del poder (Rodríguez, 2007: 407, 416).

incómodos rumores: persigue a jovencitos, se monta “juergas griegas” en su piso de soltero y, estando casado con Cayetana, mantiene relaciones extra-conyugales con un joven jardinero, por lo que es castigado a vivir fuera del palacio.

El cuarto y último rasgo de este personaje es su figura de intelectual durante la transición española. Defensor de la Escuela de Frankfurt y del marxismo cristiano⁴, se presenta en su primera y segunda etapas, como un personaje muy letrado, si bien, podemos leer entre líneas, la brillantez que exhalaba se debía a la oportunidad que tuvo de leer libros sin censura durante los años de su formación en Munich, lo cual se le valoró enormemente entre la progresía madrileña una vez retornado a España. Desde principios de los años setenta, se convierte pues en un referente cultural del progresismo religioso de la sociedad madrileña, a la vez que reflejo de la misma, y frecuentemente asiste a las tertulias intelectuales de los sábados en el bar Parsifal, lo cual, siguiendo a Santos Sanz Villanueva, no deja de ser un “símbolo de un país absurdo y brillante” (*El Mundo*: 04/02/2011). Consigue medrar a través de los puestos que le confían sus amigos, en general, de una elevada talla intelectual, de cuyos talentos se nutre el futuro duque. De él, anticipa⁵ el narrador su empresa como un editor que sólo se dedica a custodiar los libros de la Editorial Taurus⁶ y, muy sutilmente, insinúa que es invitado como segundón a los eventos culturales, y más por sus contactos que por su propia labor intelectual. A pesar de ello, incoherentemente, Aguirre “abandona pronto el sueño del amor a la inteligencia” de sus inicios. Antes de convertirse en un lector de legajos de la Casa de Alba y, bastante avanzada la biografía, el narrador dice que “Jesús Aguirre seguía siendo un escritor sin libros” (162). De hecho, Jorge Herralde únicamente refiere la materialización de dos obras: *Casi ayer noche* (para algunos, su “libro de prólogos”) y *Memorias del cumplimiento* (sobre su etapa de director general de Música). Y, ya como uno de los Alba, el duque habla “de todo menos de libros” (p. 232). Se destaca su creciente prepotencia, estupidez, arrogancia e ignorancia respecto a todo lo que no fueran los blasones y riquezas de la Casa de Alba. Como colofón a toda una vida, señala este narrador que “el agonizante no pronunció ninguna frase para la historia” (p. 256). Quizá porque, como dice Santos Sanz Villanueva (*El Mundo*: 04/02/2011) careció de la grandeza que producen las determinaciones morales firmes.

⁴ En el retrato de Jesús Aguirre (al que le precede un retrato que Álvaro Pombo publica en *Diario 16* –recogido en *Alrededores*, Ed. Anagrama, 2002– y un perfil en una de las columnas de Vicent en *El País*), que Jorge Herralde recoge en *Por orden alfabético. Escritores, editores, amigos* (Anagrama, 2006), destaca la curiosidad de que los dos representantes más significativos del diálogo entre cristianos y marxistas “fueran personajes tan dispares como los editores Alfonso Carlos Comín y Jesús Aguirre” (*El Mundo*: 27/07/2006).

⁵ La trama se construye a lo largo del discurso narrativo sobre un esquema temporal que se inicia en 1985 y prosigue con intervalos discontinuos y retrocesos (en la primera parte) hasta culminar en 1996-2001.

⁶ Junto con Jesús Aguirre al frente de Taurus, varios editores, entre los que se encontraban Javier Pradera (Alianza) y Pedro Altares (Cuadernos para el Diálogo), hacían frente al franquismo en la década de los setenta (Herralde, *El Mundo*: 27/07/2006).

Todo aquel que conozca algunas de las obras de Manuel Vicent, acertará a reconocer en Aguirre gran parte de las peculiaridades de los antihéroes del universo vicentino. Al igual que aquéllos y como ocurre con los esperpentos, que “respiran antiheroísmo” (Oliva, 1978: 56), éste tiene una marcada carga negativa que llega a ser repulsiva, casi objeto de mofa. De forma análoga, persigue un afán que finalmente le hace caer en el ridículo. Su voz, como la de aquéllos, adolece de mensaje... Si nos preguntamos qué dice este “curita con el pico de oro” (p. 145) cada vez que el autor le concede la palabra, apenas sabemos qué responder y, sin embargo, su forma de hablar, tan redicha y pedante, está en consonancia con los rasgos definitorios que hemos comentado. Aguirre toma prestadas muchas de las frases que pronuncia y, destiladas sus palabras, lo que resta es artificio. Este “encantador de serpientes” (p. 126) sostiene sus sermones con una “labia exquisita, alambicada y conceptuosa” (p. 35), plagada de “silogismos escolásticos”, “florituras teologales” (p. 138) y “réplicas mordaces” (p. 97). Se describe como una “retórica barroca y sibilina” (p. 36), que llegado el momento se llenará de “réplicas irónicas”, “chismes hirientes (pp. 47-48), “intelectualidades” y “monerías” (p. 187). Por lo demás, una poesía deplorable dedicada a Cayetana (p. 210) y un discurso fantasioso durante una de las últimas conversaciones con el narrador antes del descenso completan todo lo que deja dicho.

Tan ambivalente como su personaje es este biógrafo, que en efecto hace las veces de biógrafo, pero a la inversa, como en una suerte de imagen invertida (a causa de la mencionada carga negativa), y que, sin embargo, nunca llega a aceptar la propuesta de su biografiado. De hecho, nos confiesa desde el principio que abriga el proyecto de escribir, paradójicamente, una biografía sobre la figura de Azaña,⁷ lo que activa de entrada un tono humorístico. Metafóricamente, como en un juego de perspectivas o espejos, con el retrato de Aguirre se refleja indirectamente un retrato de la sociedad española o, como el propio autor denomina “retablo ibérico”, y, con el fracasado proyecto de biografiar la figura de Azaña, se nos está mostrando la sombra de lo que fue en otro tiempo o lo que pudo ser para muchos el proyecto, el sueño de una España diferente.⁸ El biógrafo explica además detalles de los inicios del duque, que en general tienen que ver con distintos tipos de engaño u ocultación que enmascara aquellos sucesos con una mayor potencialidad explicativa (pp. 65-69), así como la red de contactos sociales que va encadenando en su ascensión al poder. Motivado por uno de los golpes de gracia de Jesús Aguirre, esto es, la misa casi clandestina que oficia por la ejecución del comunista Julián Grimau, considerada por

⁷ Además resulta curioso que *El esperpento de los cuernos de Don Friolera* apareciera en *La pluma*, revista literaria fundada por Manuel Azaña en 1920 (Cardona y Zahareas, 1982: 186).

⁸ Esa ilusión de cambio se despliega en algunos de los retratos de Vicent de *Inventario de otoño* (Ed. Debate, Madrid, 1981) ligado a los ideales republicanos y a la Institución Libre de Enseñanza, o sea, a la regeneración ética que traían los herederos de Julián Besteiro y Machado, la denuncia de la corrupción social, la desigualdad de clases, y la creencia de que los grandes problemas de España podían ser remediados a través de la educación, con el sustento de las mentalidades laica, liberal, moral y progresista más lúcidas de aquella época (Rodríguez, 2007: 505-506).

muchos como una proeza, se incorpora también una reseña biográfica del mismo Grimau (pp. 139-142). La biografía de Aguirre avanza con calculada prudencia y honestidad por parte de este biógrafo, en tanto que ciertos gestos y anécdotas, especialmente de la intimidad del personaje, son efectivamente interpretados, comentados y recreados con lúcida imaginación, aunque, cada vez que lo precisa su abierta especulación, reconoce sinceramente su desconocimiento o conocimiento parcial respecto a algunos episodios concretos de la vida del duque. Su relato además se va entrecortando con pasajes de la propia autobiografía⁹, que es un pretexto para contar la “biografía colectiva” o “generacional”, la de los otros,¹⁰ como ya hiciera el autor en *Jardín de Villa Valeria* (1996) y en otros de sus relatos, con el despegue a la propia historia de vida y su característica disolución en el grupo, en ruptura con el modelo de la biografía de un único individuo como arquetipo de construcción novelesca (Rodríguez, 2007: 443). De este modo, van desfilando una serie de personajes relevantes de la cultura y la política, que indirectamente ayudan al trazado de la personalidad y la vida de Aguirre.

Por otro lado, tanto la autobiografía como la “biografía colectiva” desatan la vertiente documental de la obra. Las peripecias que vive el narrador como personaje están asociadas a su labor periodística: estamos ante un cronista que rastrea la noche madrileña, un entrevistador que pregunta y escucha a sus entrevistados, un comentarista que incorpora los hechos noticiosos acontecidos a la par de las sucesivas fases vitales de su biografiado, que cuenta alguna nota de las gacetillas y de las revistas de sociedad, que es testigo presencial de algunos eventos y , hacia el final, casi un “enviado especial” a Sevilla a cubrir la Feria de Abril. El testimonio se completa con varios perfiles, además del género epistolar, a base de intercalar una serie de cartas que Aguirre escribe a su prima Mariluz (pp. 83-85 y 99-103). Como no podría ser de otra forma, la información que nos proporciona sobre el personaje responde a la estructura dialógica de las entrevistas y las conversaciones informales. Más concretamente, García Hortelano, Cela, Gutiérrez Girardot, Juana Mordó, el cura Martín Patino, los vecinos de la plaza de María Guerrero o el casero componen las voces que por separado van arrojando destellos de luz sobre la figura de Jesús Aguirre como los pedazos de un espejo roto, alguna de las cuales adquieren un estatus mayor a la de la mera fuente documental al ejercer de narradores ocasionales. El resultado de todo ello, unido a la labor de este narrador-cronista, que es también el encargado de orquestar los testimonios, es un paisaje contextual, no exento de ingrediente imaginativo, que nos aporta una visión histórica documentada, con referencias en ocasiones a imágenes

⁹ Por ejemplo, cuenta cómo fue amonestado por sus artículos (p. 160).

¹⁰ Se refiere la evolución de Vicki Lobo, feminista republicana que parece un personaje huido de *Jardín de Villa Valeria* (1996) -o sea, representa el acomodo de la vanguardia feminista a los cambios políticos- y que va apareciendo en distintos momentos a lo largo de la narración (pp. 19, 28-29, 31 y 248-249).

televisadas que son conocimiento compartido del lector, acerca de los círculos intelectuales en las sucesivas épocas reflejadas, las reuniones clandestinas y la rebeldía universitaria en tiempos de Franco, la transición política, la movida madrileña y de toda una serie de cambios sociales que acontecen y que crean la mayor parte de las veces un efecto de contraste en relación a la situación del personaje principal.

Pero este texto realista no podría pertenecer a Manuel Vicent si le faltara su singular estilización humorística. Tampoco escapan al propósito irónico ciertos objetos-símbolo y documentos que traban relación con el pintoresco personaje, como el retrato de María Teresa Cayetana de Goya,¹¹ o la insólita fotografía de la Legión (con cabra incluida) presentando armas a Aguirre, propiedad de Javier Pradera.¹² En ciertos pasajes, el humor reside en subrayar la ruptura de la lógica y el absurdo, para demostrar, claro, la irracionalidad de la existencia humana. En otros, la vertiente cómica consiste en destapar de pronto la acción de enmascaramiento de la realidad por parte del personaje. No sólo por boca del narrador, sino también a cargo de los diferentes sujetos testimoniales se propicia el efecto humorístico al desvelar el contraste entre la magnífica apariencia y la prosaica realidad (envuelto en tanta riqueza, el duque es un ser necesitado de dinero hasta para comprar tabaco). Cuando el discurso del narrador oculta desmentir el discurso del personaje mediante la hipérbole, el detalle condensador o la resignificación del símbolo aparece la ironía. Tampoco falta la broma y el tono burlón cobijado en las preguntas retóricas del narrador. El uso desviado del vocabulario, la cita fílmica¹³ encajada en originales símiles (pp. 111, 204), los giros paródicos, la mera pero inesperada mención de la vulgaridad dan paso a la risa en éste al igual que otros textos de Vicent (Rodríguez, 2007: 324-327). La voz irónica del autor penetra sutilmente en los enunciados de los personajes. El narrador cuenta la historia posicionado en la periferia. Por eso y porque nunca surge un mundo interno superior al etiquetaje del narrador, la palabra del personaje nunca acaba de ser percibida como auténtica.

Verdaderamente, la Historia del pasado de medio siglo español así contada tiende a desmantelar las trampas del discurso histórico oficial y mediático. Y ahí encontramos uno de los aspectos más notables del esperpentismo en Vicent, esto es, la crítica social. A pesar del revuelo, de modo muy escueto y comedido, se critica la impunidad de la represión y la

¹¹ En las obras de Goya, al igual que en las de Valle-Inclán o en las del propio Vicent, la imaginación del artista “puede investigar los males trágicos que deforman la humanidad y hacer hincapié en lo caprichoso, lo feo y lo absurdo de la experiencia humana” (Cardona y Zahareas, 1982: 24).

¹² El sello y el fotomatón también funcionan como objetos-símbolos de mención con un acento sarcástico (p. 171), en el que el narrador-personaje se hace cargo del personaje.

¹³ Por ejemplo, se cita *Nosferatu* (durante la aparición milagrosa en una de las tertulias de la generación del 36 en casa de Torrente Ballester, pp. 149-153) y se hace referencia a los *westers* (p. 39). Pero no todas las citas fílmicas tienen un propósito humorístico, como es el caso de *Bonjour, tristesse* (pp. 40, 56); recuérdese también el siguiente fragmento: “Pensaría tal vez en la escena de la playa del Lido en *Muerte en Venecia* [Thomas Mann], con el adolescente Tadzio en la raya del agua elevando de espaldas el dedo índice” (p. 250).

prohibición de las libertades del régimen franquista; se ataca a la iletrada aristocracia española y a la desproporcionada relación entre lo que ingresa en sus arcas y lo que ofrece por los servicios, siempre escatimando hacia los otros, sobre todo hacia los que están en la parte baja del escalafón social; a la sociedad española en general, ya desmemoriada y pendiente de las primicias de aquéllos; describe con mofa la práctica taurina; critica el poder inmoral de la iglesia; critica a quien “se proclamó a sí mismo rey de los españoles” (p. 214) y a la hipocresía de la clase política... El “elevado índice de crítica social” que entraña el esperpento (Oliva, 1978: 58) es, como decimos, un rasgo llamativo de la obra de Vicent.

Dentro de ese nivel estético, un segundo aspecto, presente también en otras obras del autor, es la grotesca –recuérdese textos como *Pascua y naranjas* (1966) y *El anarquista coronado de adelfas* (1979), *Ángeles o neófitos* (1980) y *La muerte bebe en vaso largo* (1992)-. Al destacar la mezcla de elementos dispares observados por la lúcida mirada del narrador-retratista u otros sujetos discursivos (como la referencia al surtidor de Campsa y, contiguos, los lienzos de Velázquez, en el Palacio de Liria, en p. 204) y la descripción expresionista de escenas mundanas a la vez que maravillosas, como la de la aparición milagrosa durante una de las tertulias de la generación del 36 en casa de Torrente Ballester, durante la que se acude a los oficios del cura Aguirre (pp. 149-153); como la del arranque, de la entrega del Premio Cervantes a Torrente Ballester, cuando el narrador es nombrado biógrafo del duque ante el Rey (pp. 12-13); como en el acto de la conferencia del editor Jesús Aguirre en el Instituto Boston de la plaza de Rubén Darío de Madrid, cuando los guerrilleros de Cristo Rey sueltan las ratas entre el público allí congregado... Se trata de acontecimientos desmedidamente extraordinarios y extravagantes, en los que el discurso irónico funciona mediante el propósito de otorgar una forzosa verosimilitud y claridad a sucesos increíbles y disparatados, que se prestan a una interpretación simbólica.

El tercer aspecto es la teatralidad, con referencias explícitas al teatro (p. 157), a veces insertadas en divertidas comparaciones (p. 36), con alusiones a la representación de un papel ante la platea que es el espacio público social (pp. 179 y 232), con la mención a los detalles del pautado protocolo de ciertos actos sociales (pp. 20, 202-203) y las descripciones de actos culturales, como la exposición-homenaje a Millares (179-181), en términos de disposición de papeles, turnos de actuación, fondo musical, iluminación, precisión horaria del espectáculo, protagonista, decorado y público incluidos. Por ejemplo, la muerte de Manolete (p. 167); el golpe militar del 23-F de 1981 a manos de una “zarabanda patriótica” “encabezada por un teniente coronel con bigotón de zarzuela (p. 213); o la descripción de la boda de Cayetana con Aguirre: “bajo la luz cenital de la vidriera redonda del techo, a los sonos de un órgano electrónico que atacaba la marcha nupcial de Mendelssohn, la misma con que se casa una cajera de supermercado con un chapista de Móstoles en cualquier iglesia de barrio montada en un antiguo garaje...” (pp. 201-202). En otro momento, dice: “El

teatro político acababa de subir el telón. En escena, frente al socialista Felipe González...” (p. 166). La declaración de amor de Jesús Aguirre a Cayetana ocurre precisamente en el teatro de la Zarzuela y, una vez casados, dice el narrador: “Él le hacía la escena del sofá en tresillos isabelinos” (p. 193). La abundante presencia de rituales e intertextos litúrgicos imbricados en la trama narrativa, tan frecuentes en la obra de este autor, causa un efecto similar de teatralidad de la historia contada.¹⁴

Para acabar con la parodia de los géneros teatrales, sólo quiero mencionar un último ingrediente que entronca de nuevo la literatura de Vicent con la tradición carnavalesca de la risa y el esperpento de Valle-Inclán. Me refiero a la metamorfosis de los personajes, a la mascarada, al disfraz presente aquí en forma de leitmotiv. Y es que la estampa de Jesús Aguirre se descompone en sucesivas máscaras como los pedazos del espejo, cuyos fragmentos siguen desempeñando la función crítica como en los esperpentos. Aguirre quiere ser Jeromín, el hijo bastardo del emperador Carlos V; es el Hombre Enmascarado que la madre contempla con el rímel corrido por las lágrimas; es el Capitán Araña, por deformación de Azaña; es Pimpinela Escarlata; es, al final, un fantasma del siglo XVIII, tras procesos de secularización y retrocesión. Y ahí suena la voz del autor que reclama al maestro a propósito de la boda de la duquesa de Alba y Jesús Aguirre: “Nadie se esperaba ese lance moderno de la corte de los milagros. ¿Dónde diablos estaba Valle-Inclán? ¿Por qué había muerto tan temprano si el gran esperpento del ruedo ibérico no había hecho más que empezar?” (p. 197). Como reconoce resignado Santos Sanz Villanueva (*El Mundo*: 04/02/2011), confiamos que Manuel Vicent nos vuelva a sorprender no tardando mucho.

Bibliografía

Campos, Mar (2010). “Entrevista con Ángel Sánchez Harguindey”. *Álabe* 2: 1-6.

Cardona, Rodolfo y Zahareas, Anthony N. (1982). *Visión del esperpento*. Madrid: Castalia.

Herralde, Jorge (2006). “Editor y duque. Recuerdos dispersos de Jesús Aguirre”. *El Cultural. El Mundo*. Madrid, 27/07/2006.

Oliva, César (1978). *Antecedentes estéticos del esperpento*. Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, Ediciones 23-27.

Rodríguez Escudero, Inmaculada (2007). *Vidas en naufragio: construcción y estilo en la narrativa de Manuel Vicent*. Universidad de Oviedo (inédita).

¹⁴ Consúltense: pp. 29, 35-36, 61, 123, 203, 236, 256. Al respecto, Cardona y Zahareas explican este rasgo como una de las características básicas del esperpento: 1) “el estilo que deforma en caricatura grotesca lo humano y lo ibérico surge de una circunstancia histórica”; 2) la oposición del esperpento a la actitud y manera trágicas; 3) el absurdo de la existencia humana que causa angustia y diversión; y, sobre todo, 4) el dramatismo y la teatralería (1982: 30-32).

Sanz Villanueva, Santos (2011). "Aguirre, el magnífico". *El Cultural. El Mundo*. Madrid, 04/02/2011.

Vicent, Manuel (2011). *Aguirre, el magnífico*. Madrid: Alfaguara.

Datos de la autora

Doctora en Filología Española por la Universidad de Oviedo y Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). Fue miembro durante ocho años del Grupo de Investigación sobre Educación y Trabajo (GRET), del Instituto de Ciencias de la Educación de la UAB. Su labor docente combina la impartición de asignaturas de comunicación lingüística y metodología de la investigación en la Escuela Universitaria P. Enrique de Ossó (Universidad de Oviedo), con asignaturas de periodismo especializado y documentación en ESNE (Escuela Superior de Negocios de Asturias). Su tesis doctoral se centra en la obra del escritor valenciano Manuel Vicent.

Comunicaciones

Representaciones de la realidad y sentido de la escritura en el cuento español contemporáneo: Ignacio Aldecoa y José María Merino

Sandra Araya Ramos

Universidad de Chile

Resumen

La valoración del cuento como género responde, tanto en Ignacio Aldecoa como en José María Merino, a la búsqueda por el sentido de la individualidad. Bajo la mirada testimonial del niño de guerra, el uno, y experimentando el tránsito del franquismo a la democracia, el otro, el acto de escritura evidencia en ambos autores la crisis del sujeto en su intento por entender su entorno. El sentido que cobra esta reflexión en los cuentos se traduce en un concepto de literatura que intenta dar respuestas al (los) modo(s) en que habría que relacionarse con la realidad.

Propongo revisar y confrontar ambas propuestas, a partir del análisis de dos cuentos: “La fantasma de Treviño. Cuento regional, triste y falsificado”, de Aldecoa, y “El nacimiento en el desván”, de Merino. He seleccionado estos dos, porque considero que sintetizan de manera clara el desarrollo de sus poéticas: la comprensión y el sufrimiento del dolor en el primero, y el cultivo de lo fantástico en el otro, como evasión de una realidad tormentosa.

Palabras clave: Aldecoa - Merino - cuento - realidad - fantasía

En una España marcada por las tensiones políticas, el desarrollo de una literatura crítica no se vio del todo imposibilitado. Durante el siglo veinte, y pese a la rígida y censurada moral del régimen franquista, se instalaron discursos que favorecieron, entre otros aspectos, el cultivo del cuento, desplazando el infundado prejuicio que Poe encarga a su época aniquilar: la idea de que el mero volumen debe pesar en la estimación de los méritos de una obra. Lo que queda, entonces, es una España que comienza a entender esta forma de escritura como un género en sí mismo, y no como un género menor respecto de la novela.

En este marco, dos generaciones de escritores interesará abordar: la generación de los 50, situada bajo la mirada del testimonio de los niños de la guerra, y la generación de la democracia, integrada por escritores que viven el tránsito entre lo que fue la etapa más dura del franquismo –en el sentido ideológico– y la llegada de la democracia que devino tras la

muerte del dictador. Y dentro de estos grupos, dos figuras centrales: Ignacio Aldecoa y José María Merino.

Sus propuestas son el resultado de la búsqueda por el sentido de la individualidad en una sociedad compleja, sacudida por presiones políticas internas que intensifican la crisis del sujeto. Pareciera ser que ya nada es preciso, y ante eso, cabe preguntarse sobre nuevas formas de relacionarse con la realidad. En un medio en el que la guerra se ha naturalizado, Aldecoa y Merino posibilitan una salida a través del acto de escritura. El concepto de literatura que se despliega en sus textos es vital para entender el sufrimiento representado en uno, y lo fantástico en el otro. “La fantasma de Treviño”, de Aldecoa, y “El nacimiento en el desván”, de Merino, dan cuenta de esto.

Una experiencia vital

Aldecoa no fue un teórico de la literatura; y sin embargo, en páginas desperdigadas aquí o allá, o en entrevistas a raíz de la publicación de sus libros, fue desgranando no sólo sobre su propia tarea de escritor, sino, de un modo más genérico, sobre las formas narrativas que cultivó y, en particular, sobre el cuento, una serie de ideas que, si no constituyen una poética del relato, sí apuntan a las cuestiones esenciales del género.

Medida y sutileza distinguen para él el cuento de la novela. Son dos maneras de hacer narrativa que suponen y exigen tiempos o ritmos diferentes. Así, mientras el relato corto se apoya en la palabra, la novela lo hace en el suceso. El escritor encuentra en el cuento un espacio apropiado para poner en práctica algo que es característica reconocida de su escritura, la atención que se presta a la forma de expresión, al tratamiento poético del material lingüístico.

Mucho de esto vemos en “La fantasma de Treviño”. El sólido proceso de intensificación que se consigue a lo largo del discurso narrativo remite a un efecto único que nace de una exigente elaboración, y explica la configuración de símbolos que el texto comparte con el lector. Perfectamente estructurado, el relato nos ofrece un argumento en el que simetrías y paralelismos van construyendo la técnica que le sostiene. Una y otra vez antecede a La Brígida el calificativo “fantasma”, se entrea bre, al final, la posibilidad de una gemela; una y otra vez distintos personajes le exigen hablar acerca de su procedencia y sólo

percibimos un silencio que se rompe cuando todo tiene que volver a la cotidianidad del “eran las cinco de la tarde y el ganado salía a la aguada”. La situación narrativa en sí ha nacido y se ha dado dentro de una esfera en la que el escritor ha trabajado desde el interior hacia el exterior, moviéndose implícitamente y llevándola a su tensión extrema.

Estamos frente a un mecanismo de construcción de universos significativos que tiene su punto de partida en lo sugerido por el texto y los saberes previos del lector. El autor ha elegido experimentar a partir de la riqueza de la escritura para sugerir aquello que es más importante, y que el lector sospecha antes de concluir el cuento.

Desde esta perspectiva, convendrá replantearse el trabajo de Aldecoa, y tal como Carmen Martín Gaité, cuestionar la catalogación taxativa que ciertos críticos hicieron al encasillarle entre los cultivadores del realismo costumbrista. Si bien es cierto, el diálogo es claro, el tratamiento de lo real no obedece a una representación fosilizada y estática. En su cuento hay, sobre todo, vida: los vecinos de un pueblo, el guardia, el campesino, el párroco han sido sorprendidos por la entrada de un sujeto otro en momentos cotidianos de su existencia, dotando de silencio bullicioso al espacio cargado de pañolones, boinas, gorriones, carretas, gallinas y chavales greñudos en el que se despliegan sus vidas. Ellos son contemplados y trabajados literariamente desde una modalidad que le permite al autor trascender el tópico y acercarse a lo que podríamos entender como los conflictos intemporales del ser humano; pinta con palabras un fresco dolorido y tierno, la tristeza grande y la esperanza pequeña de esas pobres gentes de la España de la posguerra. Su cuento rehumaniza la narrativa, dando espacio a un material postergado mediante un personaje menor, que puebla de resignación y silencio las tres páginas de su creación: asistimos al desfile lento y entrañable, al ritmo de un país que se ha convertido en una inmensa sala de espera de la muerte. El personaje no se ha instalado en la fe de un más allá, antes bien, ha reaparecido desde la miseria en que estuvo sumida su existencia. La Brígida vivió “, rastrojando el campo y durmiendo bajo el patronazgo de la zagalada. En tanto fue mortal, llevaba los años como los piojos, con desparpajo y sin trascendencia. Siempre fue pobre y nunca honrada, por lo que le tocaba, ahora, andar de alma en pena” (Aldecoa, 1996: 36).

Pese a esta presencia casi obsesiva de la muerte, como lectores sabemos que nos hemos enfrentado a seres vivos que reconocemos por la invalidez. Cada uno de los personajes del cuento ha sido elaborado desde un aliento vital, desde una tierna solidaridad que el autor pone en juego con su escritura. La cuota inicial la ha puesto La Brígida, quien desde un principio aparece como un ser con narración que, para existir, debe desdoblarse, como muchos de los personajes aldecoanos, quizá en el juego, quizá en el sueño, quizá en

la mentira. Ella, en el decir de Josefina Aldecoa (1996), se ha salvado del olvido, porque tuvo la suerte de que el autor pasara por allí, y contase lo que la fantasma no tenía ganas de contar, tal vez porque estaba más hecha a soportar la realidad y a hacerle frente, que a trascenderla mediante la palabra.

Este tratamiento obedece a la tarea escritural del autor, que formó parte de una generación relegada, aún sin participación política, pero depositaria de todos los traspies históricos: la así llamada generación de “los niños de la guerra”. Este “cuento regional, triste y falsificado” remite a una escritura que se entiende como búsqueda de verdad y que invita al lector de su época –no tanto por lo que habla, sino por la experiencia que comparte- a colaborar en ese sentido, remarcándole que el cuento no ha terminado todavía, y que los finales esperan. Por eso el final abierto. Quizá haya aquí algo de lo que nos propone Marcel Proust (1921) cuando habla de la literatura como cláusulas que nos permiten llegar a lugares a los que no podríamos arribar por nosotros; o de lo que plantea María Zambrano (1989) acerca de las metamorfosis inacabables de la escritura. Desde esta óptica, el cuento de Aldecoa no le estaría enseñando al lector a ver la verdad, sino a ver a partir de esa verdad que se esconde en su cuento.

Lo fantástico como evasión

Con un estilo claro y un equilibrado lenguaje, José María Merino propone una interrogación constante en torno a la literatura. Su cuento, “El nacimiento en el desván”, se aparta del compromiso político que había caracterizado a los novelistas del realismo social para acercarse, más bien, al nuevo aparatage teórico que, con el tránsito a la democracia, se desarrollaron en el país. De esta manera, el quehacer literario del autor se concilia con la tradición del cuento como relato puro para envolver ese mundo en hechos imprevisibles, en criaturas autónomas que nos sorprenden tanto como al autor.

Desde un espacio oscuro y frío, cargado de significado y de profunda riqueza literaria; desde ese ensueño y esa muerte, desde ese universo onírico lleno de inquietud y angustia, de muerte y temor a lo desconocido, la imaginación nocturna abre paso a temas que se mueven y mezclan con gran libertad a lo largo de todo el texto. La ficción literaria le permite a Merino poner en entredicho la aparente apacibilidad de lo cotidiano, incorporando lo fantástico a su crítica como una sacudida de lo rutinario, como una irrupción contra el

desarrollo temporal de lo ordinario. De esta suerte, el cuento se nos ofrece como una forma de evadirse frente al horror de la actualidad. Un hombre se ha quedado dormitando en el sillón. Quiere construir un belén que representará, a pequeña escala, el pueblo donde habita. Pero lo que no sabe es que se transmutarán dos realidades; cobrará movimiento su creación para convertirle en una más de sus figuras. Señala el texto:

Fue recuperando la verdadera dimensión de las cosas y apartó de sí, con un esfuerzo firme, la horrenda sospecha que aquella apariencia de vida le había sugerido: que el belén era lo real y él sólo una gran figura inerte tallada de una astilla por unas manos hábiles (Merino, 2007: 15).

Esta inclusión del tema del doble introduce una imagen de mundo, tal vez, menos angustiante que la verdadera. El autor instala ese belén, porque las figuritas nos ayudan a entender mejor, a no temer tanto ese misterio de la vida que no podemos alcanzar. De este modo, la literatura se convierte en un escudo contra la fatalidad de los dogmas y vuelve más soportable lo brutal de la existencia, haciendo presentir la posibilidad de una realidad diferente. Desde la vacilación, la duda y la incertidumbre surge lo fantástico para hacer de la escritura un intento por releer el mundo. Ana María Barrenechea define ese proceso como la presentación “en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales, en contraste con hechos reales, normales o naturales” (1972:395); es decir, como la problematización de lo real con lo irreal. El asunto que se está contando pertenece al mundo de lo extraordinario, donde la cotidianeidad es acechada de continuo por la sorpresa. Se cuenta como si se narrara un hecho común en el que coexiste lo verdadero con lo fabuloso, lo habitual con lo mítico, lo particular con lo universal. Detrás de cada imagen se esconde el misterio y la fatalidad que yace en lo ordinario, creándose una realidad propia, singular, cuyos fundamentos sólo se sostienen con la propia imaginación. Este procedimiento permite que la percepción y explicación fantástica que se da a los hechos no sea ajena al texto, sino que nazca de él mismo, ya que para el autor en las palabras escritas está el único indicio de las cosas.

Así mismo, la estructura de los personajes también es desarmada. José María Merino lleva al centro de su universo narrativo el horror a través de un sujeto que lo enfrenta desde el interior de sí mismo para indagar en su proyecto vital. Esta exploración en lo fluido y cambiante de la identidad personal, en sus vaivenes y alteraciones, exige el abandono del espacio de los recuerdos de la infancia y adolescencia, y la eliminación de los objetos que le

ligan a esos recuerdos. Es decir, exige el arrojamiento de las llaves del desván al pozo, lugar donde ha quedado encerrada la figurita del belén, símbolo de su infancia. Sólo desde esta renuncia el protagonista puede poner en pie una existencia auténtica, una identidad personal, aunque no por ello menos fluida y enigmática.

De este modo, al igual que Aldecoa, Merino problematiza el tema de la muerte. Confiesa, empero, los atributos negativos que nuestra sociedad le atribuye. Con ello justifica el tratamiento del horror, la metamorfosis, los objetos que toman vida, la conversión del espacio en un personaje dramático más, el ambiente nocturno en el que se despliegan las acciones como jornadas, que si transcurrían sin alteración ni sorpresa durante las horas de luz, ahora adquieren una dimensión pavorosa. Y es que la tendencia a perderse en las delicias de la “ensoñación” (una palabra clave en Merino) y en la creación de un mundo imaginario nos hacen olvidar que, sobre todo para una sociedad globalizada como la nuestra, no es preciso tener una etnia o un paraje ancestral para que nuestra identidad sea vigorosa y esté cargada de historia y de leyenda, ya que todas ellas, sin importar su procedencia, nos pertenecen con el mismo derecho, si queremos hacerlas nuestras.

A modo de cierre

Más allá de ser representantes fundamentales de sus generaciones, y más allá de que sus trabajos literarios sean la consecuencia de un tiempo, tanto Ignacio Aldecoa como José María Merino Reyes escriben partiendo de una capacidad de vivir y de convertir lo vivido en una literatura que se enfrenta a una realidad ya en sí misma desorbitada. En el caso de “La fantasma de Treviño”, hemos visto que la escritura surge desde el deseo de huir de las limitaciones y de luchar contra la falta de horizontes, de la necesidad de sacudirse los grilletes circunstanciales y transferir en literatura el deseo por suplir esas carencias. La protagonista vagabundea y vive duramente, pero ha elegido ser libre y no prisionera de sus fracasos personales, por eso ha salido del anonimato siquiera por un día. Y en lo que respecta a José María Merino, la obra responde a la reivindicación que este escritor hace del papel de lo imaginario en la ficción narrativa, con su reiterado cultivo de lo fantástico que lo utiliza para huir del horror del día a día y hacer sus reflexiones metaliterarias.

Bibliografía

Aldecoa, Ignacio (1996). *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara.

Barrenechea, Ana María (1972). "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. A propósito de la literatura hispanoamericana", *Revista Iberoamericana*, 80: 395.

Merino, José María (2007). *Cuentos del reino secreto*. Madrid: Alfaguara.

Proust, Marcel (1989). *Sobre la lectura* ["Journées de lecture" (1905); *Pastiches et mélanges* (1921)]; trad. Esp. De Manuel Arranz. Valencia: Pre-textos.

Zambrano, María (1989). *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza.

Datos de la autora

Sandra Araya Rojas es Magíster (c) en Literatura, con mención en Literatura Española. Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica, con mención en Literatura. Diploma de Postítulo en Literatura Hispanoamericana, Universidad de Chile. Su línea de investigación son los estudios teatrales y la narrativa, en los que se ha especializado realizando estudios en la Universitat de Barcelona y en la Escola Internacional del Mim Corporal Dramàtic, Barcelona, España. Ha participado en diversos congresos tanto en Chile, como en Argentina, Bolivia, Paraguay y Perú.

Comunicaciones

El asedio: eco del mundo novelesco de Arturo Pérez Reverte

Haydée Borowski y Mercedes García Saraví
Universidad Nacional de Misiones

Resumen

El asedio (2010), de Arturo Pérez Reverte, ofrece una multiplicidad de entradas posibles, ya que se trata de una voluminosa novela coral, que concentra la experiencia de su autor. Proponemos, para este encuentro, un enfoque centrado en analizar los universos de los personajes y su trabazón caleidoscópica.

Pérez Reverte utiliza siempre una tercera persona que se cuela en las zonas oscuras y recónditas de tipos humanos inmersos en una ciudad y un tiempo hostiles: Cádiz en 1811. Despliega las condiciones de asedio militar a ese territorio, que se replican de variados modos en individuos asediados por sus propios conflictos. La naturalidad con la que los personajes se encuentran en puntos de unión y de fuga conforma una telaraña, cuyos hilos representan la trabazón de esta novela de novelas.

Palabras clave: El asedio - novela coral - Cádiz 1811 - personajes eje - personajes bisagra

El asedio (2010), de Arturo Pérez-Reverte, ofrece una multiplicidad de entradas posibles, ya que se trata de una voluminosa novela coral, que concentra la experiencia de su autor como narrador y su insistente y ácida perspectiva sobre el mundo actual. Parodia, absorbe y desvela los convencionalismos genéricos y se constituye en una memoria diacrónica y al mismo tiempo en un núcleo condensado de la sincronía.

El mismo Pérez-Reverte afirma en una entrevista de 2009, que “no es una novela histórica ni sobre la guerra de la independencia. Transcurre en el Cádiz del asedio francés, pero es una novela de personajes. Por lo que el telón de fondo es una metáfora concentrada de España en miniatura”.

Las novelas revertianas se manifiestan como género abierto a la revisión plurilingüe del mundo que representan, y, por medio de personajes que los encarnan, critica los estereotipos. Después de *Un día de cólera*, en la que expone la peripecia madrileña del 3 de mayo de 1808 mediante la novedosa polifonía de prescindir del protagonista para suplantarlo por la multiplicidad que representa al pueblo madrileño, Pérez-Reverte incorpora otra novedad como eje del relato. Explota, en la Cádiz de 1812 una estrategia narrativa que desplaza la centralidad protagónica a un conjunto de personajes que desgranar ángulos de enfoque particulares y oficia al mismo tiempo de caja de resonancia de variados estamentos sociales

El título lleva a múltiples lecturas, al asedio militar de los franceses que se basa en el episodio histórico, es dable sumar el asedio social a la burguesía comercial que constituyó la

modernidad gaditana. El asedio político alcanza su cabal forma en los miembros de las Cortes, en pleno proceso de escritura de la Constitución. La novela se afinca, entonces, en el tópico del bloqueo, arraigado fundamento de la épica occidental.

El equidistante y omnisciente narrador en tercera persona, crítico e irónico, planea sobre un mapa nuclear en el que concentra tensiones históricas, políticas, culturales en un presente que va sucediendo a medida que avanza la lectura. La conjunción de perspectivas se logra a pesar y por medio de esa tercera persona que brinda la unidad en la construcción de los individuos. Adopta, para cada uno, el léxico, tono y sintaxis adecuados y concentra el pertinente segmento social y cultural. Esta particularización de la voz permite incursionar en los recovecos íntimos de los personajes y también da pie para desplegar perspicaces o necias representaciones del espectro social. La omnisciencia habilita parentéticas con comentarios mordaces, matizaciones sucintas sobre caracteres, actitudes, situaciones y para asentar generalidades de aplicación amplia, parecidas a manifestaciones del sentido común. Los dichos y chismes de la calle se pueden filtrar fácilmente a la vez que se incluyen los modos del habla de los sectores sociales representados, los de la zona elegante, los del puerto y de a bordo, hasta llegar a las voces de los muertos: “en cuanto a mi hija Lolita, ésa tiene todo lo necesario para salir adelante. Mírenla. Lista y tenaz” (Pérez-Reverte, A. 2010, 63).

Esta técnica puede adquirir la profundidad de la caja china cuando el punto de mira de un personaje se introduce en el ángulo visual de otro. Por ejemplo, cuando el Capitán Lobo ve a Lolita revisar el barco. Es así como la doble mirada y el *racconto* densifican el relato. (Pérez-Reverte, 2010: 234)

El verosímil organizado por el espacio, las gentes que lo habitan y sus discursos, sumado al presente continuo suponen un dinamismo que va creando suspenso, de modo que se apropia de una herramienta de la novela negra. Además, los otros anclajes que sostienen el relato son las nutridas descripciones ambientales, las largas digresiones técnicas, y los retratos coloridos de unos y otros, siempre desde la perspectiva de aquél que lo está mirando. No priva del detalle de la vida cotidiana, como herramienta para el “efecto de realidad” al que también contribuyen las marcas comerciales que remiten a ese contexto (“fósforos Lucifer”, 37).

Como un mecanismo de relojería los engranajes se entrecruzan y ponen en funcionamiento unos a otros. Tablero de ajedrez de perspectiva directa, los crímenes, los lugares donde caen las bombas, los sitios de camino y paseo, son intraurbanos; las redes del comercio, los recorridos de los disparos, las vías del contrabando se asientan extramuros y traman las relaciones con las colonias y el mundo.

El espacio da cuerpo al relato; es determinante de las acciones y los sucesos. Por más que Pérez-Reverte declare que lo mismo podía haberlo situado en la Sarajevo del 92, en la

Madrid del 36, o en la mismísima Troya, las peripecias y acontecimientos sólo son posibles en ese punto, en ese tiempo. Como condimento histórico, la erudición napoleónica de Pérez-Reverte sale a relucir al darle a todos los demás ingredientes la coloratura referencial indispensable.

La antigua Gadir fue levantada por tartesios y fenicios unos 1100 años a. de C., lo que la convierte en la ciudad más antigua de Occidente. Romanos y visigodos también dejaron sus huellas y a partir del año 711 fue territorio musulmán, hasta que Alfonso X El Sabio la reconquistó en la segunda mitad del siglo XIII incorporándola al Reino de Castilla. Marcada por su estratégica situación militar y comercial, a caballo entre el [Atlántico](#) y el [Mediterráneo](#) fue una ciudad volcada al [mar](#) y al [comercio](#). Esta provincia contribuyó notablemente al descubrimiento y colonización de América durante el siglo XV. Colón y otros ilustres marinos utilizaron sus puertos como punto de partida hacia el Nuevo Continente. En el XVIII, "siglo de Oro" de Cádiz, se monopoliza el comercio de ultramar, lo que le imprimió el carácter cosmopolita y permeable a las nuevas ideas que dieron lugar a la apertura de su sociedad burguesa liberal y democrática recogida en la Constitución de 1812. "Era una ciudad liberal y culta, abierta al mundo por el comercio con América. La España que pudo ser y nunca fue, la gran ocasión perdida... fue un espejismo, un paréntesis".

Entonces, el nutrido grupo de personajes han sido elegidos por un autor avezado para iluminar el espacio sociopolítico de un momento de transición. Todas las clases sociales, las profesiones, se corporizan en tipos y acciones que contribuyen al objetivo de mostrar una ciudad asediada. La equitativa distribución espacial del segmento introductorio -ocho carillas- destinado a cada uno de los personajes axiales demuestra esa deliberada simetría.

La selección de elementos resulta afortunada para vertebrar un conjunto de categorías que a grandes rasgos se pueden organizar en universos de personajes orientados hacia la realidad del mundo y a lazos argumentales que permiten visualizar ese caleidoscopio cuyo resultado es un todo integrado.

En el laberinto urbano, plazas, callejuelas, comercios y playa sirven de puntos de cruce al permitir la verosímil alianza de este collage de historias alrededor de dos motivos argumentales: el cerco y los crímenes. Los encuentros casuales sirven, como en el cine, para suscitar el cambio de perspectiva.

La sutil individualización de los tipos humanos se combina con la adaptación de sus funciones como personajes-ejes y personajes-bisagra. Así, los primeros trazan líneas de protagonismo en las dos series temáticas y los segundos hacen tupida la red de intersecciones que dilata la escena a la ciudad toda. Llamamos personajes-bisagras a aquellos que recorren diversos ámbitos sociales y que ligan entre sí a los personajes-ejes

La burguesía aparece distinguida en varios niveles, el más culto, inteligente y moderno, cuya clave es Lolita Palma, y el otro, más superficial y pasatista, que se condensa

en el primo Toño. Lolita, heredera de la tradición de comercio marítimo, despliega los rasgos de una mujer ilustrada, entrenada en las lides de esa profesión masculina.

La otra cara de esta clase es Hipólito Barrull, traductor del *Ayante* de Sófocles, que oficia de eco lejano y presagio para el comisario Tizón. El viejo tópico del escrutinio de una biblioteca se incluye de variadas maneras, implanta la presentación del cartapacio con el manuscrito y establece el paralelo con la tragedia clásica por medio de la situación de asedio y la pesquisa iniciada por Ulises. El *Ayante* resulta organizador del nexo con la tradición genérica del policial culto, que con anterioridad ha ejercitado Pérez -Reverte en *La tabla de Flandes*, por ejemplo, o en *El club Dumas*.

El microcosmos clausurado de la ciudad (el cuarto cerrado) se articula con el afuera, el Trocadero, la península donde están instaladas las baterías francesas y Gastón Desfosseux proyecta desde ahí las miradas desde el margen. Constituye así el término necesario para concentrar el ángulo francés, desde Napoleón para abajo. Desfosseux está menos preocupado por la guerra que por la teoría y la práctica artilleras; la industria bélica, los avances en el diseño y uso de los cañones aglutinan su inquietud y sus opiniones: "... su arma, le gusta decir, es la tabla de cálculo y su pólvora, la trigonometría" (Pérez-Reverte, 2010: 28). El francés puede resultar simpático al lector, porque el narrador anula el paradigma maniqueo.

Reserva, sin embargo, el lado solapado y oscuro para el embalsamador que aparece innominado en la secuencia de presentación. "El hombre de la bata gris y el delantal de hule" (Pérez-Reverte, 2010: 55) Sólo en la página 80 se da su nombre: Gregorio Fumagal. El control sobre sí mismo y el disimulo (hasta de sus canas) rigen su vida higiénica, rutinaria. Es otro ilustrado confiado en el progreso, que muestra la catadura detestable de la ciencia.

El comisario encargado de la investigación policial, Rogelio Tizón, encarna el dúplice costado de una encallecida fuerza del orden. Tizón sirve como bisagra entre los bajos fondos, las tabernas baratas, la delincuencia y otro conjunto de marginales que pululan en los bordes gaditanos. Su única ideología se corresponde con el orden jerárquico; tiene la dosis exacta de falta de escrúpulos y desapego mercenario.

Pepe Lobo, por su parte, da cuerpo al mundo de la marinería, inexcusable en Pérez-Reverte, como viéramos en *Corsarios de Levante*, *La reina del sur* o *La carta esférica*. Su oficio de corsario lo sitúa en un ángulo en el que converge cierta oscura legalidad con el mundo comercial, "un margen difuso de las leyes" (Pérez-Reverte, 2010: 68).

Felipe Mojarra se incorpora a la narración como personaje-bisagra, interlocutor del capitán de ingenieros Lorenzo Virués, y guía experto en los "laberintos fangosos" que limitan la ciudad (Pérez-Reverte, 2010: 202). Mojarra introduce a Virués, habitante del centro y admirador de Lolita, en la zona pantanosa. Cazador furtivo, aprovecha las ocasiones que le

brinda el azar para obtener mínimos beneficios. Su insignificancia e ingenuidad en las relaciones con el poder, le permite escurrirse en los intersticios militares franceses y lograr la captura de una cañonera enemiga, por cuya entrega no obtiene la recompensa prometida.

Integra el conjunto de cazadores furtivos que pululan en la novela: Tizón, Mojarra, Lobo. No se soslaya la connotación de los apellidos.

Actúa Mojarra también de nexo con la clase mercantil, ya que su hija Mari Paz sirve a las señoras Palma. Por su parte, la muchacha resulta involuntaria desencadenante de un episodio desgraciado. Esta criada joven que canta al principio del relato es una marca de la retórica del policial, ya que recorre sin que se le dé demasiada importancia toda la novela. Su aparición, como la de Fumagal, está disimulada en la escenografía costumbrista.

Otro personaje interconectivo es el Mulato contrabandista (Pérez-Reverte, 2010: 205) que trama oscuras relaciones entre el adentro y el afuera.

Es posible también desplegar la categoría de personajes especulares; aquellos que realizan acciones simétricas (Viñals, que replica desde adentro los razonamientos de Desfosseux, 112), o que manifiestan caracteres inversamente proporcionales, como Caridad Palma, la superficial y doméstica hermana de Lolita.

Para representar el polifacético hormiguero humano de Cádiz el narrador hace un uso deliberado de enumeraciones: Comerciantes, diputados, militares, emigrados con recursos o sin ellos, criminales, sablistas... zánganos y parásitos.

Los integrantes de las Cortes, una especie de coro, recobran los nombres garantía de Arguelles, José María Queipo de Llano, el poeta Quintana, Antonio Alcalá Galiano, Ángel Saavedra, Duque de Rivas, los que envuelven al ficcional Jorge Fernández Cuchillero, delegado de Buenos Aires. Gentes honestas y lúcidas que intentan poner coto a los necios poderosos.

Conclusiones

El asedio puede leerse, entre otras muchas interpretaciones, como una novela de personajes, que describe todo el abanico social de la ciudad y de la época, y revisa una tipología básica universal.

La metonimia de Cádiz como concentrado para representar a España, reitera la vieja preocupación de los intelectuales en general y de Pérez-Reverte en particular, acerca de su país, “de lo que pudo ser y nunca fue”.

Afianzada en un discurso sustentado en el uso de variantes lingüísticas específicas por medio de la voz omnisciente de la tercera persona, el aprovechamiento permanente de los círculos concéntricos de la intertextualidad, la tipicidad temporo-espacial y de personajes, y

los tópicos de la aventura, la guerra, la trama policial, la marinería, la novela resuena en eco del mundo novelesco de Pérez-Reverte.

Bibliografía

- Antón, Jacinto (2009). "Arturo Pérez-Reverte desvela el alma de su nueva novela, una historia de más de 700 páginas ambientada en el Cádiz de 1812". *El País*, Madrid.
- Arán, Pampa, Marengo, María y M. Candelaria De Olmos (1998) *La estilística de la novela en M. M. Bajtin*. Córdoba: Narvaja editor.
- Bajtin, Mijail (1987) *La cultura popular en la edad media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza, Trad. de Julio Forcat y César Conroy.
- (1989) *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Belmonte Serrano, José (1995): *Los héroes cansados*. Espasa Calpe: Madrid.
- de Certeau, Michel (2000) *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.
- González Serna (2010). "La unidad de la narración en *El asedio*, de Arturo Pérez- Reverte". *El País*, Madrid. 18- III- 2010.
- López de Abiada, José Manuel y Augusta López Bernasocchi (2000). *Territorio Reverte - Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez- Reverte*. Verbum: Madrid.
- Pérez- Reverte, Arturo (2010). *El asedio*. Buenos Aires: Alfaguara.

Datos de las autoras

Haydée Borowski es Profesora Titular Regular de Literatura Española I y II, Profesorado y Licenciatura en Letras, de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones. Especialista en Diseño de Programas Sociales.

María de las Mercedes García Saraví es Doctora en Letras por la Universidad Complutense de Madrid. Profesora Titular Regular de Literatura Latinoamericana I y II, Profesorado y Licenciatura en Letras, de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones. Investigadora categoría I.

Comunicaciones

La ironía y la parodia del buen Cervantes en *París no se acaba nunca*

de Enrique Vila-Matas

Martín Ezequiel Calabrese
Universidad Nacional de La Plata

Resumen

El trabajo compara los principios constructivos presentes en dos novelas españolas: el *Quijote* y *París no se acaba nunca*. En ambas la creación literaria parte de la literatura, de la parodia y la reelaboración de textos literarios precedentes. En este sentido, cervantes aparece como precursor de la literatura moderna. En la obra de Vila-Matas, que tiene como intertexto a la novela *París era una fiesta* de Hemingway, se observan principios constructivos similares a los presentes en la obra de Cervantes, tales como la intertextualidad, la parodia y la ironía. Vila-Matas parte constantemente de episodios presentes en otros textos literarios para escribir su novela, de un modo similar a lo hechos por Cervantes.

Se comparará entonces, este modo de hacer literatura presente en ambos autores, analizando en la obra de Vila-Matas la parodia respecto de otros textos literarios.

Palabras clave: Vila Matas - Cervantes - Quijote - parodia - ironía

En este trabajo analizaré algunos elementos compositivos de la novela de Vila-Matas, *París no se acaba nunca*, aparecida en el año 2003. En dicha obra prevalecen la ironía, la parodia, la auto-ficción o ficción autobiográfica y la intertextualidad; aspectos que se relacionan con *el Quijote* de Miguel de Cervantes, tanto el de 1605 como el de 1615. Vila-Matas toma como punto de partida los recuerdos de Hemingway sobre su estadía en París, recapitulados en el libro *París era una fiesta* (1964) y también diferentes anécdotas sobre su biografía; con este material, reconstruye los episodios de la vida del escritor norteamericano y les da una vuelta de tuerca, los reescribe y parodia de una manera particular. El narrador declara que se propone usar “un tipo de ironía que yo llamo benévola, compasiva, como la que encontramos, por ejemplo, en el mejor Cervantes.” (Vila-Matas, 2003: 11). En las primeras páginas de la obra el narrador nos informa que lo que hará es una revisión irónica de sus años de juventud en París, ciudad a la que viajó para imitar a su escritor predilecto, pero en los cuales, a diferencia de Hemingway, él fue pobre e infeliz. En esta diferencia se plantea el juego humorístico y paródico que aparecerá en el resto de la novela.

La parodia y la ironía son lazos que vinculan fuertemente las obras de estos dos autores españoles. Gran parte de los episodios narrados por Vila-Matas tienen una directa

relación con textos literarios precedentes, al igual que las diversas aventuras del caballero manchego. El principio narrativo que se observa en ambas obras es similar: el personaje recuerda un determinado episodio leído en un libro e intenta imitarlo. Podemos leer, por ejemplo, en el capítulo 3, que el narrador afirma que lo que hizo en París fue “tratar de llevar una vida de escritor como la de Hemingway” (Vila-Matas, 2003: 12). Lo que lo anima a hacerlo es la lectura apasionada de *Paris era una fiesta*.

De esta manera queda explícita la intención de Vila-Matas: la imitación. ¿Y qué es lo que imita? La literatura. En esta reelaboración literaria es donde aparecen los elementos paródicos e irónicos. La gran mayoría de los episodios narrados son una recreación de diversos episodios referidos por Hemingway; incluso hace coincidir la llegada de Ernest Hemingway a París con el comienzo de su libro y la muerte del norteamericano con su partida de París.

La novela de Cervantes es trascendente, entre otras cosas, porque es consciente de la literatura que la antecede, que la rodea, y no la toma simplemente como referencia o modelo a seguir, sino que la cuestiona mediante diferentes recursos, entre ellos, la parodia y la ironía. De alguna manera desnuda a la novela picaresca, a la novela caballerescas y a la novela pastoril. En el episodio del escrutinio de la biblioteca (Primera Parte, Capítulo VI) se valoran los grandes prototipos de esos géneros y se desdeñan las vanas imitaciones. Esto, junto a otros elementos, es lo que transforma al *Quijote* en la primera novela moderna. Vila-Matas opera de un modo similar en sus obras. Es consciente de que para seguir escribiendo, después de todo lo que ya se ha escrito, es necesario hacer algo con ese corpus de obras literarias, y lo que hace es desnudar esa tradición. *Paris era una fiesta* es una novela en la que Hemingway es a su vez personaje y autor, y narra retrospectivamente sus inicios como escritor. Enrique Vila-Matas, autor consolidado y reconocido, toma esa novela y la reescribe a su manera. Anna María Iglesia afirma que *Paris no se acaba nunca* es una novela posmoderna porque construye un mundo autónomo, paradójicamente muy ligado a los ecos de otras obras.

Vila-Matas es considerado un escritor cervantino y se reconoce como tal, uno de los pocos que ha dado España en la modernidad. En sus novelas construye un mundo atravesado constantemente por lo literario. En su obra todo se transforma en literatura y en ficción. En los primeros capítulos observamos una tendencia a desdibujar los géneros y a transgredirlos, no solo los literarios, sino también los académicos. La misma novela, llega a preguntarse “¿soy conferencia o novela?” (Vila-Matas, 2003: 16). *Paris no se acaba nunca* es presentada como una ponencia, escrita por el narrador, para ser expuesta en un congreso que tratará el tema de la ironía.

Como señala Mompel, en la novela hay dos hilos fundamentales que conforman una red literaria: la intertextualidad y la ironía. No retomaré aquí las diferentes definiciones e

interpretaciones de estos términos, sino que bastará con decir que considero dos aspectos de la intertextualidad distintos, ambos presentes en la novela: la intertextualidad entendida como transtextualidad, a la manera de Barthes y Kristeva, tomando “el texto como cruce de textos, como escritura traspasada por otros textos” (Mompel, 2010); y la intertextualidad como el uso de citas, prestamos y alusiones a otros textos. La ironía, por su parte, como señala Bajtín, es un fenómeno de carácter polifónico. Encontramos entonces, la polifonía tanto en la ironía como en la intertextualidad. La novela de Vila-Matas es manifiestamente polifónica, y el narrador remarca constantemente las diferentes voces que intervienen en la obra.

Eduardo Urbina en su artículo “Ironía medieval, parodia renacentista y la interpretación del *Quijote*” sostiene que la ironía constituye “una voz interna usada de manera consciente y consistente a fin de exponer las incongruencias” que se dan en un género y en la evolución en general de la literatura. La ironía interpreta y renueva la literatura. En cuanto a la parodia, sostiene que Cervantes logra con ella crear un ficción que “acentúa en cada momento la naturaleza ilusoria del juego que la hace posible”. De la misma manera Vila-Matas evidencia a cada momento la materia literaria presente en su novela. Son constantes sus referencias literarias: menciona escritores, novelas, cuentos que le sirven para reafirmar sus antecedentes literarios, y para destacar lo ficcional de su escritura.

Compararé, entonces, algunos de los principios constructivos que relacionan la obra de Vila-Matas con la obra de Cervantes, sin pretender explicar a la primera como copia de la segunda. Lo que relaciona a ambas son los modos de construcción de los episodios y el tratamiento paródico que realizan de la literatura.

En el primer capítulo el narrador rememora su fracaso en el concurso de dobles de Hemingway; luego nos informa que viajó a París para escribir una conferencia que revisará irónicamente sus años de juventud en esa ciudad. Al tomar el vuelo que lo lleva nuevamente a España se topa con un pliego de notas olvidado por alguien con destino a una conferencia titulada *París no se acaba nunca*. Esto le genera una gran sorpresa, ya que era exactamente lo que él planeaba escribir. Minutos después se da cuenta de que él mismo había olvidado esas notas sobre la butaca del avión. Estos pliegos, escritos, olvidados y vueltos a encontrar por él mismo, de alguna manera recrean y parodian los cartapacios comprados por Cervantes y escritos por Cide Hamete Benengeli. ¿Qué significa este hallazgo sorpresivo de unos pliegos escritos por él mismo? Son una evidencia, una ratificación del acto de escritura. El narrador parodia la parodia cervantina de los cartapacios atribuidos a otro autor. Cervantes crea un “otro”, y se reconoce como padrastro de la obra, Vila-Matas por el contrario, se transforma así mismo en un *alter ego*.

Puede afirmarse que la historia de don Quijote es producto de la biblioteca de don Quijote, don Quijote impone una forma de contar, unas reglas de narración que después son adoptadas por Sancho y por los otros personajes ya que todos usan el imaginario de los libros de caballería para engañar a don Quijote. De la misma manera, según afirma Anna María Iglesia *París no se acaba nunca* puede considerarse “fruto de la posesión de una biblioteca y, en particular, es fruto de la lectura de la última obra de Hemingway, donde el autor americano recuerda el año transcurrido en París” (Iglesia, 2008: 2).

La operación de reescritura llevada a cabo por Vila-Matas se da en dos planos temporales distintos. En el primer plano tenemos al narrador, joven, que revive los pasos andados por Hemingway en sus años de su juventud en París. En el segundo plano tenemos a un narrador adulto, que recorre la ciudad nuevamente y toma notas para una conferencia sobre el tema de la ironía. En estos dos planos, el narrador recorre el camino relatado por Hemingway en su novela. En ambos podemos observar una manifiesta voluntad de imitación. La novela mezcla constantemente esos tres planos temporales que confluyen en un único espacio físico, París: la juventud de Hemingway, la juventud del narrador, y el presente del narrador.

Como hemos afirmado, la forma en que estas referencias a la obra de Hemingway y la de otros artistas aparecen en su novela responde a un patrón similar al que podemos observar en la novela de Cervantes. De la misma manera que don Quijote rememora algún episodio protagonizado por algún caballero de renombre, y luego trata de revivirlo; así, el narrador de *París no se acaba nunca*, se dirige hacia algún lugar de la ciudad, cita algún fragmento del libro de Hemingway e intenta recrearlo. El mecanismo de Vila Matas a veces se duplica, ya que el narrador (adulto, situado en el año 2003), repite los pasos del narrador joven, que a su vez sigue los pasos de Hemingway.

Ilustraré a continuación esta hipótesis con algunos ejemplos. Don Quijote constantemente rechaza las apreciaciones de Sancho Panza sobre las aventuras que se les presentan por la simple razón de que Sancho no está versado en libros de caballería. En el capítulo XXIII del *Quijote* de 1605 don Quijote y Sancho ingresan a la Sierra Morena. El lugar le recuerda a don Quijote diferentes aventuras vividas por los caballeros andantes en parajes desolados. En el capítulo XXV, ya desde el título vemos el carácter imitativo que se propone don Quijote: “Que trata de las estrañas cosas que en Sierra Morena sucedieron al valiente caballero de la Mancha, y de la imitación que hizo a la penitencia de Beltenebros” (Cervantes, 2002: 300:). Don Quijote imita esa literatura que leyó, y a su vez tiene el afán de convertirse en literatura, de que algún autor escriba sobre sus famosas hazañas. En este episodio evoca al famoso Amadís, y dice que en el arte, como en cualquier otro oficio es regla imitar a los originales y a los más grandes, dice: “Amadís fue el norte, el lucero, el sol de los valientes y enamorados caballeros, a quien debemos imitar todos aquellos que

debajo de la bandera de Amor y de la caballería militamos” (Cervantes, 2002: 303). Dicho esto, relata el episodio en el cual Amadís se retiró, desdeñado por la señora Oriana, a la Peña pobre, cambiando su nombre por el del Beltenebros. Don Quijote aprovecha su situación en la desolada Sierra Morena y se dispone a imitar a Amadís. La parodia llevada a cabo por Cervantes se acentúa cuando don Quijote reafirma su intención y ratifica que quiere imitar a Amadís, “haciendo aquí del desesperado, del sandio y del furioso, por imitar” tanto a Amadís como a Roldán. Después de esto, escoge un lugar adecuado y comienza su lamento: primero manifiesta en un discurso su sufrir; luego deja en libertad a Rocinante; le escribe una carta a su amada; y luego, al quedar solo, decide no imitar la locura desahogada de Roldán, porque no cree justo destrozar ningún árbol; por lo tanto imita la locura melancólica de Amadís y se pone a rezar. La hipérbole característica de los libros de caballería se enfrenta al razonamiento de don Quijote, que considera absurdo arrancar árboles de cuajo y enturbiar las aguas.

En Vila-Matas observamos varias secuencias similares. La primera mañana del narrador de *París no se acaba nunca* coincide con el primer capítulo de *París era una fiesta*. Entre ambas obras, además de un paralelismo entre los diferentes episodios, hay semejanzas que tienen que ver con los personajes y el argumento. Como señala Anna Maria Iglesia “el protagonista de *París no se acaba nunca*, se convierte en un alter ego de Hemingway” y “así como Vila-Matas es un nuevo Hemingway, Marguerite Duras es una nueva Gertrude Stein: esta última fue para Hemingway un referente para su formación, Duras lo fue para Vila-Matas, al cual no solo le alquiló la buhardilla, sino que le dio consejos sobre cómo escribir una novela”. (Iglesia, 2008).

El narrador Vila-Matas va a reproducir diferentes aspectos de la obra de Hemingway: sus paseos por la calle, su vestimenta, sus recorridos por los bares, etcétera. Por ejemplo, en la primera referencia a la obra de Hemingway, el narrador recuerda lo que había leído ese episodio en el que Ernest, en medio de un día lluvioso entra a un café, pide un café con leche y empieza a escribir con un lápiz y se excita con una mujer que entra al café y se sienta sola. El narrador de *París no se acaba nunca* quiere imitar a Hemingway, entonces, entra al mismo bar y pide un café con leche y escribe con un lápiz y ve a una mujer entrar al café y sentarse sola. A partir de ese momento el narrador se siente un “nuevo Hemingway”; por otro lado, una vez instalado en París, acondiciona su buhardilla con todos los elementos necesarios para escribir que menciona Hemingway y lo cita: “el instrumental necesario para poder escribir se reducía a las libretas de lomo azul, a los dos lápices y el sacapuntas” (Vila-Matas 2003: 41). Este instrumental puede parecer un poco escaso y cargado del estilo de la bohemia parisina de principios del siglo XX. Vila-Matas le suma, irónicamente, dos elementos más útiles para un escritor: una mesa y una máquina de escribir.

Pero la intertextualidad no consiste solo en la parodia o la ironía; hay episodios de *Paris era una fiesta* que se rememoran sin la intención de ser parodiados, como en el capítulo 20, cuando el narrador refiere las circunstancias en las que se conocen Hemingway y Fitzgerald y algunas anécdotas de estos escritores. En estos casos no hay una imitación del texto literario, sino solo una cita de él, una apropiación. En el capítulo 90, cita la descripción que hace Hemingway del *Café des Amateurs*, un café triste y maloliente.

Vila-Matas asocia vida y literatura, las coloca en el mismo nivel. Llega a referirse a su vida como una novela. En esta relación es donde entra en juego la idea de autoficción. Esta idea consiste en ficcionalizar la propia vida al punto de no poder dissociarla de la literatura. Como sostiene Del Pozo García “una primera aproximación a la obra de Enrique Vila-Matas pone de relieve la imbricación entre lectura, escritura y tradición literaria como una constante en todos sus texto “(2009: 91).

Vila-Matas afirma que sus lectores pueden conocer muy poco de su vida a partir de las lecturas de su obra, llega incluso a afirmar, quizás irónicamente, que para conocerlo es mejor no leerlo. Se ve en Vila-Matas una constante intención de transformar el YO en escritura, en literatura. Su propia identidad se confunde y mezcla en “una red literaria que se concibe como un tejido de textos comunicados, que llevan de uno a otro” (Pozuelo Yvancos, 2007: 34).

En el capítulo 4 ocurre algo relatado cómicamente por Vila-Matas. Cuando pasa junto con su esposa por el restaurante *Michaud*, recuerda y repasa mentalmente el episodio relatado por Hemingway en el capítulo XIX de su libro. En este episodio el escritor norteamericano aprueba el tamaño del pene de Scott Fitzgerald. En *París no se acaba nunca* leemos:

me acordaba con tanta precisión de esa escena de París era una fiesta que la repasé mentalmente a una gran velocidad y hasta sentí la tentación de mirarme la polla y, en fin, la repase de forma tan veloz que en pocos segundos me quedé sin ella, sin la escena, la polla siguió en su sitio (Vila Matas, 2003: 15).

Sin embargo, no todas las referencias a la vida de Hemingway se corresponden con el libro. El narrador Vila-Matas también rememora diferentes episodios que se corresponden con anécdotas de diferentes escritores. Toda la novela está atravesada por lo literario y por las vidas de los escritores y artistas. Se mencionan en la obra cerca de un centenar de escritores, cineastas, actores, pintores y músicos. Felicidad Juste Mompel da cuenta de cuatro pasos seguidos por Vila-Matas en la reconstrucción del famoso episodio de la vida de Hemingway en el cual, seguido por un pequeño pelotón, libera las bodegas del *Petit Bar*. La banalización y la parodia que opera en la novela consiste en equiparar episodios tan

dispare: lo mismo vale en la novela la leyenda de Hemingway sobre la toma del *Petit Bar* que la anécdota en la que Vila-Matas entra a tomar unos tragos al bar, se emborracha y discute con su esposa. En esta diferencia está la parodia, la misma con la que nos deleitamos en el episodio de Sierra Morena, cuando don Quijote, en calzones, muestra partes de su vergüenza y desventura que Sancho Panza prefiere no mirar.

Hemos vinculado la obra de Vila-Matas con la de Cervantes porque él mismo se filia con el tipo de literatura iniciado por Cervantes. Muchos de los escritores y de las ideas aparecidas en sus obras refieren a este juego barroco de la literatura dentro de la literatura, de la imposibilidad de la originalidad y de la necesidad de la reescritura, la reelaboración como herramientas primordiales de la creación literaria. En este sentido, vale la pena mencionar a Borges, gran proveedor de ideas para Vila-Matas, y su cuento “Pierre Menard, autor del Quijote”. Vila-Matas se refiere a este cuento y lo explica en pocas palabras: si yo escribo algo que ya está escrito, es lo mismo, pero no es lo mismo. *Paris no se acaba nunca* narra lo mismo que *París era una fiesta*, la vida de un joven escritor en París, pero definitivamente, no son lo mismo. De alguna manera Vila-Matas se ríe de los libros que narran el aprendizaje literario de los escritores, de la misma manera que Cervantes lo hace de los libros de caballería. Compartimos la idea de Iglesia: “la obra de Enrique Vila-Matas representa precisamente la crisis posmoderna de la imposibilidad de escribir en un momento en que todo ya ha sido escrito, en que todos los que escriben lo hacen después de otros” (2008: 3).

Esta revisión irónica de Vila-Matas termina en un fracaso. Confiesa en las últimas páginas que lo único que aprendió es a escribir a máquina y el consejo que le diera Queneau: “usted escriba, no haga otra cosa en su vida” (Vila-Matas 2003: 232), consejo que, como hemos visto, ha seguido al pie de la letra. Luego, al final de libro Vila-Matas remarca nuevamente su filiación a lo literario. Cuando terminan sus días en París, va a despedirse de Marguerite Duras, su inquilina a la que le debe varios meses de renta y se despide de ella. “Salí de su vida como se sale de una frase” son unas de sus últimas palabras en la novela” (Vila-Matas, 2003: 233).

Bibliografía

Borges, Jorge Luis (1998) [1944]. “Pierre Menard, autor del Quijote”, *Ficciones*. Buenos Aires: Alianza Editorial.

del Pozo García, Alba (2009). “La auto ficción en *París no se acaba nunca* de Enrique Vila-Matas”, [artículo online] *452ºF* [fecha de consulta: 10/09/2011] *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 1, 80-103,

<http://www.452f.com/issue1/la-autoficcion-en-paris-no-se-acaba-nunca-de-enrique-vila-matas/>

Gómez-Montoya, Carolina (2010). "Enrique Vila-Matas y la rebeldía de la letra", [artículo online] [fecha de consulta: 15/05/2011]

http://www.elsoca.org/index.php?option=com_content&view=article&id=1335:enrique-vila-matas-y-la-rebeldia-de-la-letra&catid=52:critica-de-arte&Itemid=64

Hemingway, Ernest, [1964], *París era una fiesta* [libro on-line] [fecha de consulta: 07/05/2011]

<http://literatura.itematika.com/descargar/libro/437/paris-era-una-fiesta.html>

Iglesia, Anna María (2008). "Del *París era una fiesta* al París que no se acaba nunca" [artículo online] [fecha de consulta: 9/03/2011]

<http://www.panfletoalidoscopio.com/2008/07Septiembre/Letras03.html>

Juste Mompel, Felicidad (2010) "La red literaria de París no se acaba nunca de Enrique Vila-Matas. Un acto de lectura e interpretación" [libro online], Universitat Autònoma de Barcelona,

http://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2010/hdl_2072_97386/Juste.pdf

Pozuelo Yvancos, José María (2007), "Vila-Matas en su red literaria, en I. Andrés-Suárez y A. Casas (eds), *Enrique Vila-Matas*. Madrid, Arco/libros, 33-47.

Urbina, Eduardo (1986). "Ironía medieval, parodia y la interpretación del *Quijote*" [consulta online]

[fecha de consulta: 14/05/2011] http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/08/aih_08_2_079.pdf

Vila-Matas, Enrique (2003). *París no se acaba nunca*. Barcelona: Anagrama.

Villoro, Juan (2011). "Vila-Matas y la escritura desatada, [artículo online] [fecha de consulta 17/06/2011] <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrvilloro1.html>

Comunicaciones

La lectura unamuniana de *Don Quijote de La Mancha*

Cristiane Agnes Stolet Correia
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumen

El objetivo de la presente comunicación es pensar al personaje Don Quijote de la Mancha bajo la perspectiva de Miguel de Unamuno, a partir principalmente de sus textos *Vida de Don Quijote y Sancho* y *El caballero de la triste figura*, ambos en diálogo con el poema *Letanía de Nuestro Señor Don Quijote*, de Rubén Darío. De acuerdo con Unamuno, Don Quijote es el caballero de la fe, pero de la fe basada en la duda. Se pretende así rescatar el sentido de la fe quijotesca y profundizar la idea de la vida como sueño (ya presentada en la obra de Pedro Calderón de la Barca), adentrándose la noción unamuniana vital y comprendiendo la defensa del autor de hacer revivir lo quijotesco en cada uno.

Palabras clave: Quijote - Unamuno - fe - vida - sueño

El presente artículo busca pensar, en un primer momento, la noción de narrativa histórica por la perspectiva del pensamiento unamuniano para, entonces, adentrarse en la comprensión de la propia historia en la obra del autor y verificar esta concepción a partir del personaje considerado por Unamuno el instaurador del hispanismo, el más típicamente hispánico y, consecuentemente, el más universal.

Paz en la guerra es la primera narrativa escrita por Miguel de Unamuno, considerada por el escritor “tanto como una novela histórica una historia anovelada” (1999: 123). De ese modo, ya en su primera narrativa, *novela histórica* e *historia anovelada* pasan a ser vistos como términos afines. El hecho de la *historia* ser mantenida como sustantivo o ser adjetivada no implica una dicotomía, una oposición entre lo que es factual y lo que no lo es, sino ya garantiza el acercamiento entre historia, novela y vida.

Son varios los pasajes en la obra unamuniana donde la historia y la novela están asociadas, ambas como movimiento vital. Al caracterizar a Lenin, por ejemplo, en una de sus elucubraciones en *Cómo se hace una novela*, los términos *historiador* y *novelista* pasan a ser equivalentes.¹

La narrativa histórica y la historia narrativa se funden por el sentimiento trágico unamuniano, por el querer proseguir vivo. En el inicio de *Cómo se hace una novela*, la descripción del escritor ante el papel blanco simboliza la agonía del hombre ante su propia vida:

¹ “Cuando Lenin resuelve un gran problema” ha dicho Radek “no piensa en abstractas categorías históricas (...) piensa en los hombres vivos (...)”. Lo que no quiere decir otra cosa sino que Lenin ha sido un historiador, un novelista, un poeta y no un sociólogo o un ideólogo, un estadista y no un mero político.” (Unamuno, 2009: 138).

Héteme aquí ante estas blancas páginas —blancas como el negro porvenir: ¡Terrible blancura!— buscando retener el tiempo que pasa, fijar el huidero hoy, eternizarme o inmortalizarme en fin (...) tratando de derramar mi vida a fin de continuar viviendo, de darme la vida, de arrancarme a la muerte de cada instante. (Unamuno, 2009: 137).

Como narrador, se vive, se hace historia. “Un modo de vivir la historia es contarla”. (Unamuno, 2009: 137). Por eso la persistencia unamuniana en narrar, en vivir su historia, buscando la permanencia de su vida individual y personal² en la historia.

Se enfatiza, por lo tanto, que al denominar su texto *Paz en la guerra* novela histórica o historia anovelada, Unamuno pretende romper con la barrera entre lo factual y lo ficcional, mezclando estas dos nociones en una: vida. Vida que, como tal, es sentida (de ahí el sentimiento trágico) y pensada (de ahí el sentimiento cómico), o sea, vivida. Vida, que es historia soñada.

Retomando más directamente *Paz en la guerra*, cabe decir que la tradición de estudios hispánicos siempre resaltó el carácter histórico de esta novela en oposición a las otras narrativas unamunianas. El autor reconoce modificaciones en su proceder. Sin embargo, decir que las novelas posteriores ignoran lo histórico es otra cosa, incluso porque se hace necesario, primeramente, entender lo que el autor nombra como historia. Escuchemos las palabras del autor con relación a su transformación en el narrar, encontradas en el prólogo de la segunda edición de *Paz en la guerra*:

En esta novela hay pinturas de paisaje y dibujo y colorido de tiempo y de lugar. Porque después he abandonado este proceder, forjando novelas fuera de lugar y tiempo determinados, en esqueleto, dejando para otras obras la contemplación de paisajes. (Unamuno, 1999: 123-124).

Se percibe, por lo tanto, que los dos procedimientos permanecen vivos en el autor. Con relación a sus novelas, éstas pasan a ser libérrimas de la localización espacio-temporal, al paso que otros textos suyos (como muchos ensayos) se mantienen ancorados en tiempo y lugar determinados. Esta aparente división se justifica por el deseo unamuniano, que se expresa con sus propias palabras: “hacerme en la historia, en mi España, y hacer mi historia, mi España, y con ella mi universo y eternidad” (2009: 139), lo que se refuerza en la

² Vale destacar que Unamuno distingue individuo y persona. Él enfatiza que el individuo es el limitado por el cuerpo, es indivisible, señala como uno es visto generalmente por la sociedad; mientras persona apunta hacia lo ilimitado, hacia lo que admite múltiples divisiones, para lo que uno es internamente.

insistente exclamación “¡Vivir en la historia y vivir la historia!”. (2009: 137). Hacerse / vivir en la historia, en España, presupone una localización espacio-temporal (inevitable), pero hacer / vivir la historia sobrepasa cualquier delimitación (ya que el hacer y el vivir en este contexto apuntan para crear algo). En las dos declaraciones, la composición de la frase se hace por dos oraciones. La primera frase se centra en el verbo *hacer* y la segunda, en el verbo *vivir*. Mientras en la primera oración de ambas las frases, los verbos son intransitivos, concluyéndose en sí mismos, pero seguidos de una locución adverbial de lugar, o sea, teniendo sus acciones localizadas; en las segundas oraciones, los verbos son transitivos directos, exigiendo un complemento para integrar los sentidos de sus acciones: no se trata de hacer o vivir solamente, sino de vivir la historia, de hacer la propia historia. Por lo tanto, el mismo verbo (tanto *hacer* como *vivir*) actúa de dos modos: como pleno verbo intransitivo es delimitado por un lugar específico, como verbo transitivo va directo (ya que es transitivo directo) a la historia para construir su sentido. Entonces la historia puede asumir tanto la delimitación de un lugar (y, consecuentemente, de un tiempo) como dar sentido al hacer y al vivir, o sea, a la vida. Pero, si a partir de los contextos mencionados, deducimos estas interpretaciones, ¿cómo podemos aliarlas? Vale buscar una dirección a partir del término “historia” en un diccionario de filosofía.

De acuerdo con Abbagnano (2007: 583), son cuatro los entendimientos básicos de historia: “1.o (...) como pasado; 2.o (...) como tradición; 3.o (...) como mundo histórico; 4.o (...) como objeto de la historiografía”.

La primera y la segunda acepción del término son eliminadas explícitamente por Unamuno: “la España histórica — no quiero decir la del pasado (...) y la historia, ya os lo dije, no es el pasado, no es la tradición. No es tampoco el progreso.” (1980: 62). Resta, entonces, la historia como mundo histórico o como objeto de la historiografía. A la noción de objeto se contraponen inmediatamente la de sujeto. ¿Entonces historia sería un objeto estudiado por un sujeto? ¿Pero limitar la historia a la condición de objeto no sería amputarla? Presuponer que el hombre es el sujeto que ve y analiza el objeto historia es separarlo de la propia historia. Si Unamuno quiere vivir en la historia y vivir la historia no puede estar separado de ésta, sino, al contrario, unido a ésta incondicionalmente.

Cabe, de esta manera, comparar la definición de Abbagnano de lo que coloca como tercer sentido de historia (la única que resta entre las presentadas por el estudioso) a la comprensión histórica por Miguel de Unamuno: “Historia es el *mundo histórico*, la totalidad de los modos de ser y de las creaciones humanas en el mundo, o la totalidad de la “vida espiritual” o de las culturas.” (Abbagnano, 2007: 584).

La historia no es el pasado solo, no es la tradición, no es tampoco el porvenir, el progreso. La historia es el presente eterno. Y es el crecimiento íntimo, de dentro

a fuera, el enriquecimiento del contenido espiritual. En la historia vive el pasado con el porvenir y engendrándolo en un presente eterno. Porque la historia es el espíritu y el espíritu es la creación. (Unamuno, 1980: 63).

Observando los dos pasajes, se percibe la similitud que hay entre las ideas presentadas, el uso mismo del vocabulario se hace similar, como, por ejemplo, la mención a lo espiritual y a la creación. Así, es necesario mirar más de cerca la definición unamuniana para entender como ésta dialoga con el *mundo histórico* resaltado por Abbagnano.

La historia no es pasado solamente porque el pasado aislado, como el nombre dice, remete a lo ya hecho, a lo consagrado, a lo que no puede ser mudado. Es, pues, en la conjunción pasado-porvenir que se engendra la historia como presente eterno. La imagen de algo entre dos espejos paralelos puede auxiliar en el entendimiento de la historia bajo esta perspectiva. Las imágenes que se proyectarán en este contexto son infinitas, no siendo posible ubicar ni un inicio ni un fin. Se acaba, así, con la visión linear de la historia, la que pasa a ser reflexión, mundo en su incesante crearse.

Cada uno es en este instante la fusión de los reflejos entre lo que se vivió y lo que se quiere vivir. El espíritu histórico en esta perspectiva es movimiento continuo de actualidad permanente. “No queremos servir a la historia sino en la medida en que ella sirva a la vida”. (Nietzsche, 2005: 68). De nada serviría a la vida un pasado enyesado, tampoco un ideal de futuro que nunca se alcanza.

Unamuno insistía en afirmar que quería vivir en la historia y vivir la historia. Relaciono el vivir en la historia a la reflexión incesante entre espejos, y el vivir la historia al conocimiento especular que crece íntimamente y se irradia. De la creación de imágenes a partir de los espejos paralelos, la generación de la historia como lugar delimitado; de la mirada interna de cada uno, del espejarse interiormente, de más difícil accesibilidad, la intrahistoria³, la historia como lo que dota de sentido el hacer y el vivir. A partir de la relación incitada por el querer unamuniano, se llega al personaje Don Quijote de La Mancha.

Varios son los estudios de Miguel de Unamuno dedicados a pensar la principal obra cervantina, entre ellos vale destacar el texto *Vida de Don Quijote y Sancho*, donde, después de una introducción denominada “El sepulcro de Don Quijote” y diversos prólogos (que van siendo añadidos a cada edición), el autor se propone a comentar cada capítulo de la novela de Cervantes. La introducción y los prólogos mencionados, juntamente con el texto *El Caballero de la triste figura* y los ensayos unamunianos “Quijotismo”, “Glosas al «Quijote»” y

³ El concepto de intrahistoria aparece en varios textos de Miguel de Unamuno, pero la obra en la cual éste es más desarrollado es *En torno al casticismo*.

“La causa del quijotismo” serán la base para presentar al personaje Don Quijote bajo la perspectiva del pensador español en cuestión.

La historia de *Don Quijote de la Mancha* tiene inicio cuando el hidalgo Quijada o Quesada resuelve autodenominarse caballero andante, ya con sus cincuenta años. Lo que él vivió antes no interesa al autor como descripción de un pasado, sino solamente como actualización en lo que él es en el auge de sus cincuenta años. De Quijada/Quesada nace Don Quijote, aquél que se pone a camino con el objetivo de salvar el mundo y ganar fama, o sea, que desea vivir su historia como caballero andante y vivir en la historia, permaneciendo en la memoria de los pueblos venideros.

Unamuno declaró diversas veces que los personajes son hijos del autor, o más: que son el propio autor. Por lo tanto, la declaración del escritor en *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos* podría estar fácilmente en la boca del *Don Quijote* unamuniano, considerando que Miguel de Unamuno se apropió del personaje cervantino, recreándolo:

El universo visible, el que es hijo del instinto de conservación, me viene estrecho, esme como una jaula que me resulta chica, y contra cuyos barrotes da en sus revuelos mi alma; fáltame en él aire que respirar. Más, más, y cada vez más, quiero ser yo, y, sin dejarlo de serlo, ser además los otros, adentrarme a la totalidad de las cosas visibles e invisibles, extenderme a lo ilimitado del espacio y prolongarme a lo inacabable del tiempo. (2004: 67-68).

El señor Quijada/Quesada no se satisfacía con el pequeño espacio en el cual estaba acomodado ni con tan poco tiempo que le quedaba. La lógica de la visibilidad humana ya no le era suficiente. Necesitaba adentrarse “a la totalidad de las cosas visibles e invisibles” y, para tanto, tenía que buscar sobrepasar los límites de su existencia. Antes de hacerse caballero andante, lo visible ya clamaba por lo invisible. *Alonso el Bueno* empezó a sentir la necesidad de alimentar la propia imaginación, de autodenominarse otro para sentirse más a sí mismo, se desdoblaba, así, en lo invisible a los ojos ajenos. De este desdoblamiento, surge *Don Quijote de La Mancha*.

Motivado e inspirado por las lecturas que hacía, por la propia fuerza poética sentida, se puso a caminar dispuesto a ampliar su visibilidad, a abrir su horizonte, a actuar en la necesidad, a confiar en la posibilidad de la mudanza y a ser insistente. Primero partió solo, pero aconsejado a buscar a un escudero (así como los demás caballeros andantes), acató la recomendación y, al reiniciar su jornada, pudo hacerlo al lado de Sancho Panza.

De modo general, se suele enfatizar la locura del protagonista de modo jocoso, oponiéndolo, incluso, a su escudero Sancho Panza. Mientras el primero simbolizaría lo ideal,

el segundo representaría lo material. Pero esta comprensión es demasiado sencilla, sofocando el clamor humano-poético. Si Sancho Panza representase únicamente el materialismo y el realismo, ¿por qué seguiría a un presunto loco? La promesa de una isla por parte de alguien sin cordura no podría ser tomada en serio. “En rigor apenas se diferencian los locos de los cuerdos, sino en que éstos piensan las locuras de aquéllos, pero ni las dicen ni las hacen.” (Unamuno, 1952: 596).

Es cierto: Sancho Panza ni habla ni actúa como su amo. Le falta una mayor dosis de la “generosa locura” (Unamuno, 1952: 593), pero eso no quiere decir que él simbolice la materia, lo real, que no tenga en su íntimo un poco de la locura quijotesca. Don Quijote tampoco es solamente un loco desvariado, él también preserva la “egoísta cordura de Alonso el Bueno”. (Unamuno, 1952: 593).

En el ensayo “El quijotismo”, Unamuno retoma el capítulo LVIII de la segunda parte de la obra cervantina para comentarlo, centrando su atención en el siguiente pensamiento quijotesco: “Ellos⁴ conquistaron el cielo a fuerza de brazos, porque el cielo padece fuerza, y yo hasta ahora no sé lo que conquistó a fuerza de mis trabajos.” (1952: 591).

La duda momentánea del personaje revela la “egoísta cordura de Alonso el Bueno”. Solamente un hombre prudente se permitiría el cuestionamiento acerca de una relación consecutiva / final. Para éste, se trabaja para conquistar algo. Y, si no se sabe lo que es conquistado, ¿para qué trabajar? El hombre sensato razona: el esfuerzo de mis trabajos debe valer una recompensa. Si desconozco esta recompensa, tal vez sea porque ella no exista. Así, de nada valen mis trabajos. La no consciencia y la incertidumbre de Don Quijote acerca de lo que conquista desestabiliza su fe. De ahí la fe quijotesca estar basada en la duda.

Una fe que no fuese cuestionada no merecería ser llamada fe, ya que no habría sido probada. Una fe basada en la duda camina lado a lado con la esperanza: no se prende a certezas, pero tampoco descarta la posibilidad del acontecimiento. De ahí la denominación unamuniana de Don Quijote como *caballero de la fe*, aquél que cabalga en la oscilación de su propia fe.

Sin embargo, como siempre, el momento pasa. De este modo, la cordura de *Alonso el Bueno* se oculta y reaparece la “generosa locura”. Don Quijote se encuentra “enredado en unas redes de hilo verde”. “Así, cuando más ensimismado estás en meditar la vanidad de la locura del esfuerzo de tus trabajos, verdes redes te vuelven al fresco sueño de la vida”. (Unamuno, 1952: 593). La esperanza vuelve a enmarañar a nuestro héroe, que recupera su capacidad de soñar.

Si el sueño puede ser considerado como “la actividad primitiva del pensamiento” (Turcke, 2010: 51) y la locura es lo que nos introduce en las verdes redes de los sueños, es

⁴ El pronombre “ellos” se refiere a: San Jorge, San Martín, San Diego Matamoros y San Pablo.

necesario un nuevo *elogio de la locura*, de esta vez de fondo quijotesco, ya que el balance primitivo es la cuna del propio pensamiento.

Grande fue la locura de Don Quijote, y lo fue porque era grande la raíz de que brotaba, ese inextinguible anhelo de sobrevivirnos, que es el manantial tanto de los más desatinados desvaríos como de los más heroicos actos. (Unamuno, 1952: 599).

De la profundidad de la raíz de la locura quijotesca pueden brotar actos heroicos, acciones valerosas. El puro sentido de cordura no permite quitar los pies del suelo ni para lanzarse rumbo al abismo ni para volar en la amplitud, la sensatez solitaria fija, paraliza, permanece en lo estanque. El heroísmo necesita locura. Pero de una locura que sea de dentro afuera. Para dar las manos a la generosa locura, es necesario reconocerse para engendrarse, soñar para vivir el sueño. Es lo que aún hace *Don Quijote de la Mancha*, pudiendo ser llamado héroe universal. “Héroes son éstos que viven y pelean y guían a los pueblos a la lucha, y en ella los sostienen, no menos reales y vivos que los de carne y hueso, tangibles y perecederos.” (Unamuno, 1945: 75).

Don Quijote prosigue instigándonos, convocándonos a la obra. Él “supo decir a relleno sentido: ¡Yo sé quién soy!” y debe “enseñarnos a cada uno (...) quién somos (...) que cada cual ha de adorar su yo y para poder adorarlo hacerlo digno de adoración”. (Unamuno, 1980: 15).

Quesada/Quijada, adentrando en su yo, se descubre, se mejora, se crea en Don Quijote. Su persona y su individualidad son reconocidas por sí mismo y su querer es lo que lo mueve. Haciendo de su yo historia (en un movimiento egotista,⁵ partiendo del reconocimiento y del mejoramiento interior para la actuación en el mundo), también hace historia de la nación. Nación viene de nacer, y si un pueblo hace la nación, este pueblo debe ser formado por “yos”, por hombres que viven sus historias personal e individualmente. De los nacimientos humanos conjuntos se construye una nación. Que el trabajo quijotesco no paralice por la risa, sino instigue a cada uno a ponerse en marcha, a luchar como caballeros andantes. “Ponte en marcha, solo. Todos los demás solitarios irán a tu lado, aunque no los veas.” (Unamuno, 2005: 35). De ahí la fuerza de la afirmación unamuniana de que “Cervantes nos dio en 1605 la Biblia del personalismo individualista español” (1980: 15). La asociación de Don Quijote a un Jesucristo español es muy válida. Jesús también salió solo y

⁵ Unamuno opone egotismo a egoísmo. Mientras el primero se relaciona al verbo “ser”, el segundo conjuga el verbo “tener”. Una persona egotista, a partir de lo que hace de su ser, actúa, o sea, parte de un trabajo interno, de un hacerse historia, para actuar en el mundo, esto es, en la historia. Un egoísta, sin embargo, quiere traer todo lo que existe fuera para sí, quiere poseer y dejar sus posesiones guardadas, encerradas. Diría que la historia no le interesa a un egoísta, ya que el hacer y el vivir no forman parte de su mundito ilusorio construido solamente por posesiones.

aún hoy conquista a seguidores. Así como Jesucristo, Don Quijote salió a pregonar, no hablando del reino de Dios, sino del reino de los hombres mismo, haciendo de su propio actuar oración. Su ansia de inmortalidad reside en el propio sentimiento trágico típicamente hispánico: “La sed de sobrevivir ahogó en Don Quijote el goce de vivir.” (Unamuno, 1952: 599). Pero si su generosa locura ahogó su goce vital, nos dejó enseñanzas primorosas: “Santifiquemos nuestra intención y quedará santificado el mundo, purifiquemos nuestra conciencia y puro saldrá el ambiente. Las ajenas intenciones están fuera de nuestro influjo.” (Unamuno, 1952: 592).

Sabiendo que Unamuno insiste en mezclar y confundir las nociones de personaje y persona, llegando incluso a decir que *Don Quijote de La Mancha* existió y existe con mucho más fuerza que Miguel de Cervantes (claro: aquél continúa obrando hasta los días actuales en cada uno de sus lectores, mientras éste no nos dice mucha cosa con su persona), cabe traer a nuestras vidas las enseñanzas dejadas por este extraordinario personaje-persona.

Que aprendamos con la fe admirable de Don Quijote y, así, hagámonos y hagamos nación. ¡Que el hispanismo universal instaurado por Don Quijote inspire a nuevos Quijotes! Si la declaración unamuniana aún se aplica hoy de que “*Don Juan vive y se agita, mientras Don Quijote duerme y sueña, y de aquí muchas de nuestras desgracias*” (Unamuno, 1978: 105), mudemos esta historia, despertando el espíritu quijotesco que hay dentro de nosotros y lanzándonos como seres temporales/trágicos en la permanencia de la historia. ¡Que nuestra intrahistoria se convierta en historia! De ahí el rescate con toda su potencia del hombre dormido en cada uno de nosotros.

Que la *Letanía de Nuestro Señor Don Quijote*, escrita por Rubén Darío, encuentre eco en nuestras vidas:

Noble peregrino de los peregrinos,
que santificaste todos los caminos
con el paso augusto de tu heroicidad,
contra las certezas, contra las conciencias
y contra las leyes y contra las ciencias,
contra la mentira, contra la verdad...

Bibliografía

Abbagnano, Nicola (2007). *Diccionario de Filosofía*. São Paulo: Martins Fontes.

Darío, Rubén. *Letanía de Nuestro Señor Don Quijote*. Disponible en <<http://bib.cervantesvirtual.com>>
Acceso en 05 agosto 2011.

Heidegger, Martin (2008). *Estancias*. Valencia: Pre-textos.

Nietzsche, Friedrich (2005). *Escritos sobre historia*. São Paulo: Loyola.

Türcke, Christoph. (2010) *Filosofía do sonho*. Ijuí: Ed. Unijuí.

Unamuno, Miguel de (2009). *Cómo se hace una novela*. Madrid: Cátedra.

----- (2004). *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*. Buenos Aires: Longseller.

----- (1945). *El caballero de la triste figura*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.

----- (1980). *Ensayos y artículos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

----- (1978). *Mi religión y otros ensayos*. Madrid: Espasa-Calpe.

----- (1952). *Obras completas V*. Madrid: Afrodísio Aguado.

----- (1999). *Paz en la guerra*. Madrid: Cátedra.

----- (2005). *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid: Alianza Editorial.

Datos de la autora

Cristiane Agnes Stolet Correia se graduó en “Letras” Portugués-Español en la “Universidade Federal do Rio de Janeiro”, es maestra en “Ciência da Literatura” por la “Universidade Federal do Rio de Janeiro” y actualmente cursa el Doctorado, también en “Ciência da Literatura” en la misma universidad. Trabaja como profesora en la educación secundaria y superior, con Lengua Portuguesa y Literaturas Hispánicas.

Comunicaciones

Los juegos del autor en *El sitio de los sitios* de Juan Goytisolo. Borramiento, presencia y compromiso político

María Laura Piccioni
Universidad Nacional de La Plata

Resumen

La pregunta central para la elaboración de este trabajo es: ¿De qué manera se manifiesta el compromiso político de Juan Goytisolo dentro del juego -de doble mecánica- de presencia y borramiento en la estructura narratológica de *El sitio de los sitios*? La respuesta está orientada a pensar los juegos del autor que se presentan ante un lector desorientado. Para esto se revisarán las instancias de la enunciación -es decir, el intrincado laberinto de narradores, (personajes escritores y lectores) que aparecen en la novela-, que, por momentos, parecen borrar todo posible rasgo de la figura del autor en su sentido tradicional.

Para ello se revisarán tres aspectos: rasgos lingüísticos y literarios que emplean los diferentes narradores de la novela; las técnicas pertenecientes a una escritura posmoderna típica del siglo XX, y, por último, las marcas autorales de todos sus relatos (alteración de voces narrativas, polifonía lingüística y discursiva, experimentos morfosintácticos, el collage, las elipsis temporales y espaciales, digresiones, interpolaciones irónicas, monólogos interiores, diálogo intertextual y simbolización).

Palabras clave: guerra de los Balcanes - narradores - narrativa española contemporánea - polifonía

Diferentes instancias de enunciación: personajes escritores y personajes lectores

El intrincado laberinto de narradores que aparecen en *El sitio de los sitios* de Juan Goytisolo, funciona como el mecanismo de base para empañar la figura del autor en su sentido más tradicional. ¿Cuál es ese sentido? ¿Qué se puede recuperar y qué se debe dejar de lado?

La noción de autor se define en la historia en el siglo XVIII cuando el poder monárquico tiene el más grande interés de que se firmen los discursos circulantes para poder penalizarlos. Este principio penal que encuentra peligroso el anonimato del discurso, exige que exista una figura responsable jurídica y legalmente. Así, junto con la propiedad intelectual surge también la figura del plagio. La noción de autor en su sentido más tradicional es la que ve en el texto una expresión de la interioridad del sujeto, esta noción piensa al autor como la causa y el origen del sentido del texto. En el artículo “¿Qué es un autor?”, Michel Foucault se opone a la naturalización de la categoría de autor y adopta una postura socio-histórica en la que define al autor como una construcción situada social e históricamente. Según el autor de *Las palabras y las cosas*, cada texto lleva en sí mismo un número de signos que remiten al autor, signos que los gramáticos conocen bien. Sin embargo, estos signos (embrayeurs/ deícticos/ shiffters) no funcionan de la misma manera en los discursos con autor que en los discursos sin esta función. En una novela estos

signos de localización no remiten nunca exactamente al escritor, ni al momento en el que escribe ni al gesto mismo de su escritura; sino a un *alter ego* cuya distancia con el escritor puede ser más o menos grande y variar en el curso mismo de la obra. Sería tan falso buscar al autor del lado del escritor real como del lado del locutor ficticio: la función autor se efectúa en la misma escisión –en esa partición y en esa distancia–. ...todos los discursos que están provistos de la función autor conllevan esta pluralidad de ego. (Foucault, 1999: 342-343)

Respondiendo a la pregunta acerca de qué recuperar y qué dejar de lado: dejaremos de lado la versión que apunta a una categoría natural de causa/ efecto (donde la causa es la interioridad del escritor y el efecto es su obra), y recuperaremos la idea foucaultiana de la *escisión*, donde escritor real y locutor ficticio conviven en una *pluralidad simultánea de egos* (Foucault insiste en la simultaneidad de los egos y advierte la ausencia de jerarquías, ninguno está subordinado a otros).

En *El Sitio de los Sitios* (en adelante ESS) aparecen varios personajes narradores: el comandante anónimo de la Fuerza Internacional de Interposición, J.G. autor de un cuaderno de tapas verdes identificado más adelante como el Tío Eusebio, J. M. M. internista navarro de Médicos sin Fronteras, D. K. músico miembro de la comunidad judía en Sarajevo, el historiador, el hispanista, Ben Sidi Abú al Fadaíl, y el Compilador. A excepción de J.G. y Ben Sidi Abú al Fadaíl (personajes narradores que son leídos por el resto de los personajes narradores-lectores), todos son también personajes lectores: el comandante lee a J.G./ Tío Eusebio y al hispanista (o lo que el hispanista plagia o cree escribir), el internista navarro lee a J.G./Tío Eusebio (o una versión apócrifa de Zona Sotádica), D.K. lee los tres sueños que el hispanista cree haber escrito (o una versión firmada por Ben Sidi Abú al Fadaíl), el historiador lee lo que escribe el hispanista, el poemario que le muestra el hispanista de J.G., los manuscritos del poemario *Astrolabio* y de *A la sombra de Ben Sidi Abú al Fadaíl*, (que supone son del santo, y en los que luego rastrea anacronismos y contradicciones, y, hasta duda de la intervención de su amigo el hispanista), el hispanista lee los manuscritos que le trae el historiador, el poemario que titula *Zona Sotádica* de J.G. (o que cree titular, ya que su amigo del Congreso de Literatura Comparada le manda una carta preguntándole por *Zona Sotádica*, el poemario que le había regalado, y le pide opinión acerca de tres sueños que le envía narrados en segunda persona), y por último el compilador que posee “mano de santo”, que es músico e ingeniero para el editor, lee todos los textos, los que decide publicar y los que no, y emprende la difícil tarea de darles un orden.

Todos los egos se dan en simultáneo, la pluralidad de narradores termina respondiendo a una voz que subyace en toda la novela: la del autor del libro que deja su

huella a lo largo de todo el texto y presenta una nota final sumamente esclarecedora. En la primera nota al pie del compilador hay una alusión a “borrar las pistas”; en el *Primer sueño* se explicita que “Todo aquí es escritura!” (Goytisolo, 1995: 30); en el segundo informe el comandante reconoce al autor de “Coto Vedado” pero no a J.G. y se habla de un acertijo; en el tercer informe el comandante detecta una paradoja importante, se da cuenta que quien escribe la carta dirigida a J.G. y quien escribió los manuscritos son la misma persona (porque tienen la misma letra), entonces, ¿cuál es el sentido de que J.G. se escribiese a sí mismo?, además, la carta contiene las primeras páginas del “presente libro” (Goytisolo, 1995: 60), ¿cómo sabe el comandante que su informe formará parte de un libro? ¿A quién se le escapa esa referencia? ¿Al compilador? ¿Al hispanista que tenía las versiones falsas de los informes previamente redactadas?

El capítulo titulado *Distrito sitiado* es el que más referencias posee a las notas sobre el sitio que se publican en “Cuadernos de Sarajevo”, sin embargo, el narrador protagonista sigue pensando cómo terminar su historia. En su cuarto informe, el comandante parece compartir con el resto de los lectores su presentimiento de haber “mordido el anzuelo” sin darse cuenta; asume su discurso como “ficción” y a sí mismo como “personaje ficticio” (Goytisolo, 1995:87), y deposita su esperanza en “un eventual historiador-compilador, en posesión de todos los elementos dispersos, podría ajustarlos con arte y paciencia, y devolverme de paso la arruinada credibilidad” (Goytisolo, 1995: 87).

El relato titulado “El enemigo mortal” es el más des-autorizado a lo largo de toda la novela: en la primera parte lo narra el historiador que se pone a redactar versiones ficticias del cerco supuestamente escritas por un comandante anónimo de la Fuerza Internacional de Interposición, que es el personaje que lo está leyendo (el laberinto parece cerrarse sobre sí mismo). En la segunda parte aparece como escrito por el hispanista para confundir al comandante, y, en la tercera parte, es develado como un plagio, ya que el “Hombre obeso” –el escritor mediocre– compra el original en un remate de las posesiones del comandante. Las conclusiones a las que llega el comandante en el quinto informe son de tal autorreferencialidad que nos remiten a la expresión del *Primer sueño*: “Todo aquí es escritura!”. El comandante vuelve a asumirse “un ente ficticio, un ser de papel”, “simple personaje mencionado por el protagonista del relato de un supuesto autor desaparecido” (Goytisolo, 1995: 97), y siente que este descubrimiento lo “desengendrò”.

En la *Misiva de D.K. a S.O.S Sefarad*, el comandante deja un sobre con tres escritos firmados por Ben Sidi Abú al Fadaíl, esa carta que D.K. recibe no es la misma que le entrega al hispanista, ya que en la tertulia afirma que las envía el amigo del hispanista que reside en Barcelona.

En la segunda parte se vuelve a las alusiones acerca de la *diseminación* de los textos (Goytisolo, 1995: 126), la “dispersión seminal de sus voces”, “las variantes infinitas de

la palabra” (Goytisoló, 1995: 130), como revelamiento de una misma estrategia. En el artículo de Ennis citado en la bibliografía, se propone una lectura benjaminiana de esta estrategia literaria y se considera a la *diseminación* de textos con la fuerza suficiente como para contrarrestar el discurso de los opresores. Para este autor, la literatura tiene la posibilidad de

activar el pasado a través de la ficcionalización de una situación que, más allá de su carácter en extremo improbable, apela a la memoria histórica y advierte sobre la familiaridad y cercanía de las formas de 'barbarie' percibidas como extrañas y propias de rincones periféricos de la geografía planetaria o europea. (Ennis, 2006: 137).

O como aparece en el capítulo “E”, el poder de la literatura reside en “vengar la brutalidad de la Historia” (Goytisoló, 1995: 155), aunque esto lleve a un típico laberinto borgeano, con muchos senderos que se bifurcan.

En la tercera parte, hay múltiples alusiones a la búsqueda de un autor: “God o Godot faltó a la cita” (Goytisoló, 1995: 137), “Pregúntaselo a Dios o, si lo prefieres, al compilador del libro!” (Goytisoló, 1995: 144), “otro –quién?– jugaba conmigo como yo había jugado con el comandante” (Goytisoló, 1995: 157), “esa cadena de incertidumbres y sospechas que paulatinamente les descreaba y sumía en la irrealidad” (Goytisoló, 1995: 162), “nos hemos convertido en personajes de una Historia impuesta? Alguien –los señores de la guerra y sus cómplices– escribe el argumento y nos maneja como títeres desde su atalaya! La realidad se ha transmutado en ficción: el cuento de horror de nuestra existencia diaria!” (Goytisoló, 1995: 162). Frase desde la cual se puede volver a la tesis de Ennis acerca de intervenir la historia oficial de los vencedores e introducir las versiones de los vencidos. Hay hasta aquí un intento por mostrar la compleja estructura de personajes narradores y personajes lectores en un nivel cuasi descriptivo.

Rasgos lingüísticos y literarios: técnicas de la escritura posmoderna y marcas autorales

En esta primera parte del trabajo intentamos responder a uno de los interrogantes planteados en el plan: ¿cómo se manifiesta el juego de los borramientos del autor?

González Ortega (1999) escribe un artículo en el que analiza a los narradores de las novelas de Goytisoló, su corpus de trabajo va desde *Señas de Identidad* (1966) hasta ESS (1995), y señala algunas características como comunes: los diferentes narradores de cada

novela presentan rasgos lingüísticos y literarios diversos (la *pluralidad de los egos* en este caso podría rastrearse como forma lingüística o retórica), en cada novela aparecen técnicas pertenecientes a una escritura posmoderna típica del siglo XX (“narrativa del caos”, parodia, collage, y fragmentación de la narración), y, por último, reconoce “marcas autorales” presentes en todos sus relatos (experimentos morfosintácticos, interpolaciones irónicas, monólogos interiores, diálogo intertextual, polifonía -entendida como alternación de voces narrativas-, ambigüedad, paradojas enunciativas y hermetismo) (Cfr. González Ortega, 1999: 87).

Nos detendremos a observar cómo funcionan estas características que González Ortega atribuye de modo general a las últimas novelas de Goytisolo, mostrando las diferencias que creemos encontrar en el caso particular de *El sitio de los sitios*.

Con respecto a los *rasgos lingüísticos*, González Ortega enumera: inclusión y mezcla con otros idiomas (“code switching”), transcripciones fonéticas, la interpolación de diversos registros, y la mezcla de la sintaxis árabe con la española. En ESS no es tan marcado el cambio de código, sí aparecen las transcripciones fonéticas sobre todo de las lenguas que utilizan un alfabeto diferente al español: el caso más evidente es el del nombre de Los Siete Santos, los lugares geográficos y unos pocos nombres propios que aparecen en la novela (por ejemplo Eliecer Ben Jonon).

Tampoco se puede hablar de interpolación de diversos registros en ESS, ya que, tanto la Tertulia Políglota como los otros narradores poseen un mismo nivel de competencia lingüística. Con respecto a la mezcla de la sintaxis árabe y española sólo podemos afirmar la fuerte presencia marcada en el título de la novela, donde se elige como estructura sintáctica la forma del superlativo árabe.

En cuanto a los *recursos literarios*, se refiere al uso del “monólogo interior” y del “estilo indirecto libre”, y considera un “logro excepcional” el “empleo del monólogo interior vertido en un discurso indirecto libre dialogado en dos idiomas” (G. Ortega, 1999:90). Este logro excepcional que G. Ortega adjudica a la narrativa de Goytisolo, se ve claramente en las obras que analiza con detenimiento (su mejor ejemplo está extraído de *Señas de Identidad*), pero en ESS no hay tal hermetismo, ya que la complejidad discursiva está dada por el intrincado laberinto de narradores y referencias que se auto-anulan de un capítulo al otro. Sin embargo, cuando aparece el “monólogo interior vertido en un discurso indirecto libre” el narrador está en segunda persona, logrando así un efecto más que interesante en el que se confunde lo que el narrador se dice a sí mismo con una apelación directa al lector de la novela. Estos relatos son: *Primer sueño*, *Segundo sueño*, *Tercer sueño*, *Hoja de Almanaque*, y *Último sueño*.

Las técnicas pertenecientes a una escritura que G. Ortega denomina *posmoderna típica del siglo XX* involucran –según este autor– una “narrativa del caos”, la parodia, el

collage, y la fragmentación de la narración, lo que “hace difícil la distinción entre los intertextos provenientes tanto de la tradición literaria como de la biografía del autor.” (G. Ortega, 1999: 94). Por esto, el autor afirma que los textos de Goytisolo a partir de *Señas de Identidad* se encuentran dentro del posmodernismo literario; y que, tanto la parodia, el collage, como la fragmentación de la narración producen el efecto de una multiplicidad de perspectivas y una ambigüedad lingüística y literaria. Sin embargo, en el caso de la novela objeto de nuestro trabajo, la distinción de los intertextos es más sencilla que en *Señas de Identidad* (1966), ya que ESS (1995) es posterior a *Coto vedado* (1985) y a *Cuadernos de Sarajevo* (1993). La lectura de *Coto Vedado* ayuda a esclarecer las referencias biográficas y en *Cuadernos de Sarajevo* se hallan las referencias documentales concernientes al sitio.

Las *marcas autorales* que G. Ortega le atribuye a su corpus también aparecen matizadas en ESS. Los *experimentos morfosintácticos* sólo aparecen en el juego lingüístico que hace la Tertulia Políglota como burla a sus sitiadores y a quienes se quedan de brazos cruzados sin tomar partido por las víctimas: “Slobo Globo/ Milo Venusevic/ Elvenus Milo-Chetnik/ El Bardotirador/ El Kara de Palo/ Shakesnipear/ El «limpia» étnico/ El lord de los lores/ El lord de los loores/ Smile Made in Japon/ Minus Major/ Mittell-Rang/ Le général Morcillón/ Peter Peter-Cheap” (Goytisolo, 1995: 139-140).

No podremos abocarnos al tema de las *interpolaciones irónicas* que abundan en ESS, ya que sólo este punto sería suficiente para elaborar un libro (Véase en la bibliografía Adriaensen: 2007). Brigitte Adriaensen resalta la ironía en la dificultad que presenta el comandante frente a la identificación del poeta con las iniciales J.G. y el problema en el que se ve sumergido ante la proliferación de José González en España (Goytisolo, 1995: 41). Ironía que se incrementa cuando el comandante recuerda al autor de *Coto Vedado* (Goytisolo, 1995: 43), referencia que “desvirtúa totalmente su ignorancia anterior acerca de las iniciales 'J.G.'” (Adriaensen, 2007:181). Esta autora subraya la *mise en abyme*, el procedimiento especular de narradores que pasan a ser personajes lectores y que terminan considerándose a sí mismos personajes, entes ficticios. Cuestión que en Goytisolo -y a mi humilde entender- nunca deja de ser un tributo al Quijote, primer personaje de la literatura española que es consciente de serlo.¹ El hispanista cae víctima de la ironía, pero todos los personajes que manipulan el manuscrito original y arrogan “cierta autoridad” como creadores y dueños de la obra, distanciándose de la ficción caen en lo que para Adriaensen es la paradoja central: por el mismo mecanismo que se piensan a sí mismos creadores, se convierten en personajes ficticios de ESS. La escritura los salva a la vez que los condena; poder y límite que Goytisolo admite en la *Nota Final* (Goytisolo, 1995: 183).

Acerca del *diálogo intertextual* mencionaremos dos claros ejemplos: los versos del

¹ “[la relación] con Cervantes, de estructura, fundada en el propósito de forjar como él una obra que sea a la vez crítica y creación, literatura y discurso sobre literatura (...) introducir la discusión literaria en el cuerpo mismo de la novela”, afirma Goytisolo en la entrevista. (Ortega, 1975: 314)

poeta andalusí Ibn Hazm (Goytisolo, 1995: 110) y la alusión al cuento de J.L. Borges “El jardín de los senderos que se bifurcan” y a su poética del laberinto diseminada a lo largo de toda su obra (ESS, p. 155).

G. Ortega entiende la *polifonía* como la alternación de voces narrativas. Pero esto no es así en un sentido puramente bajtiniano, porque no es la presencia de varios narradores lo que nos pone ante una novela polifónica, sino el valor que tienen esas voces narrativas unas respecto de las otras. Kristeva define la *novela polifónica* como aquella que engloba la estructura carnavalesca (Kristeva, 1981:198). En la estructura de la novela polifónica “la escritura lee otra escritura, se lee a sí misma y se construye en una génesis destructiva” (Kristeva, 1981: 207). El autor de la novela polifónica queda definido en el primer tomo de la *Semiótica*:

En el carnaval el sujeto resulta aniquilado: en él se cumple la estructura del *autor*² como anonimato que crea y se ve crear, como yo y como otro, como hombre y como máscara (...) el carnaval saca a la luz inevitablemente el inconsciente que subyace a esa estructura: el sexo, la muerte. Se organiza entre ellos un diálogo, de donde provienen las diadas estructurales del carnaval: lo alto y lo bajo, el nacimiento y la agonía, el alimento y el excremento, la alabanza y la maldición, las risas y las lágrimas. (Kristeva, 1981: 209)

La estructura carnavalesca es a la vez representativa y anti-representativa, es anti-cristiana y anti-racionalista. El juego de narradores-lectores en ESS tiene la forma del carnaval, el juego del creador-creado, del yo-otro, del hombre-máscara.

En ESS la figura del *santo* y del *defecador* se confunden y hasta se superponen. Esta novela de se acerca a la definición de *novela dialógica menipea* de Kristeva: hay emancipación de valores presupuestos, sin distinguir vicio y virtud, y sin distinguirse de ellos; los estados mentales patológicos –como la locura, el desdoblamiento de la personalidad, las premoniciones, los sueños, la muerte– se vuelven materia del relato; se tiende hacia el escándalo y lo excéntrico en el lenguaje, se profana lo sagrado, y se ataca a la etiqueta. (1981: 215).

La profanación de lo sagrado, el ataque a la etiqueta, el escándalo no sólo aparecen en los capítulos de los *Sueños* -escritos en segunda persona-, sino, y con mayor fuerza, en los dos poemarios: *Zona Sotádica* y *Astrolabio*. La palabra en ESS *no teme mancharse, no distingue vicio y virtud*: el defecador es tratado como héroe, energúmeno, santo, desfachatado, profeta, y sus acciones son una mezcla de improperios con carcajadas, de pesadillas o sueños; *ni se distingue de ellos*: ¿quién escribe sobre el defecador? ¿De quién

² Todas las cursivas en las citas de (Kristeva, 1981) son textuales de la autora.

son las versiones que el compilador dejó para que leamos? ¿La versión del santo, del historiador, del hispanista o del amigo que el hispanista conoció en el congreso de Literatura Comparada? ¿Acaso son las que trae el escritor mediocre a la tertulia políglota y que dice haber comprado en el remate de las posesiones del comandante? La menipea para Kristeva es el texto como actividad social, política e ideológicamente subversiva. Más adelante retomaremos este punto.

La *ambigüedad* es entendida en el artículo de G. Ortega como la falta de referente explícito y unívoco en la deixis. Ya hemos analizado el caso del tercer informe del comandante en donde la referencia de “presente libro” cae en una ambigüedad casi paradójica. Pero también la indeterminación de la etnia y del género sexual de algunos personajes contribuyen a dificultar la lectura y por ende la exégesis; ésta característica general de las novelas goytisolinas se puede observar en ESS.

Esta alta ambigüedad referencial se ve aumentada por la mezcla de voces y personas gramaticales y literarias, de cambios de tiempos y lugares. Los narradores provocan desconfianza hasta en los personajes lectores, que, como el comandante terminan afirmando: “El narrador no es fiable y parece tender al lector una serie de trampas” (ESS, p. 86). Estos elementos junto con la fragmentación textual dan cierto tono de *hermetismo* que contribuye a dificultar la labor del lector, a caer en esas *trampas-anzuelos* de los que habla el personaje del comandante.

Sobre las *paradojas enunciativas* G. Ortega señala el hecho de asumir la escritura dentro de la escritura, si bien este autor da un ejemplo de la novela *Juan sin tierra* (1975), en ESS la frase ejemplar es: “Todo aquí es escritura!” (ESS, p. 30) que aparece en el *Primer sueño*.

Presencia y compromiso político en *El sitio de los sitios*

Volveremos ahora sobre el punto que dejamos pendiente cuando afirmamos junto con Kristeva que la novela dialógica menipea es el texto como actividad social, política e ideológicamente subversiva; y agregaremos que su discurso exterioriza los conflictos políticos e ideológicos del momento (Kristeva, 1981). Para Kristeva la menipea es definida por la ambivalencia de dos tendencias de la literatura occidental: las premisas del realismo y la negativa a definir un universo psíquico (1981: 216-217).

Este es el aspecto de la menipea que va a legarle a la novela subversiva. En palabras de Joan Oleza, ésta es la disyuntiva estética de la posmodernidad: la muerte del sujeto, por un lado, y la emergencia de una nueva subjetividad, por el otro (Oleza,

1993:122).

La estética de la posmodernidad habilita a la figura del intelectual activo que interviene en la vida pública. Pero la figura del intelectual no ha sido siempre sinónimo de compromiso, ni ha sido siempre bien recibida por la crítica, que -como señala Macciuci (2006)- ha solido tratarla como *grupo, casta o clase selecta* (Cfr. 2006:73). La novela ESS excede la polémica Lukács-Adorno con respecto al modo de ser del arte comprometido -desarrollada por Macciuci en *Final de Plata Amargo* (Cfr. 2006:74-80)-, ya que posee elementos característicos de la obra orgánica y de la obra inorgánica (si es que es posible hacer una diferenciación tajante de este tipo). La publicación previa de *Cuadernos de Sarajevo* y la misma *Nota Final* de ESS, hacen que las referencias más importantes se resuelvan claramente: Juan Goytisolo estuvo, vivió y sufrió el sitio de Sarajevo que duró de 1992 hasta 1995. Esta mimesis, esta referencia directa, ¿hace que ESS sea una obra orgánica? Por otro lado, Goytisolo utiliza técnicas de la deconstrucción, de la diseminación de textos, de la confusión de voces; estrategias que exigen un *lector modelo* capaz de realizar el trabajo de la interpretación textual a la altura de esas exigencias. ¿Es por esto, ESS una obra inorgánica? A simple vista, esta polémica parece estar lejos en la historia, pero, como bien afirma Macciuci, “improntas lukacsianas o adornianas emergen, revisadas, en las querellas contemporáneas y a menudo, de forma no declarada, alimentan los discursos críticos contemporáneos.” (2006: 80).

¿Qué es entonces el compromiso? Jorge Semprún en su artículo incluido en el libro “¿Para qué sirve la literatura?” (Sartre, 1966), explica:

El compromiso es una noción clara, (...) Antes que nada describe una situación de hecho: el intelectual jamás está separado del mundo, por extremo que sea el formalismo de su investigación. En segundo lugar, se refiere a una toma de conciencia (más bien la provoca) a través de la cual esa situación de hecho dejaría de ser pasiva, sufrida, para convertirse en la fuente de una actividad creadora. A consecuencia de su compromiso el escritor dejaría de ser presa del mundo, haría presa en él. (Sartre, 1966:34-35)

Luego, Semprún alude a dos variantes más que están implicadas en la idea de compromiso: por un lado es un concepto que sólo se le puede aplicar a los intelectuales y, por otro lado, el compromiso se basa en un contexto histórico, un período específico, una época determinada.

Para Macciuci el compromiso se define como “el resultado de una actitud personal provocada por las circunstancias históricas en que se encuentra el país y ante las que el artista cree que tiene el deber insoslayable de incidir a través de su obra.” (2006:84).

A lo largo de toda la entrevista que Julio Ortega le hace a Juan Goytisolo, se lo lee opinar sobre el tema del compromiso en los escritores y sobre el suyo particularmente. Hemos extraído algunas de estas afirmaciones: “En Hispanoamérica, como en España, la labor de nuestros mejores escritores ha de ser, ante todo, liberadora y destructiva: una labor transgresora y crítica con respecto a los estereotipos y esquemas que paralizan aún nuestro idioma.” (Ortega, 1975:294).

Siendo quien soy, y reconocido de todos por tal, podré intervenir sin reservas en favor de toda causa que me conmueva y estime justa. Confío que entonces podré entregarme de nuevo a una actividad que no será forzosamente 'literaria'. En los últimos tiempos el deseo de hacer algo por los palestinos y, en general, por la independencia política y económica de los pueblos árabes, me acomete con una fuerza y apremio que no había experimentado desde hace más de diez años. (...)

No cabe duda de que en la mayoría de los países, los escritores e intelectuales ocupan una situación privilegiada, bajo el concepto de que pueden permitirse decir y hacer una serie de cosas que no están al alcance de la totalidad del pueblo.” (Ortega, 1975: 299-300).

(...) la función crítico-moral del intelectual humanista me parece no sólo útil, sino necesaria. Lo único que pongo en duda es el hecho de poseer yo las cualidades de respetabilidad requeridas para ejecutarla.” (Ortega, 1975: 302).

En abril de 1992 obtenemos la respuesta. En la entrevista que Jordi Esteva le hace a Goytisolo, éste habla desde Marrakech de la cultura del lugar, de su visión de la España del momento, de la literatura y el mercado literario, del nuevo orden mundial geo-político y económico, y, con mucha fuerza, del imprescindible valor formativo de la cultura árabe en el pensamiento occidental, desde la antigüedad hasta nuestros días.

Juan Antonio Ennis (2006) analiza específicamente el lugar del escritor en ESS, y la manera que Goytisolo toma un claro partido en contra de la inoperancia e indiferencia del resto de Europa frente a la situación de los Balcanes, y se posiciona a favor de víctimas y vencidos; ya sea desde el discurso argumentativo y referencial de *Cuadernos de Sarajevo*, como desde la ficcionalización de ESS. El capítulo titulado *Distrito Sitiado*, es para Ennis un “relato del traslado de la situación de absurda violencia y emergencia de una xenofobia latente de atroces consecuencias” (2006: 137). Dentro de la conclusión a la que llega en su trabajo, Juan Ennis recupera el compromiso del escritor como intelectual crítico en la construcción de una literatura que funcione como reclamo de “la posibilidad del tránsito de

cualquier torre de marfil a la tribuna crítica, posibilidad que ante el escándalo de la catástrofe humanitaria y la indiferencia de la comunidad intelectual, amenaza con desaparecer.” (2006:141).

A modo de cierre

En este trabajo, intentamos responder la pregunta formulada en el plan: ¿De qué manera se manifiesta el compromiso político de Juan Goytisolo dentro del juego –de doble mecánica– de presencia y borramiento en la estructura narratológica de *El sitio de los sitios*? En una respuesta rápida podemos vernos tentados a responder la presencia está en el contenido y el borramiento en la forma, entonces, la doble mecánica estaría en el juego entre forma y contenido.

Pero esto no es así, no se puede separar la forma del contenido. En palabras de Simone de Beauvoir, no se puede empaquetar el contenido “con palabras como se empaquetan bombones en una caja (...) No es posible separar la manera de relatar y lo que es relatado, pues la primera es el ritmo mismo de la investigación; es la manera de definirla, es la manera de vivirla” (Sartre, 1966:76-77).

No podemos separar fuerza política de la polifonía en la novela de Goytisolo; porque la estructura narrativa de la diseminación de textos y de la alternancia de voces narrativas es una decisión política, es un compromiso con la voz del vencido, es una burla a *La Historia* desde una historia particular. Su novela es subversiva, porque contiene la estructura del carnaval y de la menipea, porque asume la oposición no excluyente (santo/defecador), porque impugna al “Dios” de occidente y revaloriza una cultura portadora de una sabiduría ancestral y sin precedentes. Su novela procede por medio del diálogo: un diálogo con la lengua, con su capacidad de representar; un diálogo con la literatura, con su poder y su límite; un diálogo con la *otredad*, y no sólo con el *otro*-lector, el *otro*-vencedor-opresor, sino también, con el primer *otro* que tiene cada ser humano, él *mismo*.

Bibliografía

Adriaensen, Brigitte (2007). *La poética de la ironía en la obra tardía de Juan Goytisolo. Arabescos para entendidos*. Madrid: Ed. Verbum.

Arcardi Espada (1999). Entrevista “Sólo los que no aspiramos a premios tenemos libertad de expresión”. *El País*. Barcelona.

- Black, Stanley (2001). *The evolution of a Radical Aesthetic in the later Novels*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Enkvist, Inger (1999). "Ética, estética y política en *Paisajes después de la batalla* y *El sitio de los sitios* de Juan Goytisolo". Almería: Institutos Almerienses. Diputación de Almería.
- Ennis, Juan Antonio (2006). "Poder y límites de la literatura: memoria, historia y compromiso en *Cuadernos de Sarajevo* y *El sitio de los sitios* de Juan Goytisolo", *Revista Espacios Nueva Serie* N° 2.
- Esteva, Jordi (1992). "En Marrakech con Juan Goytisolo", *Revista Ajo Blanco*, 33-42.
- Foucault, Michel (1999). "¿Qué es un autor?", *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales, Volumen I*. Editorial Paidós: Barcelona, 329-360.
- González Ortega Nelson (1999). "Juan Goytisolo y la (de)construcción del lenguaje literario moderno y de la sociedad española postmoderna". *Un círculo de relectores. Jornadas sobre Juan Goytisolo-Lund 1998*. Ed. Inger Enkvist. Almería: Instituto de Estudios Almerienses; 87-99.
- Goytisolo, Juan (1995) *El sitio de los sitios*. Madrid: Alfaguara.
- Kristeva, Julia (1981). "La palabra, el diálogo y la novela" en *Semiótica 1*. Madrid: Fundamentos.
- Lee, Irene (2000). "Ficción y realidad en *Niebla* de Miguel de Unamuno y *El sitio de los sitios* de Juan Goytisolo". *SYMPOSIUM / SIMPOSIO, Hispanic Culture Review*, VI, 1-2.
- Macciuci, Raquel (2006). *Final de Plata Amargo. De la vanguardia al exilio: Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala, Rafael Alberti*. La Plata: Editorial Al Margen.
- Navajas, Gonzalo (2002). *La narración como escritura en Juan Goytisolo*. *Revista Hispania*, 85, 4: 826-833.
- Oleza, Joan (1993). "La disyuntiva estética de la postmodernidad y el realismo", en *Monografías de literatura española. Historia y ficción*, 3.
- Ortega, Julio (1975). "Entrevistas con Juan Goytisolo". J Ríos (Ed.), *Juan Goytisolo*. Madrid. Fundamentos; 289-325.
- Sartre, Jean-Paul & De Beauvoir, Simone (comp.) (1966). *¿Para qué sirve la literatura?* Buenos Aires: Editorial Proteo.
- Senambre, Ricardo et al (1980-2004). "La evolución de Juan Goytisolo", Francisco (Dir.), *Historia y Crítica de la literatura española. Tomo VIII: Época contemporánea: 1939-1980*. Grupo editorial Grijalbo, Barcelona; 458-471.

Datos de la autora

María Laura Piccioni es Profesora en Letras por la Universidad Nacional de la Plata. Profesora

Volver al índice

adscripta de la Cátedra de Literatura Alemana de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP). Especialidades: narrativa alemana actual, narrativa de Thomas Hettche, literaturas comparadas.

Comunicaciones

Aproximación al diálogo picaresco en *Vida y milagros del pícaro Andresillo Pérez* de Carmen de Burgos

Diane Wright
Grand Valley State University

Resumen

En el prólogo a su novela corta picaresca, Carmen de Burgos comenta, “Realismo en las descripciones, en el estilo, y un ideal como finalidad. A este tipo corresponde *Vida y milagros del pícaro Andresillo Pérez*, novela que presenta de una manera nueva un eterno tema de la literatura española castiza. Que remozca un tipo”. Propongo explorar esta “manera nueva” mediante el análisis de las huellas literarias de la novela picaresca clásica y los rasgos típicos del género, y por otro, la crítica social que Carmen de Burgos incorpora aquí y que ha expuesto en sus escritos anteriores. También ella ofrece una crítica de los círculos literarios y editoriales en su creación de *Andresillo*, un pícaro literato. Igualmente significativa para la obra es el feminismo de Burgos. Al explotar un género cultivado con pocas excepciones por escritores masculinos, en *Andresillo*, Burgos, técnica poco común en su obra, le da voz a un protagonista masculino. Es más, ella crea un personaje femenino, Petra, que llega a ser una pícara igual en mañas a su *Andresillo*. Al final, el buen puerto de Lazarillo se convierte en el del Río de la Plata.

Palabras clave: picaresca - Carmen de Burgos - feminismo - bohemio - Luis de Galves

En el prólogo a su novela corta picaresca, Carmen de Burgos (1867-1932) comenta, “Realismo en las descripciones, en el estilo, y un ideal como finalidad. A este tipo corresponde *Vida y milagros del pícaro Andresillo Pérez*, novela que presenta de una manera nueva un eterno tema de la literatura española castiza. Que remozca un tipo” (Núñez Rey, 1989: 72). Esta “manera nueva” en la que ella recrea los rasgos típicos del género picaresco y la figura del pícaro la permite exponer su propia visión crítica con ecos de obras anteriores y toques autobiográficos. También Burgos ofrece una crítica de los círculos literarios y editoriales. Igualmente significativa es el feminismo de Burgos. Al explotar un género cultivado con pocas excepciones por escritores masculinos, Burgos, técnica poco común en su obra, le da voz a un protagonista masculino. Es más, ella crea un personaje femenino, Petra, que llega a ser una pícara igual en mañas a su *Andresillo*. Al final, el buen puerto de Lazarillo se convierte en el del Río de la Plata.

*Vida y milagros*¹ se publicó en *La Novela de Hoy* en 1930, dos años antes del fallecimiento repentino de Burgos y poco después de romper su larga relación con Ramón Gómez de la Serna. Puede ser por eso la desilusión y la amargura que Concepción Núñez Rey percibe en la novela, “su penúltima consideración del mundo: desoladamente escéptica, amargamente triste” (1989: 73).² Sus escritos posteriores a *Vida y milagros* reflejan a una

¹ Todas las citas se refieren a la edición de Núñez Rey.

² Núñez Rey comenta, “En *Andresillo* resumía bajo clave a muchos pícaros hallados a lo largo de su vida, y todo el desencanto acumulado” (2005: 580).

Burgos más positiva, que según Núñez Rey, “logró superar esa visión amarga y oscura del hombre, abriendo de nuevo la puerta a la esperanza” (2005: 580).

Burgos y la picaresca

Una primera lectura de *Vida y Milagros* revela los elementos estructurales y temáticos del género picaresco, como el del uso de la autobiografía ficticia con la cual nuestro protagonista cuenta la historia de su vida en primera persona.³ Como los pícaros Lazarillo, Guzmán y Pablos, Andresillo narra la historia de su vida retrospectivamente comenzando con su familia en Madrid hasta su situación presente en Buenos Aires. El hecho de que el narrador adulto controle la narración crea la dualidad típica de la novela picaresca. Nos permite juzgar la distancia irónica entre lo que dice y lo que hace. Hasta el título mismo está lleno de alusiones picarescas. El uso del diminutivo Andresillo, como ocurre con Lazarillo, rebaja la imagen vanidosa e imperiosa que proyecta el protagonista. También nos evoca el episodio de Andresillo, el niño azotado de *Don Quijote* que queda en peores condiciones después de la intervención de nuestro caballero, ya sin amo, destinado a una vida picaresca.⁴

Burgos, en su recreación del pícaro, retrata un ser degradado. Andresillo, en palabras de Concepción Núñez Rey, es “una caricatura humana” que “presenta una reflexión sobre la impunidad del mal, que se genera y ampara en el propio entramado social” (1989: 72-73). En este sentido es la suma de todo lo que representa su sociedad imperialista gobernada por una rígida e injusta división de los géneros que le dan a Andresillo un falso sentido de superioridad mientras le ofrece los recursos para ejercer su papel de ‘verdugo’. No es el hambre que le gobierna como pasa con otros pícaros sino la falta de juguetes que cuestiona Andresillo, “¿Por qué tenían juguetes los demás niños y yo no?” (413). Sin embargo, es Andresillo el que se convierte en juguete de la autora, aprovechándose ella de la dualidad del narrador/protagonista para reivindicar los problemas que denuncia en sus obras anteriores.⁵ Si él se engaña a sí mismo, los lectores no caen en su trampa.

Como todos los pícaros, Andresillo pasa por un período de iniciación, por situaciones episódicas con una serie de amos de quienes saca lecciones que comenta más tarde. De

³ Véase el valioso artículo de Rafael Cabañas Alamán que analiza detalladamente muchos elementos fundamentales de la novela picaresca incorporados en *Vida y Milagros*.

⁴ Puede ser una posible alusión al Fray Andrés Pérez, un candidato propuesto como verdadero autor de la *Pícara Justina* (Rojo Vega: 202-203). Le ofrece a Burgos la oportunidad de reivindicar a las pícaras literarias como Justina, siempre censuradas por sus autores masculinos.

⁵ Estoy de acuerdo con Cabañas Alamán en que Andresillo se parece más a Pablos del *Buscón* aunque por razones distintas (Cabañas: 198). Lo veo en el tratamiento del personaje y la actitud del autor, ya que Quevedo hace un muñeco de Pablos tal como hace Burgos con Andresillo.

Fifí, la hija de su maestro, aprende a sangrar los almuerzos de sus compañeros, reminiscencia del padre de Lazarillo.⁶ Luego les rompe los juguetes de sus compañeros y cuando estos los desechan por rotos, los recoge para arreglarlos en casa (416-417). El episodio que Núñez Rey considera central ocurre un poco más adelante (420-421). Un día en el Retiro, Andresillo encuentra a un niño barquillero, quien se compadece de él y le permite jugar a la ruleta. Andresillo, no agradecido de la caridad que el pobre le ofrece, lo engaña. El niño, consciente de la decepción, sale desilusionado de la puerta. Como inversión de otros pícaros víctimas de la crueldad, en ese momento Andresillo se convierte en verdugo y el niño es la primera de las víctimas que va a poblar las páginas de la obra. Es uno de los pocos momentos en la obra en el cual Andresillo parece tener vergüenza: “Me quedé disgustado. Me parecía que acababa de hacer con aquel muchacho lo que los otros hicieron conmigo y que él sería malo ya, como me había vuelto yo” (420).

Modelos contemporáneos de un tipo clásico: el pícaro

Burgos, consciente de los paralelismos entre la vida picaresca antigua y la de los bohemios de su época, ha encontrado el contexto perfecto para su “manera nueva” de recrear lo picaresco. El mundo bohemio es un ámbito picaresco, como explica Andrew Phillips: “Desde luego, la bohemia tiene remotas raíces en la vieja picaresca, pero se diferencia notablemente de aquella actitud desvergonzada ante el mundo al menos de una forma significativa: el idealismo” (1986-87: 378). Aquí nos toca la palabra clave, ‘el idealismo’ de que también comenta Burgos en el prólogo de la obra, “un ideal como finalidad”.

Es más, Burgos encuentra el modelo perfecto para “remozar” su propio pícaro en la figura enigmática de Pedro Luis de Gálvez. Bohemio, escritor y tipo no convencional, participó en los mismos círculos literarios que Burgos, incluso las tertulias de su casa (Núñez Rey, 2005: 192).⁷ Como ha apuntado Nuñez Rey, Gálvez forma la base de la configuración del personaje de Andresillo como representante de un grupo (2006: 351), en este caso perteneciente al mundo literario y bohemio en que participaba Burgos misma.⁸

⁶ Parecido al episodio de Zaide y el hermanito de Lazarillo que grita “Coco” al ver a su padre al no reconocer que se parezca a él (17-18), Andresillo reflexiona, “Lo mismo que mis hermanos pequeños le pegaban a su propia imagen, cuando la veían en el espejo, sin reconocerse, así todos los colegiales me miraron con aversión, como si no fuera un semejante suyo” (413- 414).

⁷ Burgos escribió el prólogo de la obra de Gálvez intitulada *Por los que lloran (apuntes de guerra)* (1910) (Cabañas: 195).

⁸ Andresillo encarna los valores peores de la bohemia tal como comenta Burgos en *El veneno del arte* (1910): “Crían las extravagancias el camino del arte, las largas melenas, los trajes estrambóticas, el encanallamiento moral; Mujer les había hecho mucho daño. Hablar de todo sin estudiar nada, destrozando reputaciones, soñar con un arte nuevo de desquiciamiento, sin base, sin realidad, abominando la Naturaleza” (Establier Pérez: 81).

Phillips lo describe como “el tipo más pícaro” de su generación (1988: 421). En su propio auto-retrato, un soneto que se titula “El pícaro”, Gálvez se describe, en palabras de Phillips, como “cínico, explotador de mujeres y célebre sablista que no vacilaba ante ninguna enfermedad” (1986-87: 414).⁹ Esta imagen describe perfectamente a Andresillo. Burgos también incorpora anécdotas asociadas con la vida de Gálvez.¹⁰ Una cuenta que Gálvez “iba de café en café llevando a su hijo muerto en una caja pidiendo dinero a la clientela” (Phillips, 1988: 405). Al morir su hijo pocos días después de su nacimiento, Andresillo hace igual.¹¹

Como sus pícaros antecesores, Andresillo siempre busca trabajo. A pesar de la ayuda de sus compañeros de prensa, no puede encontrar empleo y “decidí proclamarme literato” (436), otro ámbito que comparte con Gálvez. Con su propio afán por la literatura, y mediante la manipulación, nuestro protagonista logra cierta fama.¹² Al conocer a Andresillo por primera vez, su futura esposa, Petra, le pregunta con admiración, “¿Es usted Andrés Pérez? -¿Cómo lo adivina usted? -Porque mi hermana recordaba sus travesuras siempre que leíamos artículos de usted” (440). Como acto de seducción, Andresillo se aprovecha de ella, creando una imagen romántica de sí mismo: “yo le había contado una novela de mi vida de soledad y desamparo, en la que veía brillar una esperanza que no lograría alcanzar” (440). Después de unas horas de conocerse, Andresillo logra seducirla. Para Andresillo, la escritura sirve como una actividad seductora.

La guerra en Marruecos: resonancias autobiográficas

Luego, Andresillo utiliza su carrera literaria en la guerra en Marruecos que permite que Burgos, corresponsal y testigo de la guerra, comunique sus ideas anti-bélicas.¹³ Andresillo, como soldado, reflexiona, “Estoy convencido de que en el fondo de los héroes no hay más que una formidable dosis de miedo, que explota en la locura, como un valor desesperado.” (432-433).

⁹ El título se refiere a una de las versiones del soneto.

¹⁰ Encarcelado Gálvez por razones políticas en la prisión de Ocaña, escribió un cuento, “El ciego de la flauta”, que ganó el premio literario del periódico *El Liberal*. (Phillips, 1986-87: 415). Al enterarse el jurado que fue encarcelado le consiguió el perdón (Phillips: 1988: 422). De forma parecida, Andresillo, sentenciado por unos fraudes, relata: “Tomé la actitud de una víctima de ideas políticas; mis cartas llegaban a interesarlos. Yo mejoraba mi situación gracias a todos aquellos autógrafos que impresionaban al director; y pude lograr que acortaron mi prisión” (436).

¹¹ Según Andresillo, “lo cogí debajo de la capa y me fui al café donde se reunían mis compañeros de redacción. Allí, con lágrimas en los ojos y en la voz, les conté la desgracia de mis ilusiones paternas y la de no tener para enterrar al muertecito” (444). Otra semejanza es que Gálvez escribió una serie de sonetos sobre *Don Quijote* y Andresillo, buscando ayuda de un antiguo protector, logra entrar en su despacho anunciando que es Miguel de Cervantes, y le explica, “porque vengo buscando mi conde de Lemos” (444).

¹² Por sus observaciones del mundo literario, Andresillo descubre que no es una cuestión de aptitud ni talento, “Yo veía que muchos conspicuos debían su situación de grandes escritores no precisamente al escribir, y me propuse imitarlos” (436).

¹³

Esta estancia en la guerra lo lleva a conocer a su madrina de guerra, una argentina casada y rica de viaje en Europa, que le enviaba “regalos, comestibles, ropas y libros” (433).¹⁴ Es más, ella lo ayuda a avanzar en su carrera literaria, “Le escribía también cartas románticas y apasionadas, le hacía versos, que ella, más culta, me corregía, y le enviaba los articulitos que publicaba en la revista de mi ex amo” (433). A pesar de la imagen romántica que pinta Andresillo, se reduce a un juguete sexual de Doña Rosario, acompañándola en sus viajes lujosos. Pero su temporada de indulgencia sexual tiene un precio que ella paga libremente en las pesetas le da y en el robo que hace Andresillo de unas de sus joyas.

Como Burgos y Gálvez, Andresillo también se hace corresponsal de la guerra en Marruecos. Gracias a Petra y su relación adúltera con el director, Andresillo mejora su situación en el periódico que le envía a Marruecos. Le da a Burgos la oportunidad de censurar a los periodistas que escribían de la guerra sin moverse del hotel: “En Melilla lo pasé bastante bien. Tomaba las informaciones sin moverme del Hotel Victoria” (447). Por la influencia de su esposa, “se publicaban mis artículos en la primera plana de uno de los más acreditados rotativos en España” (447). Como en el caso de Doña Rosario, Andresillo debe su éxito literario a la mujer.

El feminismo: la venganza de la pícara Petra

La voz masculina de nuestro narrador no puede ocultar una de las actividades principales que informa la obra de Burgos, la lucha por los derechos de la mujer. *Vida y milagros* presenta las condiciones desiguales de la mujer de su época. A lo largo de la obra Andresillo rechaza lo valioso en la mujer, incluso la maternidad. Al describir los cambios físicos del embarazo de su novia, Petra, comenta despectivamente,

“Petra se deformaba. El paño amarillento que la maternidad extiende sobre la carne manchaba sus mejillas y sus senos. Las ojeras se agudizaban en punta, y el vientre y el pecho, hinchados, no guardaban la línea que me había encantado” (442).

Al recobrar su belleza después del parto, Andresillo empieza a mostrársela a sus amigos “como si fuese una potranquilla deliciosa” (445), dejándolos admirar todo su cuerpo “para lucir su talle de macetero con los senos florecidos” (445). Poco a poco comienza a prostituir a Petra y hacer que ella participe en otros engaños.

¹⁴ Burgos nos hace recordar la diferencia de edad entre ella y Ramón de la Serna, “Yo me encontré con una señora que habría tenido buen ver treinta años antes. Pero conservaba ojos dulces, labios frescos y un talle y una elegancia capaces de hacer perdonar sus arrugas y su peluca” (433).

Petra, por fin se escapa de Andresillo; en una vuelta irónica, ella manipula el Código Civil a su favor con la ayuda de su amante nuevo. Este código define los derechos del hombre y de la mujer si se separan, reminiscente de la situación de la mujer en el Siglo de Oro. *Vida y milagros* se refiere directamente al artículo 438 del código penal:

el hombre conservaba su autoridad sobre la mujer; se hallaba él legitimado a formar un nuevo hogar y vivir libremente, mientras que, si su ex-cónyuge tenía el mal pensamiento de imitarlo, se le permitía recluirla en un convento o incluso darle la muerte (Establier Pérez 102).

Pero para subvertirlo Petra y su amante tienen que sobornar a Andresillo. Le ofrecen diez mil pesetas y “el pasaje en primera clase para Buenos Aires” (450). Y para proteger a Petra del artículo del Código insisten ellos en que él firme un documento.¹⁵ Reacciona Andresillo: “¡Ah, la pícara Petra! ¡Qué bien había aprovechado mis enseñanzas! (451)”. Resulta que Petra, como buena estudiante de la picardía, se ha burlado del burlador. Petra con razón reconoce su vulnerabilidad y la falta de protección legal, puesto que Andresillo admite su intención de aprovecharse del código, “Ya había yo pensado en utilizar el artículo consabido cuando se me acabara el dinero; pero me salían el paso” (451). El contenido del documento reafirma la situación sórdida que Petra ha sufrido con su marido. Andresillo nos informa, “Yo declaraba en aquel papel que había prostituido a mi esposa, y algunos asuntillos que ella sola sabía, y que podían darme en el penal” (451). Como las “cosillas” de que no habla Lazarillo en el Tratado Quinto,¹⁶ Andresillo emplea la estrategia del silencio para cubrir la verdad.

A modo de conclusión: ‘llegar a buen puerto’

En fin, a bordo del barco, Andresillo observa el contraste entre los de primera clase y los “de pasaje de tercera, sobre cubierta, desarrapado y revuelto, con olor a pira” (452). Contempla nuestro protagonista estas diferencias sociales, como lo ha hecho Burgos misma en su viaje a la Argentina, y toma una resolución firme, no basada en la compasión, sino en el triunfo.¹⁷ Andresillo, ha salido a buen puerto como cree Lazarillo.¹⁸ Se ha aprovechado de

¹⁵ “Pero como el artículo 438 del Código puede prestarse a mucho en manos de un esposo tan inteligente como usted, espero que tendrá la bondad de firmarme este documento” (450-451)

¹⁶ En el tratado cuatro, Lazarillo suprime la razón por la que abandona a su amo, un fraile de la Merced, “Y por esto y por otras cosillas que no digo, salí de él” (111).

¹⁷ “La línea infranqueable que separaba ese pasaje y el de cámara era un verdadero símbolo” (452).

¹⁸ Como símbolo, el barco refleja la desigualdad social y el sistema jerárquico de la sociedad. Es más, nos evoca la ilustración de *La Nave de la Vida picaresca*, la cubierta de la primera edición de la *Pícara Justina* con sus imágenes de sus precursores, los pícaros del Siglo de Oro. Resuena la

la guerra en Marruecos para avanzar y hace lo mismo entre los argentinos, “Y un paraíso ha sido para mí, como para otros muchos truhanes, aunque sea infierno para trabajadores e infelices que se estevan en los conventillos, se mueren de hambre en la capital” (452-453). Se jacta de su éxito, “Mi firma es oro; no hay Banco que no descunte mis letras; tengo haciendas y terrenos cerca del Paraguay para fundar una colonia, cuyas acciones se cotizan de modo fabuloso” (453). Sin embargo, las últimas palabras de Andresillo expresan su añoranza por su patria,

“Si no tuviera soledades de España todo iría bien. Pero ya me está sucediendo lo que a cuantos se enraizaron aquí. Todos estamos como en una estación de tránsito; esperando el tren que nos devuelve a la patria...y que a veces no llega a tiempo” (453).

Se encuentra en estas palabras el idealismo a que se refiere Burgos, “un ideal como finalidad”. Para los pícaros bohemios de esta generación, el ideal que buscan se basa en su propio egoísmo; en los valores dañosos que impiden la creación de una sociedad basada en la justicia social. O como lo expresa Andresillo, “El ideal de todos era no obedecer ni trabajar” (421).

Bibliografía

Alamán, Rafael Cabañas (2006). “Aspectos recurrentes de la novela picaresca en *Vida y Milagros del pícaro Andresillo Pérez, de Carmen de Burgos*.” Ángeles Encinar, Eva Löfquist, Carmen Valcárcel Rivera, (coords), *Género y géneros: escritura y escritoras iberoamericanas*. Madrid: Ediciones la Universidad Autónoma de Madrid.

Anónimo (1990). *Lazarillo de Tormes*. Francisco Rico (ed.). Madrid: Cátedra.

Burgos, Carmen de (1989) [1930]. *Vida y milagros del pícaro Andresillo Pérez*. Concepción Núñez (ed.), “*La Flor de la Playa*” y otras novelas cortas. Madrid: Castalia, 413-453.

Establier Pérez, Helena (2000). *Mujer y feminismo en la obra de Carmen de Burgos “Columbine”*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.

Núñez Rey, Concepción (1989). “Introducción”. Concepción Núñez Rey (ed.), “*La Flor de la playa*” y otras novelas cortas. Madrid: Castalia, 9-75.

----- (2005). *Carmen de Burgos: Columbine en la Edad de Plata de la literatura española*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

opinión de Burgos, quien ha testiguado las desigualdades durante su propio viaje, al declarar, “Gran ciudad vertedero de Europa, en período de formación, cabo en ella, y todo parece que se agranda, aunque no se dé a conocer, porque todo sucede con sordina, en la oscuridad y la lentitud” (453).

----- (2006). "La narrativa de Carmen de Burgos, Colombine: El universo humano y los lenguajes". *Arbor* 182.719: 347-361.

Phillips, Allen W. (1985). "Algo más sobre la bohemia madrileña: testigos y testimonios". *Anales de Literatura Española* 4: 327-362.

----- (1986-87). "Treinta años de poesía y bohemia (1890-1920)". *Anales de literatura Española* 5: 377-424.

----- (1988). "Apuntes para el estudio de la bohemia en algunas novelas modernas (1880-1930)". *Anales de literatura española* 6: 391-442.

Pozzi, Gabriela (2000). "Carmen de Burgos and the War in Morocco". *Modern Language Notes* 115.2: 188-204.

Rojo Vega, Anastasio (2004). "Propuesta de nuevo autor para *La pícaro Justina*: fray Bartolomé Navarrete O.P. (1560-1640)." *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 22: 201-228.

Datos de la autora

Diane M. Wright es catedrática en Grand Valley State University en Allendale, Michigan. Da cursos sobre la literatura y cultura de la Edad Media y del Siglo de Oro, incluso cursos sobre Cervantes, la novela picaresca y las mujeres escritoras españolas. Su investigación principal se centra en la obra de Alfonso X el Sabio y en la ficción sentimental. Su proyecto actual es una monografía con el título tentativo de *Performing the Past: Contexts of Transmission and Reception in the 'Cantigas de Santa Maria'*.

Comunicaciones

La utilización del modo gótico en *El palomo cojo* de Eduardo Mendicutti. Memoria y registro *abyecto* del pasado

Adriana Virginia Bonatto

Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género (CINIG) / Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP - CONICET)
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FAHCE)
Universidad Nacional de La Plata (UNLP)

Resumen

El objetivo de esta ponencia es realizar una lectura de la inscripción genérica de la novela de Eduardo Mendicutti bajo la premisa de dar cuenta de la singular conexión entre *género* y *gender* que en ella se lleva a cabo. Además de estar construida como *novela autobiográfica* con una carga importante de elementos del *Bildungsroman*, *El palomo cojo*, publicada en 1991, dialoga de una manera muy particular con la novela gótica, operación que apunta a pervertir los cánones tradicionales de los otros dos géneros involucrados. De acuerdo con nuestra lectura, el modo gótico se presenta, por un lado, como una forma literaria de traducir la atmósfera de miedo que se respiraba incluso en las familias acomodadas y afectas al régimen de Franco. Y, por otro lado, los recursos de este género apuntan a describir los procesos de asunción del protagonista de una identidad sexual no sujeta a la norma, en un contexto poco propicio para cualquier tipo de disidencia, tanto sexual como política.

Palabras clave: *El palomo cojo* - novela gótica - género - memoria - franquismo

La obra narrativa del escritor y periodista gaditano Eduardo Mendicutti no ha sido aún estudiada con la profundidad que se merece. Generalmente 'obviado' en los manuales y estudios sobre literatura española contemporánea (salvo el estudio de Fernando Valls [2003] y un capítulo en el tomo II del volumen 9 de la *Historia y crítica de la literatura española* de Francisco Rico del año 2000)¹, sus escritos suelen incorporarse con mayor facilidad en las reflexiones dentro del ámbito de los estudios de género o en los análisis en torno a la cultura *gay* y al reciente campo de los *Queer studies*. Esta anexión se debe al carácter abiertamente vindicativo de sus novelas: en todas ellas se aborda la homosexualidad masculina o el travestismo, a través de la presencia y la voz de personajes cuyo

¹ Marcos Kunz (2002) y Dieter Ingenschay (1994) también han publicado sobre la obra de Mendicutti.

protagonismo en la literatura es una novedad, como el *travesti* que a duras penas se gana la vida en un Madrid lejos de su pueblo natal (*Una mala noche la tiene cualquiera* de 1982 y *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* de 1997), el viejo homosexual afeminado de provincias (*Ganas de hablar* de 2008), el adulto *gay* de costumbres conservadoras (*Los novios búlgaros* de 1993), la mujer aparentemente liberal y sin prejuicios pero que ha tenido que reprimir su lesbianismo (*El beso del Cosaco* del 2000) y, como en la novela que analizaremos, el niño casi adolescente que está en proceso de descubrir su deseo homoerótico, en el seno de una familia conservadora y franquista.

La densidad estética de la escritura de Mendicutti, que sabe conjugar el humor y el registro del habla coloquial de Andalucía con la línea culta y elaborada de la tradición literaria hispánica, lo emplaza en un lugar del todo alejado de la corriente comercial en la novela española contemporánea, entre la que ha surgido, durante las últimas décadas, una cantidad considerable de producciones contracanálicas dedicadas a construir un espacio *gay* para la expresión literaria, pero que adolecen en su mayoría de una prosa estereotipada y poco elaborada, (Cf. Escámez, 2010). De hecho, buena parte del compromiso de Mendicutti con la exigencia literaria se traduce en su vínculo ininterrumpido con la casa Tusquets, una de las pocas editoriales de prestigio que en España conservan su vigencia funcionando de forma independiente respecto de los grandes grupos multimediáticos, a cargo del grueso de la edición literaria hoy en día. En 1991 Mendicutti publica la que será una de sus novelas más expresivas y la única dotada de una carga importante de autobiografismo: *El palomo cojo*, y que en principio podría definirse como novela autobiográfica con elementos de *memorias* del franquismo. El discurso retrospectivo en primera persona, como sucede con las narrativas que apuntan a recuperar vivencias y sujetos no hegemónicos (como la novela femenina de autoconscienciación, Cf. Ciplijauskaité, 1998), se desarrolla desde los márgenes de las narrativas canónicas del *yo*, una de cuyas premisas es la configuración de un *yo* sin fisuras, obviamente masculino. En otro lugar² me he referido a los procesos de ficcionalización del discurso autobiográfico en *El palomo cojo*, y de la manera en que esta escritura deja al desnudo los procesos retóricos y convencionales a partir de los cuales el relato en retrospectiva del *yo* se ajusta a la norma. Voy a ocuparme, en este espacio, del efecto de *distorsión* que la utilización de elementos góticos imprime sobre la estructura autobiográfica y el *Bildungsroman*.

En la novela, un niño de diez años narra los tres meses del verano de 1958 en que debió convalecer por una afección pulmonar en la casona de sus abuelos maternos, familia conservadora y franquista en Sanlúcar de Barrameda, representante de una burguesía acomodada y venida a menos, que encuentra difícil la adaptación a los nuevos tiempos. En

² Me refiero a la ponencia "Género y novela autobiográfica. *El palomo cojo* de Eduardo Mendicutti desde una perspectiva *queer*", que será publicada en las Actas del XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, celebrado en Roma en 2010.

compañía de una serie de personajes excéntricos y misteriosos, familiares de dudosa moral y criadas resueltas, Felipe Bonasera Lebert irá descubriendo el nacimiento de su deseo homosexual y las angustias que le depara una vida instalada en la diferencia y la soledad.

La estructura lineal de la novela y la presencia de un personaje en vías de crecimiento reflejan la estructura de la novela de aprendizaje, género con el cual *El palomo cojo* dialoga de una peculiar manera: la presencia de figuras adultas y mentoras es fundamental para el desarrollo de Felipe, siendo ésta una de las principales vías por las que el texto se acerca y se aleja del *Bildungsroman*. En contra de la univocidad de una figura mentora, Mendicutti propone para su protagonista a cuatro adultos extravagantes: Mary, una criada provocativa y malhablada, Victoria, una tía rapsoda que viaja por el extranjero recitando a Lorca y seduciendo hombres de fortuna, pero que llega a la casa acompañada de un muchacho italiano y oportunista; Ramón, un tío también soltero, declaradamente bisexual y perseguido por la policía franquista, y el tío Ricardo, personaje sin voz en la novela pero cuya presencia errante por la casa inquieta y fascina a Felipe. El modelo de aprendizaje articulado por *El palomo cojo* también se presenta como una parodia del aprendizaje del sujeto que en el *Bildungsroman* tradicional tiende hacia la incorporación de una postura masculina racional y hacia una educación que le permita la suficiencia en la capacidad de juzgar y deslindar entre el bien y el mal o lo bello y lo feo (De Diego, 1998 y Amícola, 2003). De hecho, en la novela de Mendicutti podríamos hablar de un aprendizaje minucioso y exitoso pero erróneo: Felipe aprende a juzgar y a percibir el mundo de acuerdo valores y conductas femeninos y que responden al universo de expectativas, deseables y temidas, en una señorita española de provincias durante la década del 50. Ejemplos de este desvío de la norma son la lectura apasionada de *Mujercitas*, el sueño con bailar el vals como Sissi, la fascinación por las revistas de moda que trae consigo Victoria, el arrobamiento hacia la figura atractiva del tío Ramón y la competencia con Mary por obtener la atención de este.

La disidencia sexual infantil, no inocentemente colocada junto a conductas adultas que dan cuenta de una disidencia también política, se desarrolla por medio de una serie de recursos narrativos que imprimen sobre la estructura temporal y lógica del *Bildungsroman* y de la autobiografía los principios espacial y asociativos de la novela gótica, dando lugar a un caso de hibridez genérica sustentada en la problemática sexual expuesta. En este trabajo me propongo describir la utilización del modo gótico como una forma literaria apta para traducir la atmósfera de miedo que se respiraba incluso en las familias acomodadas y afectas al régimen de Franco. Asimismo, intentaré demostrar la manera en que los recursos de este género apuntan a describir los procesos de asunción del protagonista de una identidad sexual no sujeta a la norma, en un contexto poco propicio para cualquier tipo de disidencia, tanto sexual como política.

La literatura gótica, como sabemos, tiene surge como subversión ante las certezas del Iluminismo con la novela de Horace Walpole *The castle of Otranto* publicada en 1764 y su apogeo en Inglaterra, Francia y Alemania ocurre en las tres décadas posteriores hasta su cenit en 1820 con *Melmoth the wanderer* de Charles Maturin (con alguna repercusión más tardía en España a partir de la labor de traducción de los clásicos del género). Posteriormente, hacia fines del siglo XIX el gótico volvería a florecer y desde entonces sería subsumido por la historia de fantasmas, la novela histórica, la novela por entregas y las formas actuales, derivadas de él, del relato policial y el fantástico (Solaz, 2003 y López Santos, 2008). Maggie Kilgour define el argumento de la novela gótica como una historia de usurpación, involucrada con el problema de la herencia y la sucesión, y en la que se esbozan relaciones incestuosas, pero cuyo final supone la redistribución justa de las personas y de la propiedad (1996: 18). Ocurre en esta narrativa un extrañamiento de las relaciones familiares normales, y el hogar, espacio que la Razón iluminista adjudicó a la mujer, es representado como prisión en que la heroína es acechada por el poder masculino, en una representación del miedo femenino ante el acoso tiránico y patriarcal (Amícola, 2003: 61). La trama del gótico se articula en un relato cuya narrativa renuncia a la linealidad (Kilgour, 1996: 18) y cuyos “excesos” quedan expuestos en una retórica que representa la explosión de lo emocional y del miedo -cualidades que, como señala Amícola- se adjudican a la mujer (2003: 26), y que se encarga de recuperar el pasado de una manera contradictoria: como amenaza para el presente y como modelo de relaciones comunitarias perimidas (Kilgour, 1996: 30).

La posibilidad de escribir literatura gótica a fines del siglo XX y principios del XXI supone necesariamente la adaptación de este género a formas ya no interesadas en el *miedo del lector* como efecto, componente principal de su manifestación clásica, y de la reelaboración más acabada que el cine de terror tuvo el privilegio de llevar a cabo. A la pregunta acerca de si es posible escribir literatura gótica en la España actual responden la obra negra o expresionista de Pilar Pedraza, la colección *Frankenstein y Drácula* que reúne escritores en boga, como Espido Freire, Ricardo Menendez Salmón, Carmen Posadas, José María Merino y Gustavo Martín Garzo y algunas novelas de Carlos Ruiz Zafón, de Eduardo Mendoza y de Camilo José Cela Conde.³ En todos estos ejemplos, se trata de una narrativa que acude a lo fantástico, a los escenarios remotos, y también a la historia reciente como marco para el desarrollo de argumentos *negros*. En la incorporación del modo gótico, la novela de Mendicutti sólo podría agruparse en esta lista haciendo una salvedad que es fundamental para comprender la articulación de esta estética en el relato de Felipe: la

³ Me refiero a *El príncipe de la niebla* de Carlos Ruiz Zafón (1993), *El misterio de la cripta embrujada* (1979) y *El laberinto de las aceitunas* (1982) de Eduardo Mendoza, y *Como bestia que duerme* (2003) de Camilo José Cela Conde.

profunda vinculación entre la expresión gótica y el deseo tabú. En su estudio sobre la novela gótica y el *Bildungsroman* Amícola se encarga de subrayar una conexión de este tipo, notando cómo en la representación de lo sublime el deseo individual juega un papel primordial: el terror en la literatura gótica tiene que ver con los peligros de la liberación desenfadada de deseos reprimidos por larga data (Amícola, 2003: 30). Por su parte, María Negroni (1999) había señalado ya que los misterios de los relatos góticos no pueden entenderse separados del costado sexual como lo tabuizado de la vida social.

El relato en primera persona de Felipe se aviene a dos tipos de lectura: una lineal, lógica y temporal, en la que el lector va acompañando el desarrollo prolijo del argumento y los cambios subjetivos del niño en relación con su vínculo con los adultos dentro de la casa; y una lectura que denomino gótica porque deviene del discurso infantil atemorizado por sus pulsiones físicas, sus supersticiones, y su deseo reprimido, en un espacio apto para este tipo de expresión, como lo es esa casona en la que el temor a Franco y a la condena social determinan las conductas de la mayoría de sus miembros. El capítulo que quiero comentar se titula, sugerentemente, “¿Por qué puerta entrará el desconocido?”. Felipe acaba de comprobar su atracción hacia los hombres, conocimiento que no puede verbalizar pero que queda claro en la inquietud que en él provocan una fotografía en bañador de su tío Ramón y una postal que representa el amor homoerótico en las figuras de un perro y un palomo. La noche en que posa imitando los gestos de su tío frente al espejo de su habitación es narrada mediante los estereotipos del relato de terror: hay luna llena, la casa está en absoluto silencio, la oscuridad es total y el protagonista siente que los muebles y las puertas de su habitación han cambiado misteriosamente de sitio; se oyen pasos: “alguien iba a entrar en el dormitorio en cualquier momento, de eso ya no me cabía la menor duda, y estaba seguro de que iba a lastimarme” (67)⁴. Y más adelante, fantasea: “a lo mejor era el alma de tío Ramón, que había tenido un accidente, y no quería hacerme daño, sólo quería que yo tuviese una revelación” (68). La asociación entre el temor y las características del espacio es fundamental en las descripciones góticas. En este ejemplo, como en la mayoría de las descripciones de la casa de los abuelos de Felipe, se observa una conexión estrecha entre la zozobra experimentada por el protagonista como resultado de la aparición de su deseo por el tío y las características hostiles y misteriosas de la habitación y la casa a oscuras. Asimismo, el impulso sexual se personifica en un “desconocido” que acecha al protagonista, aterrorizándolo, aunque luego Felipe encuentra en la fantasía de que esa aparición sea el alma de su tío la tranquilidad que le permite conciliar el sueño. Veo en este breve pasaje el funcionamiento de la parodia como uno de los mecanismos que estructuran el acercamiento de esta novela al modo gótico: el terror, comúnmente asociado en la literatura gótica a la

⁴ En adelante, todas las citas de la novela corresponden a la edición Mendicutti (2001).

presencia maléfica de un personaje masculino que viene a usurpar los bienes materiales y simbólicos legítimos de la heroína (Kilgour, 1996), se conecta sin ambigüedades –salvo el discurso inocente y magistralmente representado del protagonista- con su verdadera naturaleza, es decir, con el deseo sexual tabú.

Las descripciones de la casa son fundamentales porque contribuyen a la construcción del ambiente en donde este deseo toma forma para afirmarse finalmente en el último capítulo de la novela, como resultado del proceso de aprendizaje mencionado. Se trata de una de las mejores casas, propiedad de una familia de vinicultores, situada en el Barrio Alto, emplazamiento que le otorga una visión y dominio privilegiados del resto del pueblo. Invasión del olor pregnante del vino que se macera en la bodega, la luz especial de esta casona también imprime un efecto de extrañamiento sobre los sentidos del protagonista: “Era una luz que, misteriosamente, siempre dejaba un poco de resplandor, hasta cuando se hacía de noche” (23). A la rarificación del ambiente familiar contribuyen, además, la presencia invasiva de las palomas que cría el tío Ricardo (una de las cuales es el palomo cojo que da título a la novela, en alusión irónica a la homosexualidad masculina) y la presencia de ruidos y murmullos durante la noche: “Y es que de noche, en casa de mis abuelos, seguían pasando cosas como si nada, como si fuera peligroso el que todo se quedara quietecito y en silencio” (23). El narrador hace alusión a los quejidos nocturnos de la bisabuela Carmen, moribunda y encerrada en una habitación a la que pocos tienen acceso, y a las súplicas de los antepasados de la familia, cuyos retratos se acumulan en una azotea. Maggie Kilgour señala que las historias góticas exponen un extrañamiento y desfamiliarización de la domesticidad de manera tal que el hogar aparece como una prisión, en la que la mujer indefensa está a merced de ominosas autoridades patriarcales (1996: 9). Al mismo tiempo, el gótico exhibe una relación compleja con el pasado, muchas veces representado en la aparición de un personaje que se cree muerto pero que resulta estar encerrado (1996: 31). El espacio del hogar alojando un misterio, siempre relacionado con el pasado y con lo ominoso, resulta parodiado en el acercamiento ambiguo que Felipe tiene con la casa de sus abuelos. Además de la imagen grotesca de la bisabuela gritando por las noches sus aventuras sexuales pasadas, la figura de la prisión doméstica recibe una significación que, gracias también al componente sexual, recupera y supera a la vez la tradición literaria que se opone de manera cabal a la severidad del *Bildungsroman*.

Uno de los episodios más significativos de la novela, y en el que se condensa de manera única la imbricación de la transgresión sexual y política a la que aludimos al comienzo de esta ponencia, es el encuentro clandestino de los cuatro personajes (Felipe, Mary, Victoria y Ramón, los “bichos raros” [204] de la familia) para oír poemas de Lorca recitados por Victoria. Actividad prohibida por la moral familiar, debido al estado de duelo por

la muerte de la bisabuela y a la peligrosidad que la sola mención de Lorca acarrearía en ese momento histórico, el recital se lleva a cabo de madrugada, en el salón más importante de la casona. La memoria de Felipe reconstruye este momento como uno de los más gratificantes del verano: “Era mucho mejor, más divertido y más emocionante, estar con los bichos raros” (212) y “Yo no quería, por nada del mundo, que me sacaran de aquella casa” (212). La puesta en jaque de la realidad objetiva experimentada por los personajes en su contacto con los seres y situaciones extraños de los argumentos góticos (López Santos, 2008) no tiene para Felipe efectos negativos; por el contrario, contribuye a la formación de una imagen de sí en el marco de una moral a contrapelo de la matriz dominante en la época del relato. La casa, entonces, recibe definitivamente un significado positivo, a pesar de que funciona efectivamente como prisión, y a pesar de que en ella se da el enrarecimiento de las relaciones domésticas característico de la narrativa gótica. Lo que debería generar temor y vulnerabilidad en este protagonista, sustituto paródico de la heroína clásica del género, produce, por el contrario, la certeza de que su condición de *diferente* será vivida con aceptación: “Así que no tenía que darme vergüenza cuando se me ocurría que de mayor iba a ser un bicho raro” (212).

La particular mezcla de admiración y miedo que en la novela algunos personajes expresan hacia la figura de Franco (entre ellos, la tía Blanca, hermana de la madre del protagonista, que en su viaje de bodas visita extasiada el Valle de los Caídos) convive con el desprecio que hacia el régimen manifiestan Victoria y Ramón, personajes que desafían la vigilancia política y familiar mediante actos como la organización de un recital dedicado a Lorca y la anécdota de la burla pública al yerno del Caudillo por la que Ramón es perseguido en la novela. El estado de salud de la bisabuela empeora drásticamente cuando Victoria menciona despectivamente a Franco, aludiendo al asesinato de Lorca, hecho que atemoriza a Felipe: “El chillido de la bisabuela Carmen, que se le había vuelto a atrancar en la garganta, era como el sonido de un cerrojo mohoso que alguien estuviera empujando para dejarnos encerrados en aquella habitación” (123). La muerte se producirá más adelante, cuando Mary coloca frente a sus ojos fotografías de hombres desnudos en una revista que le sustrajo al novio de Victoria. El miedo al soberano se conjuga de una manera bastante peculiar con el deseo sexual escandaloso, aquel que no conduce al matrimonio (como es el caso ‘correcto’ de la tía Blanca, recién casada) y que ocurre por fuera de la heteronorma imperante, como los numerosos *affairs* de Victoria, las conquistas femeninas y masculinas de Ramón, los cuatro novios de Mary y la historia de los amores de la bisabuela con “una cuadrilla entera de bandoleros” (32). El exceso, es claro, apunta a un tipo de absurdo que está en función la voluntad expresada por Mendicutti de mostrar las contradicciones entre realidad y apariencia en un momento histórico en el que primaban el

silencio y el acatamiento al poder, a partir de una serie de personajes caricaturizados hasta el grotesco. Encuentro que el clima gótico de la novela apunta también a esta ambigua relación con la figura del soberano, cuyo poder en la novela gótica, como describe Amícola, se asimilaba al poder del padre y se resumía en el hecho de poder disponer de la vida de los súbditos (1998: 38), cualidad que queda representada en el argumento de usurpación que da forma a estos relatos. En este sentido, vale la pena citar la lectura que Amícola hace del tema de la usurpación sufrida por la mujer en el discurso gótico, que tiene que ver “con las capas más profundas de la propia formación de su autoestima, que se ve constantemente jaqueada por la amenaza de la violación de su cuerpo o por la violencia sobre sus deseos y derechos” (1998: 46). *El palomo cojo* habla en modo gótico porque está dando cuenta de la relación entre un niño y un sistema que habla por todos y que viola, por tanto, sus deseos, a pesar de que el protagonista vive su diferencia como una violación, y no a la inversa. La impronta del discurso religioso, transformado en catecismo ramplón a través de la figura del Padre Gerardo, profesor cuyas enseñanzas el niño trae una y otra vez, contribuye a la construcción de la subjetividad temerosa y supersticiosa de Felipe, que hemos venido describiendo. A modo de ejemplo, baste este pasaje: “el hermano Gerardo nos pidió a todos que cerrásemos los ojos y aguantáramos la respiración para que comprendiéramos lo que se sentía cuando a uno lo enterraban vivo, que fue lo que hicieron con san Celedonio o no sé qué otro santo” (138). No hace falta recordar la estrecha vinculación entre Iglesia y poder político que da forma a la imagen de España durante la dictadura de Franco, y que el cine y la literatura se han encargado de impugnar.

El recitado de Lorca, en este contexto, instala la temática gótica del regreso de los muertos, redirigiendo el temor de Franco y los preceptos religiosos hacia expectativas más auspiciosas para Felipe, como declara Victoria al felicitarlo por su actuación de guía en la lectura de los poemas, mensaje que guarda una de las claves para interpretar la doble disidencia planteada en la novela: “Creo que contigo –dijo tía Victoria, muy contenta-, Federico va a salir ganando” (202).

Concluyo estas notas haciendo mención a una de las premisas de los estudios *queer*, en cuyo marco interpretativo la obra de Mendicutti cuadra inmejorablemente: la de la inestabilidad como principio fundante de cualquier tipo de identidad (Martínez, 2008). En esta lectura de *El palomo cojo* intenté abordar el fenómeno de la hibridez genérica, tan usual en la práctica literaria contemporánea, pero desde una perspectiva que la liga, en este caso particular, al socavamiento de la noción de continuidad, estabilidad e integridad de las identidades sexuales (Martínez, 2008: 863), como un modo diferente de narrar al yo y de situar su memoria en el entramado de las escrituras sobre el pasado reciente español.

Bibliografía

- Amícola, José (2003). *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Basanta, Ángel y otros (2000). "Vidas privadas e historia: Soledad Puértolas, Eduardo Mendicutti y Manuel de Lope". Francisco Rico (coord.) y Jordi Gracia (dir.). *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 9, Tomo 2: *Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento*. Barcelona: Crítica.
- Ciplijauskaitė, Birutė (1988). *La novela femenina contemporánea (1970-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos.
- De Diego, José Luis (1998). "La novela de aprendizaje en la Argentina-1ª. Parte". *Orbis Tertius* 6: 15-40.
- Escámez, Óscar (2000). "La homosexualidad masculina en la narrativa hispánica durante los años 90". Juan Vicente Aliaga (ed.), *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*. Valencia: Universidad de Valencia, 413-426.
- Ingenschay, Dieter (1994). "Eduardo Mendicutti. *Una mala noche la tiene cualquiera*". Hans Jörg Neuschäfer y Dieter Ingenschay (coords.). *Abriendo caminos: la literatura española desde 1975*. Barcelona: Lumen.
- Kilgour, Marie (1996). *The Rise of the Gothic Novel*. London and New York: Routledge.
- Kunz, Marcos (2002). "De la caballeridad en un mundo hecho añicos: *Los novios búlgaros* de Eduardo Mendicutti". Irene Andrés Suarez y Marcos Kunz (coords.). *La inmigración en la literatura española contemporánea*. Madrid: Verbum.
- López Santos, Miriam (2008). "La novela gótica, sus mitos y la nueva literatura española". Raquel Macciuci (ed.). *Siglos XX y XXI. Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Martínez, Luciano (2008). "Transformación y renovación: los estudioslésbicos-gays y *queer* latinoamericanos", *Revista Iberoamericana* 225, 861-876.
- Negroni, María (1999). *Museo negro*. Buenos Aires: Norma.
- Solaz, Lucía (2003). "Literatura gótica". *Espéculos. Revista de Estudios Literarios* 23.
- Valls, Fernando (2003). *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*. Barcelona: Crítica.

Datos de la autora

Adriana Virginia Bonatto es Licenciada y Profesora en Letras graduada en la Universidad Nacional de La Plata, y docente de la cátedra de Introducción a la Literatura en la Facultad de Humanidades de dicha Universidad. Cursa el Doctorado en Letras y es becaria CONICET. Sus investigaciones versan sobre la relación entre el género y la representación del pasado reciente en la literatura española contemporánea.

Comunicaciones

'Palabras de familia': construcciones y representaciones familiares en el universo de Eduardo Mendicutti

María Julia Ruiz
Universidad Nacional del Litoral

Resumen

En los textos de Eduardo Mendicutti las problemáticas familiares no parecen ser el tópico central que la crítica ahonda. Es más, tan marginal como la propia narrativa, esta temática se esconde detrás del gran universo del 'género' y sus satélites. Las representaciones familiares parecen secundarias en estos textos, donde la centralización se produce alrededor de un cuerpo sexuado y problematizado. Nuestra lectura opera sobre la posibilidad de instaurar, desde la narrativa mendicutiana, una nueva política de escritura, trabajando sobre las representaciones acerca de lo familiar. Las mismas son entendidas como construcciones elaboradas por sujetos que (se) narran y (se) constituyen en oposición a aquello que evocan: los recuerdos familiares son, en gran parte de los sujetos mendicutianos, una mancha, un trauma, una grieta en la memoria, y por ello buscan oponerse, enfrentándose a la representación de lo tradicional, construyendo y centralizando su propio espacio, ficción e identidad familiar.

Palabras clave: Representaciones - construcciones - familia - ficción - identidad

Palabras preliminares, familias de palabras

En los textos de Eduardo Mendicutti las problemáticas familiares no parecen ser el tópico principal que la crítica ahonda. Es más, tan marginal como la propia narrativa, esta temática se esconde detrás del gran universo del 'género' y sus satélites. Y este olvido momentáneo, esta falta de atención inicial a las cuestiones familiares creemos que no es casual. Es un olvido deliberado, un escape, una forma de saltarse un problema que preocupa tanto a los narradores de los relatos como al propio autor. La familia, en textos donde la centralización se produce alrededor de un cuerpo sexuado y problematizado, empieza a desprenderse de los restos de la tradición, mostrando la posibilidad de instaurar una nueva política de escritura; empieza a despertar las voces dormidas, a construir representaciones y abrir caminos.

El tópico de la familia en una narrativa como la Mendicutiana nos obliga a preguntarnos qué entendemos por tal concepto, si es que podemos aunar nuestros esfuerzos en una definición tal. Aunque, pensándolo bien, nuestro verdadero interés debería consistir en pensar qué entienden los sujetos de los textos por 'familia', y cómo ellos mismos construyen dentro del espacio textual su propia representación.

Como decíamos, este olvido deliberado nos lleva a la difícil tarea de asumir que no hay un concepto aunado de familia, sino una pluralidad de pensamientos desde los sujetos que interpretan la realidad que viven. La 'tradición' así entendida es, en estos textos, la imagen misma de la marginalidad: la advertencia parece ser 'no busques, lector, imágenes familiares que representen un canon tradicional de la sociedad'; porque los sujetos que respiran en las páginas

son los que se oponen a la regularización, a la representación heteronormativa de lo familiar. La tradición, repetimos, se corre a los márgenes, y la anterior marginalidad ejerce un proceso de centralización que se lo come todo: los ojos de estos sujetos, anteriormente ocupando los bordes del discurso, ahora tienen una voz para hablar, gritar, denunciar, confesar. Desde estos sujetos es desde donde pensaremos las representaciones de lo familiar; entendiéndolas como las construcciones deliberadas de personajes que se oponen a aquello que no los completa como parte de una totalidad.

Los sujetos buscarán la familia en los márgenes, destruyendo ficciones de una tradición que no existe, y a la vez construyendo un nuevo espacio desde donde poder enunciar (y denunciar) lo que ellos mismos entienden por 'familia'.

Aclaremos, en el inicio de estas palabras, que el presente trabajo es un recorte de un corpus mucho mayor que abarca gran parte de la obra Mendicutiana: tomamos el estudio –también acotado y sintetizado en esta oportunidad– de tres novelas donde se ejemplifican las representaciones y reconstrucciones del tópico familiar.

La palabra infantil: mediaciones y traiciones en *El Palomo cojo*

En *El palomo cojo* (Mendicutti 1991) encontramos una voz adulta que evoca un verano en casa de su abuela cuando era niño; un verano en el que *se puso malo*. La construcción del niño que transcurre esa enfermedad tiene que ver con la mirada que el yo tiene en el presente de enunciación: ahora, adulto, narra solo aquello que recuerda; lo que, casualmente, está atravesado siempre por el discurso de la Mary. Ella es la que maneja los hilos de la narración, la que decide lo que el niño puede saber o no saber (y por ello, lo que el niño devenido en adulto podrá recordar o no recordar). Se repite, en todo el texto, los sintagmas "como decía la Mary", "me lo explicó la Mary"; lo que pone de manifiesto la repetición constante del discurso de la muchacha:

Como cualquiera puede comprender por lo que llevo dicho, la casa de mis abuelos no era una casa corriente, y eso que no he hecho más que empezar. La Mary, la muchacha del cuerpo de casa, me dijo que aquello era un pangelingua con tomate. Yo le pregunté qué significaba pangelingua y ella me dijo que ni idea y que además le sudaba el chocho lo que significase, pero que a ella le sonaba a barullo del copón, y que por eso lo decía. La Mary hablaba así todo el tiempo. Ella decía que aquella casa la estaba poniendo mal de los nervios y que con los nervios desatados se le iba la lengua, y yo no sé si sería para tanto, pero la verdad es que lo pasaba allí seguro que no pasaba en ningún otro sitio. (Mendicutti, 1991:23)

La casa de los abuelos es todo un misterio: la casa y sus extraños ocupantes que se vinculan –no podría ser de otra manera– por lazos familiares y de servidumbre. Desde un principio, el niño –el adulto que narra– sabe que terminará identificándose con el palomo cojo que da tumbos en la azotea. Esta identificación no es casual, ya que tiene que ver con la naturaleza austera, herida, del niño que convive en esta mansión con personajes extravagantes, con una criada que busca corromperlo sexualmente a cada momento, con una bisabuela que pierde intermitentemente las partes de su cuerpo, con una abuela que vive encerrada recibiendo visitas como si se tratara del único espectáculo y diversión del pueblo, con un tío sonámbulo que vive a contramano del horario cotidiano del hogar, con una tía famosa que recita conciertos de poesía en las altas esferas sociales, con un tío ausente que reaparece para despertar sentimientos extraños. En fin, rodeado de sujetos que no son su madre (porque está jugando a las cartas con las Caballero) ni su padre, ni sus hermanos. La construcción de su orientación sexual se produce en este entorno donde el niño calla para no ser reconocido como verdaderamente se identifica:

Eso lo había pensado yo desde el primer momento, pero no quise decírselo a la Mary para que no me dijera que en esas cosas no se fijan los niños y que yo era tirando a raro. Por eso me callé, por eso me callaba a veces muchas cosas, porque me daba miedo que dijeran que era raro (...) Y raro había empezado siendo Cigala, el manicura,¹ según él mismo decía, raro desde chava, y había acabado siendo maricón (Mendicutti, 1991:129)

Este espacio nuevo donde el niño pasa su enfermedad lo obliga a entablar lazos con familiares que le resultan totalmente ajenos, descubriendo así su propia naturaleza con el correr de los días: este niño comienza a alejarse del concepto tradicional de 'familia' (constituida por papá-mamá-hermanos) para pasar a ser parte de este mundo extraño, constituido, es cierto, por abuelos, bisabuela y tíos, pero también conformado por criadas y sirvientas; que forman tanto o más parte de la familia que la propia sangre (la criada que se empeña en cuidar a la abuela por saber que la cuidará mejor que la tía Victoria, o la Mary, que conoce todos los secretos de la casa, incluso los que la familia cree que están mejor guardados).

La Mary dijo que no era para tanto, por Dios, que no se pusiera tía Victoria tan trágica, que, después de todo, aquella casa siempre había sido un loquerío de mucho cuidado, un sitio poco corriente, con gente rara, rara y rarísima, pero que a ella le hacía hasta gracia (Mendicutti, 1991:120)

¹ Relación intertextual con la novela *Ganas de hablar*.

La 'naturaleza' extravagante del niño es puesta de manifiesto en varias ocasiones, pero su culminación final tiene que ver con el momento en que decide delatar a la Mary y acusarla del robo del anillo. Ella, como dijimos anteriormente, es la que maneja los hilos del relato, porque todo lo que la voz narra (el adulto que antes fue el niño) es lo que la Mary le ha dicho: el niño conoce el mundo en que vive por lo que la Mary decide contarle. Por eso, cuando esta criada comienza a ocultarle información, el niño se siente obligado a ver el mundo con sus propios ojos: su traición tiene que ver con el silencio de la Mary acerca de la desnudez del tío. Y es aquí cuando la 'naturaleza' del niño termina de afirmarse: se utiliza la representación del cliché del gay como traidor y delator: afloran con más precisión las manifestaciones homosexuales en el niño, y es muestra de eso el enfrentamiento con la Mary, quien ha intentado corromperlo sexualmente y no lo ha logrado, porque el niño se siente más abocado a fantasear con su tío que a sentir los primeros estremecimientos entre las manos de una mujer. Una vez realizada la traición, la criada arroja sobre el niño una especie de 'maldición' que da cuenta de su futura naturaleza, la misma que pujó por aflorar en todo el texto.

La Mary me miró como si quisiera envenenarme y me dijo: -Chivato, malasangre, maricón. Así te zurzan el ojo del culo con una sogá embardunada de alquitrán. Y que se te encaje en las tripas un retortijón que te las deje como el escobón de desatascar el váter (...) Y que por la leche que mamé, niño, pichapuerca, no encuentres en tu vida ni una sola gachí que te ponga duro el bienmesabe, que con las hembras se te quede lacio como una bicha en invierno, y que hasta con los hombres se te ponga chiquitujo, seco y pellejón (...) por culpa de aquella maldición yo me puse a pensar que estaba averiado para siempre (Mendicutti 1991:227)

Una vez pronunciado el maleficio, el relato debe culminar, porque el niño –la voz ahora adulta que evoca ese verano– no tiene más nada para decir, si no es a través del discurso de la Mary; al menos, no hasta que descubra su propia voz.

La palabra anciana: Toda una vida con *Ganas de hablar*

En La Algaida (pueblo en el que también transcurre la acción de *El Palomo Cojo*), nos encontramos con una 'celebridad' controversial: un viejo homosexual que se gana la vida haciendo la *Haute Manicure* a las señoras de alta alcurnia del pueblo. Y que también se ha ganado la vida –porque la ha conservado, no porque haya recibido algo de ello– callando. El silencio ha sido el espacio de resistencia de este sujeto: ahora, tan cerca del final, a punto de conseguir un reconocimiento público, se propone la liberación y da rienda suelta a sus *Ganas de hablar*. (Mendicutti, 2008)

En este discurso desenfrenado, este soliloquio dirigido a veces a nadie, a veces a Antonia (su hermana, también anciana y con problemas motrices y de habla), a veces, a la Fallón, este parloteo constante es una manera de silenciar, de distraer, de no tomar en serio el discurso del Cigala: este anciano habla de todo, todo el tiempo; siempre tiene algo que decir, aunque sea para llenar el silencio con un murmullo continuo. Es por eso que los comentarios que realiza acerca de su familia y las representaciones que tiene de la misma pasan desapercibidas en un primer momento: el Ostionero no parece, en sus primeras apariciones, un padre terrible, ni Antonia parece una 'desagradecida', ni la madre una figura totalmente ausente.

A medida que vamos dejándonos llevar por las palabras del Cigala (quien ya hizo su furtiva aparición en *El palomo cojo*) vamos reconociendo que el núcleo familiar inicialmente descrito de este sujeto no es más que una ficción:

A mí, si los Reyes me ponían una muñeca o una cocinita, mi padre me las destripaba. Mi madre me preguntaba ¿qué quieres que te traigan los Reyes, corazón?, y yo le decía quiero que me traigan una muñeca y una cocinita, y los Reyes me las traían, pero mi padre lo destripaba todo a pisotones y lo tiraba a la basura. Todos los niños se han hecho fotos toda la vida de Dios con lo que les traen los Reyes. Yo, nunca. (59)
A mí sólo me quiere el optalidón, eso le dijo mi madre a Baltasar, y le salió del alma, yo había ido a la farmacia con ella (...) Rafael el Ostionero fue su hombre, a falta de otro, hasta que la muerte los separó, y fue el padre de sus hijos, peor me parece a mi que no fue el hombre de su vida. Ni él, ni ningún otro, que eso es lo más triste. Menos mal que ella lo arreglaba todo poniéndose hasta la azotea de optalidones (Mendicutii 2008:164)

El caso de Rafael el Ostionero es la representación del padre autoritario, homofóbico, incapaz de aceptar las elecciones sexuales de su hijo; es la imagen paterna que da la espalda, que desapruueba.

Por Dios, es como si escuchara a mi padre: a todas esas señoritingas les metía yo una lima por la raja del precipicio. La piel de gallina se me pone de solo pensarlo. Nunca me quiso perdonar que a mi me diera por trabajarle las manos sin rechistar a esa patulea de parásitas, como él llamaba también a las señoritingas. Más honrado es ganarse el pan como sepulturero, decía él. (Mendicutti, 2008:100)

Antonia, como decíamos, ya no habla, no se vale por sí misma: frente a las frases pronunciadas de parte del Cigala con cariño, se termina revelando un resentimiento extremo que tiene que ver con la ausencia de la hermana en momentos difíciles, con la 'mala vida' que la misma eligió vivir, con los sufrimientos que le ha traído con sus acciones, tanto a él como a su

madre. Se manifiesta este enojo de manera progresiva, mediante la evocación constante, de recuerdos cada vez más dolorosos:

En casa de Rafael el Ostionero y de María la Chíchara nadie mentó aquello ni por equivocación. Así tienes tú las manos que tienes, hija de puta. Lo de hija de puta es cariñoso, Antonia, no te rebotes (...) si vamos a echar cuentas ¿es que tú has sentido algo o padecido algo alguna vez, Antonia? (...) qué puntería tenías para no estar, para hacer mutis, o para quedarte estroncá, mi reina. ¿De verdad, Antonia, que nunca me oíste llorar en la carbonera? ¿Nunca te fijaste en la cara de asco que se le ponía a tu padre cuando me veía salir de casa (...) Nunca te lo eché en cara ¿verdad? alguna vez tenía que ser, corazón ¿dónde estabas cuando murió mamá? (...) Bien que le cogiste el gusto a los balnearios franceses y a todo el lujerío que se te puso por delante, hija de la grandísima puta, hasta que me llamaron del banco y me dijeron que tenían que embargarme la casa por culpa de tus deudas, que en mala hora se me ocurrió avalarte aquel préstamo de nada que pediste para unos gastos inesperados (...) Hay que ver lo preciosas que te he dejado las uñas. No te las mereces. Qué manos tienes, hija de la requetegrandísima puta. Me voy a la cocina, algo habrá que cenar. (Mendicutti, 2008:232-237)²

Frente al desmantelamiento de las 'ficciones' de familia, con la recuperación de su voz y las urgentísimas ganas de hablar, el Cigala construye, para los años que le quedan de vida, otra imagen de familia que lo apruebe, que lo acepte. Y lo hace con Antonia, que ya no habla ni opina ni reacciona (pero que lo mira de una manera perturbadora: constantemente se repiten sintagmas tales como 'no me mires así, Antonia'); y lo hace con la Fallón, el travesti que lo ayuda con las tareas domésticas, y lo hace con el Niño de la Batea, que es quien lo alienta a seguir en la lucha por el renombramiento de la Calle del Silencio, y lo hace con el cura Pelayo, quien lo acompaña desde su liberalismo y buen humor. De esta manera, el Cigala construye una nueva ficción de familia, una representación donde se opone al tradicionalismo de papá-mamá-hermana-hermano, para conformarla por travesti/hermana muda/cura liberal/vecino gay; es decir, una pluralidad de verdades y puntos de vista diferentes donde el sujeto puede sentirse como en casa. Los tradicionalismos, no hace falta decirlo, nunca han hecho feliz a este sujeto, que hasta el día de hoy, después de tantos años de silencio, ha tenido que derrumbar los andamios de una familia tipo para buscar en los márgenes un concepto que le permita sentirse parte.

La palabra transvestida: La *Mala noche* de La Madelón

² El presente párrafo es extenso porque es una compilación de la progresión y el cambio que se realiza en el discurso del Cigala hacia su hermana.

Algo similar a lo que ocurre con el Cigala pasa con La Madelón, travesti andaluz residente en Madrid, que evoca en su presente la noche del intento de golpe en España y los sucesos de su vida, intercalados con los nervios y las emociones que se fueron manifestando en esa mala noche tan particular; en la novela *Una Mala noche la tiene cualquiera* de Eduardo Mendicutti [1982] 1994.

En el apartado anterior focalizamos en cómo Cigala deconstruye las ficciones familiares; contrariamente a eso, en este apartado focalizaremos en cómo La Madelón construye sus propias ficciones, sus propias representaciones acerca de 'lo familiar'. Junto a la Begúm conforman una fraternidad impenetrable, una hermandad que tiene más de familia que un lazo de sangre: juntas realizan todos los rituales que les permitirán cambiar de vida, de costumbres, de tradiciones. Juntas, guardan en un baúl todo lo que esperan no volver a necesitar, alquilan un piso y viven en una tranquila hermandad, formando una familia que se aleja de lo heteronormativo, pero que en esta novela está tan centralizado y tematizado que nada parece más común y cotidiano que la imagen de un travesti preocupado, esperando a que llegue su compañera a casa. La relación entre estas 'amigas' adopta diversos roles, según los recuerdos que evoca La Madelón: a veces se siente como madre, como hermana, como 'macha', es decir, el hombre de la relación. Esos roles que varían convierten a este dúo en una familia completa que no necesita de nadie más.

En circunstancias así, una se siente como una madre, no puedo remediarlo. Y eso que la Begúm es sólo un año más joven que yo, las cosas claras, pero es que se comporta como una criatura. (Mendicutti 1994:14)

Por eso me entró un poquito de melancolía, que la verdad es que ya ni siquiera era miedo. Con lo tranquilas y felices que vivíamos allí nosotras dos, como dos hermanas, sin meternos con nadie, con nuestros trapos maravillosos y nuestros millones de cremas para el cutis, que con eso no le hacíamos daño a nadie, y de casa al trabajo y del trabajo a casa... (Mendicutti 1994:33)

Hasta en una pareja tan rarísima como la que nosotras hacemos, una de las dos tiene que hacer de macha... (Mendicutti 1994:108)

Bibliografía

Mendicutti, Eduardo (1994) [1982]. *Una mala noche la tiene cualquiera*. Barcelona: Tusquets Editores.

---- (1991). *El palomo cojo*. Barcelona: Tusquets Editores.

---- (2008). *Ganas de hablar*. Buenos Aires, Tusquets: Editores.

Volver al índice

Datos de la autora

Ma. Julia Ruiz es Estudiante de Licenciatura en Letras en la Universidad Nacional del Litoral. Tesinista en el proyecto CAID *Poéticas de borde en la narración del pasado reciente en la literatura española contemporánea: infancia, juventud, género* (CAID 2009-2011, Cód 12/H204. Dir: Dra. Nora González). Ha participado en distintos encuentros y jornadas de jóvenes investigadores a nivel provincial, nacional e internacional.

Comunicaciones

La resignificación *queer* de los espacios normativos en la obra de Eduardo Mendicutti: el caso de *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*

Facundo Nazareno Saxe
IdIHCS-UNLP-CONICET

Resumen

En las narraciones de Eduardo Mendicutti, mediante la resignificación de ciertos espacios normativos, se genera una obra literaria en la que se proyectan y problematizan cuestiones socio-culturales relativas a la diversidad afectivo-sexual. De modo tal que la misma constituye un ejemplo literario de los desplazamientos de un modelo gay-lésbico a uno *queer*. En la resignificación de estos espacios normativos, como los presentes en *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* (1997), Eduardo Mendicutti está configurando parte de su estrategia ficcional para lograr que lo “normativo” se torne “abyecto”. En estas obras los lugares, espacios e identidades de género se multiplican, confunden y resignifican para lograr que el género y los modelos establecidos por una sociedad heteronormativa y heterohegémica se quiebren y den lugar a expresiones literarias propias de lo *queer*, apartadas de lo “gay normalizado” y más cercanas a los orígenes del movimiento LGBTI.

Palabras clave: queer - Eduardo Mendicutti - sexualidad disidente - narrativa actual

*¡Quiero ser santa!
Quiero ser canonizada
Azotada y flagelada
Levitar por las mañanas
Y en el cuerpo tener llagas
Alaska y Dinarama*

I. Introducción

Como dice la canción de Alaska, Rebecca de Windsor busca la santidad. En otras palabras, recorrer el camino que eleve su alma a otro nivel y el cuerpo físico quede atrás. Muchas razones encuentra el escritor español Eduardo Mendicutti para introducir a su protagonista, Rebecca, una transexual en medio de una crisis de edad en la década de los cuarenta años, en el camino de la búsqueda de la santidad más elevada que se nos pueda ocurrir. Pero, ¿por qué una transexual buscando la santidad?, ¿por qué introducimos en el mundo de un personaje “abyecto” que recorre monasterios españoles en busca de lo que encontró en la literatura mística de santa Teresa y san Juan de la Cruz, entre otros?,¹ ¿pura

¹ “Con no poco esfuerzo, algo de suerte y muy meritoria perseverancia encontré mucho de lo que buscaba: Las moradas, el Libro de su vida y el Camino de Perfección, de santa Teresa; las Poesías completas de san Juan de la Cruz; De los nombres de Cristo y La perfecta casada, de fray Luis de León; el Libro de la contemplación, de Ramón Llull, y una Biblia que debía ser protestante, porque no tenía notas a pie de página y tuve que leer el “Cantar de los cantares” guiada sólo por mi devoto recogimiento en el retrete de mi corazón. Todo lo leí, casi sin tiempo para otros menesteres de la vida cotidiana y hasta de la vida excelsa. Un día tras otro, asimilé dosis masivas de literatura mística.” (Mendicutti, 1997: 14)

provocación? Por supuesto, acercar el espacio de los monasterios católicos españoles, la santidad y la mística católica a los deseos de una transexual puede tener mucho de provocación. Se trata, obviamente, de espacios que ocupan los polos opuestos de un sistema socio-cultural: lo transexual/“abyecto” y la religión católica en uno de sus sentidos más tradicionales y rígidos. Pero si la idea de *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* es acercar a una mujer transexual al camino recorrido por otros santos del santoral cristiano, e incluso construirse a sí misma como una especie de nueva “santa”, no se trata sólo de provocación. Puede existir la provocación, pero creo que el texto de Mendicutti tiene como objetivo demostrar que los espacios que, a veces, parecen opuestos, están mucho más cerca de lo que imaginamos. Y por supuesto, como estrategia queer, los lugares más rígidos de la moral, pueden llegar a transgredirse hasta convertirse en el lugar menos esperado por una tradición heterohegemónica de sanción, invisibilización u olvido de la sexualidad disidente.

Así como en *Duelo en Marilyn City* la masculinidad y el mundo de los cowboys norteamericanos se resignifican hasta lograr, a partir de las imágenes icónicas del cine y el imaginario cultural, una comunidad de varones gays que rompen con la masculinidad heterohegemónica y devienen cowboys queer cercanos al imaginario del dibujante Tom de Finlandia y el modelo gay en el sentido más paródico de la performance (en términos de Butler, estos cowboys son un ejemplo perfecto de la performatividad de género). Estos cowboys se construyen a sí mismos en una masculinidad femenina que dinamita la idea de una identidad esencialista.

Volviendo a la vida de Rebecca de Windsor, en *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* también nos encontramos con una resignificación muy fuerte de ciertos espacios y estereotipos, una resignificación en términos queer que acerca al santoral y los monasterios católicos a, por ejemplo, el mundo de la transexualidad y la cultura “leather”. Me interesa señalar como en estos (y en otros textos literarios de Mendicutti, pero en este trabajo voy a centrarme en el caso de Rebecca de Windsor) textos culturales la identidad sexual no funciona en términos de esencialismo, sino que nos encontramos ante identidades construidas en términos políticos, identidades performativas que exhiben la artificialidad de las identidades y espacios sí aceptados por la norma como la masculinidad “machista” heterosexual o los monasterios y la santidad de los místicos. También, más allá de las etiquetas y categorías, me interesa señalar ejemplos en el corpus mencionado de cómo muchas de las teorizaciones de los estudios queer se encuentran planteadas en diferentes textos literarios.

II. Construcciones

Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy contiene, en su epígrafe, una clave que podría revelar la operación del texto todo en términos de estrategias ficcionales de lo queer: las citas que apelan a versos de san Juan de la Cruz y el poeta Jaime Gil de Biedma inscriben el texto en dos tradiciones diversas, polarizadas y al mismo tiempo unificadas por el epígrafe mencionado. La reescritura del verso original que realiza Gil de Biedma nos transporta del cantar de los cantares a la vida “toda alocada” y los “ardores inflamados”. Mendicutti inscribe su texto en una tradición sexual no normativa (Jaime Gil de Biedma como poeta “gay” español, como sujeto “abyecto” de la noche, loca y de “ardores inflamada”). El epígrafe opera sobre el texto y la obra y una tradición contra-canónica (en el sentido heterohegemónico, no por casualidad la inscripción de Gil de Biedma en esa poema es como un sujeto lírico que sale “toda alocada”) que une los espacios normativos y abyectos. En otras palabras, la biblia junto al poeta que celebra sus ardores inflamados de disidencia sexual.

Como ya mencioné, *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* nos introduce en el universo “abyecto” de Rebecca de Windsor, una transexual española de cuarenta y pico de años que toma una decisión trascendental en su vida: “Hace seis meses, tomé una firma determinación: ser santa. Pero se ve que en el santoral no hay sitio para una santa tan sexy” (Mendicutti, 1997: 11).

Ante el paso del tiempo y la crisis de la degradación corporal, Rebecca decide dejar de preocuparse por su cuerpo y buscar la iluminación interior. En la decisión de Rebecca existe un rasgo que me interesa remarcar desde un enfoque queer, Rebecca como ser se ha construido, no estamos ante un ser “esencialista” sino que ella devino mujer a través de un trabajo (performativo): Rebecca remarca su construcción identitaria como mujer trans, no estamos ante un modelo biologicista ni patologizador, estamos ante la identidad como un espacio de construcción política que, a lo largo del texto, se inscribirá en la línea de demostrar que todas las identidades sexuales se plantean como construcciones culturales enmarcadas en un modelo que patologiza y abyecta las identidades disidentes y no normativas. Por eso mismo, Rebecca será una “santa de lujo”:

Yo no iba a ser una santa corriente, yo iba a ser una santa de lujo. Una de esas santas que tienen deliquios, éxtasis, heridas en las manos como las llagas de Cristo, y que viven sin vivir en sí. Yo no iba a ser una santa cualquiera. Lo que ocurre es que yo no puedo, y tampoco quiero, ser una santa de mucho postín a cambio de dejar de ser la que soy. (Mendicutti, 1979: 12)

A Rebecca su construcción identitaria le costó atravesar un sistema que intentaba homogeneizarla en un espacio con el que nunca se sintió plena como ser humano. Con coraje, trabajo y una drástica decisión se convirtió en mujer, pero no en cualquier mujer, una mujer que (en términos performativos de Judith Butler) podríamos decir que es más “mujer” que la mujer “biológica”, una construcción de género que evidencia su misma construcción como tal. Rebecca deviene mujer, se autoconstruye con una identidad que nos demostraría que la femeneidad (como la masculinidad) son construcciones relativas de un sistema que busca hegemonizar los binarismos reduccionistas:

Sobre todo hasta que, hace diez años, tomé otra drástica decisión: operarme, dejar en el quirófano los últimos estorbos de una hombría equivocada, y convertirme por fin, de verdad y para siempre, en la *mujer más sexy del mundo*. (Mendicutti, 1997: 12; énfasis mío)

¿Es casualidad que Rebecca señale que no sólo se convirtió en mujer sino que se trata de la “mujer más sexy del mundo”? No lo creo, Mendicutti en su novela, en términos queer, está poniendo en material ficcional muchas de las teorizaciones realizadas por Judith Butler y otros teóricos queer. La performatividad de la construcción de Rebecca logra que ella se construya como la mujer “más mujer”, genera una performance que logra desestabilizar la “supuesta” naturalidad de los modelos de género heteronormativos. Que la mujer más sexy del mundo se construya como tal a través de la figura de una mujer transexual podría indicarnos, como señala Judith Butler (1990), que todas las construcciones de género son no naturales y Rebecca es tan mujer como cualquier otra, porque incluso el hombre y la mujer “biológicos” y “naturales” son construcciones culturales. Rebecca nació en el sistema con un nombre asignado por el régimen farmacopornográfico (Preciado, 2001): Jesús López Soler, pero el Jesús de Mendicutti atraviesa un itinerario de nombres “abyectos” y autoposicionados hasta devenir Rebecca de Windsor: “Vinagreta”, Sandra, Rebeca de Jesús López Soler. Rebecca de Windsor es su nombre definitivo, la mujer sexy del título de la novela que aspira a la santidad, cuestión compleja con ese nombre, pero si se trata desde posicionamientos, el deseo de Rebecca quiere dinamitar el santoral, modernizarlo, volverlo queer, construir un santoral queer en el que ella devenga la santa más sexy de todas.

III. Devenires

Devenir una santa transexual, sexy, la santa más sexy del santoral: cuestiones que se convierten en una operación queer de resignificación de los monasterios, la mística católica y el santoral en sí mismo. Pero no se trata de una operación sencilla, a lo largo de la novela se narra el intento de Rebecca por ingresar en el santoral, por resignificarlo, por complejizar, confundir, proliferar y dinamitar los espacios normativos. Ir de lo abyecto a lo normativo como imposición. Los espacios más normativos devienen queer y la santa más sexy y más santa es una transexual que quiere sentir el éxtasis místico. Para tal objetivo, quijotesco en más de un sentido: “Te veo bastante zumbada, Rebecca, Más zumbada que el Quijote” (Mendicutti, 1997: 17), Rebecca tendrá como acompañante a Dany, iluminado y también en busca del éxtasis místico y la santidad, pero que carga con un cuerpo fabricado en el mundo de los gimnasios y el culto al cuerpo del modelo gay de los años ochenta.

Para atravesar las siete moradas de la búsqueda de la santidad, Rebecca debe volver a mover su identidad. No puede recorrer los monasterios junto a Dany, así que la mujer transexual y sexy en la que se convirtió, se traviste en un hombre, jugando con construcciones de género una sobre otra que complejizan el eje de género normativo, las identidades dejan de ser fijas, Jesús se vuelve Rebecca y Rebecca vuelve a convertirse en hombre para entrar en los territorios más regulados del sistema normativo: los monasterios católicos españoles. En ese sentido, como ya mencioné, es llamativamente interesante que la identidad deja de ser fija, o se construye una complejidad que rompe con las identidades estables: Rebecca es mujer, pero deja de serlo y vuelve a serlo y sus objetos de deseo se mueven continuamente. La identidad de Rebecca se convierte en una identidad queer en toda la regla, una identidad compleja, política y en movimiento. Los modelos de oposición y normalización se deconstruyen y la mujer transexual que es Rebecca deviene un ser queer que no responde a norma alguna y la disidencia sexual se convierte en la regla. Pasamos de la masculinidad biológica a la travesti a la mujer transexual a la santa más sexy del mundo al hombre travesti hasta caer en la queerness más sexy del mundo.

En el lugar más íntimo de la normalidad Rebecca encuentra la disidencia, en su segunda “iluminación”, Rebecca se encuentra con una mujer igual a Marlene Dietrich en *El expreso de Shanghai*, que resulta ser el alma del más recto caballero y benefactor del monasterio. En el lugar más normalizador y conservador, en el espacio más heterohegemónico, el texto nos presenta la queerness. El varón recto y heterosexual en su lugar más íntimo, en el alma que reprimió toda su vida, tiene a Marlene Dietrich, o a la mujer que le hubiera gustado ser, a todo lo que reprimió y dejó de lado para desterrar su queerness. El “difunto benefactor” quiso ser todo lo que Rebecca logro ser. Lo queer se encuentra como raíz elidida o reprimida, en ese caso, de la normalidad. Los lugares se

acercan, se desvirtúan y descentralizan, lo “normal” deviene queer y Marlene Dietrich es la mujer trans oculta en el varón de moral más “correcta” de la comunidad del templo:

Me costó trabajo, porque no era fácil imaginarse a un prohombre admirado y seguramente temido por todos, a un clásico protector de viudas y huérfanos, a un benefactor de abadías, a un padre de familia ejemplar, a un cristiano viejo, a un español intachable en permanente conflicto con su alma, deseosa de ser mujer fatal. No era fácil, pero me lo figuré: una lucha interior desgarradora. (Mendicutti, 1997: 85)

III. La santa más sexy del mundo

Devenir santa se convierte en una operación queer de resignificación, los espacios, los sujetos y las acciones devienen queer en el mundo más normativo de los monasterios. Lo sexual se une a lo monacal y el éxtasis místico se convierte en un orgasmo transexual. Los espacios más queer del mundo terminan siendo los lugares de reinado de la normalización y el sistema de heterohegemonía. A partir de las fuentes y registros reales sobre el éxtasis de los místicos, nos encontramos ante una sexualidad disidente y descontrolada pero parte del sistema del misticismo en su sentido más clásico. Rebecca sufre diferentes éxtasis en los que se encuentra con “el Amado”, pero en el mundo en el que la normalidad se resquebraja y se convierte queer el Amado ya no es Jesús en el sentido tradicional y religioso, así como el éxtasis místico deviene éxtasis sexual y delirio, la operación queer vuelve disidentes los momentos de iluminación:

(...) era imposible que la mañana se volviera más luminosa, la paja del pajar cantaba a voz en grito el Aleluya de Haendel, la mañana reventaba de tanta luminosidad, un coro de serafines vestidos de verde oliva salmodiaba melodías misteriosas aunque algo marciales y, en el momento en que él buscaba mi puerta de los suspiros, se produjo aquella revelación brutal y entonces, cuando yo esperaba ver por fin el rostro del Amado, le reconocí: no era el Amado, era ¡el Che Guevara! / Dany sin duda tenía razón. Una digestión difícil es capaz, en lugar de ponerte mística, ponerte revolucionaria. (Mendicutti, 1997: 40)

En un mundo queer en el que el Amado Jesús se convierte en el Che Guevara los espacios se resignifican como estrategia queer. Lo abyecto se une a lo normalizado y Rebecca nos señala que lo normalizado puede ser lo más queer. Dany, en su momento más

místico, confunde a los “zagales” con ángeles y luego Rebecca confundirá a los asistentes a un encuentro de leather con ángeles que vienen por ella: bajo diferentes miradas, el mismo lugar se convierte en normalizado o totalmente queer, de acuerdo al prisma, una de las posibilidades del texto es que todos los espacios, incluso los más sagrados, son espacios queer con una subversión plena:

Me alarmé, como es natural. ¿Dónde se ha visto a una mística en semejante descompostura? Bueno, me dije, la mística es descompostura por definición. El secreto a lo mejor estaba en descubrir por qué Dany se descomponía por arriba y yo me descomponía por abajo. ¿De quién era el error? ¿En qué cuerpo, en qué mirada, en qué cabeza estaba el fallo? Allí donde Dany veía ángeles, arcángeles, querubines, serafines, tronos y potestades yo veía chavalotes de pueblo; aquellos que para Dany eran espíritus alados, para mí eran cuerpazos mortales y en calzonas y, para colmo, en la edad del reventón y con unos muslos como para repicar a destajo y floreando. (Mendicutti, 1997: 54)

Uno de los ejemplos más significativos en torno a la resignificación de los espacios como estrategia queer ocurre en el monasterio de San Esteban de los Patios, en el que Dany, aficionado a la penitencia y la flagelación como modo de iluminación visita la tienda de productos y recuerdos. En ella los monjes venden instrumentos de penitencia, en el caso mencionado, un látigo de *mango y flecos de cuero, con nudos muy artísticos pero nada tranquilizadores, y pequeños bolindres blancos, salpicando todo el artilugio* (Mendicutti, 1997: 68). El látigo de penitencia se convierte, en la operación queer de la novela, un instrumento de placer s/m, y el éxtasis y la penitencia devienen formas de placer, la cultura monástica se vuelve queer y el s/m se convierte en la herramienta de placer. El *producto estrella de nuestra casa* como dice el padre Gregorio, vendedor de la tienda, es casi un juguete sexual que unifica a los seres abyectos y a los monjes. Dany lo toma como un instrumento para acceder a la santidad, pero es una santidad que deviene vicio y abyección, una santidad queer que convierte en disidencia todo el espacio del monasterio. La tienda del monasterio deviene sex-shop y la penitencia como camino a la santidad se convierte en placer sadomasoquista. Incluso el detalle de aludir al látigo como un dildo remarca la resignificación del espacio, en ese monasterio los “juguetes” sagrados son instrumentos de castigo que contienen placer subversivo: *Si van a utilizarlo los dos –advirtió el padre Gregorio, con retintín–, es conveniente que compren uno para cada uno. Por razones sanitarias.* (Mendicutti, 1997: 69). Los espacios se deconstruyen y se unifican los lugares y los modelos opuestos: el sex-shop y el monasterio, el gimnasio y el lugar de reclusión de los penitentes, la iglesia junto a lo gay y lo s/m en el camino de la mística y la penitencia.

La santa más sexy que busca ser Rebecca es un ser queer con doble travestismo, es la mujer transexual que busca la santidad y, para llegar a los lugares más reclusos, debe volver travestirse en varón. Para devenir un ser diferente, ni hombre ni mujer, un ser queer, un ser trans, un individuo con una sexualidad disidente pura, subversiva, construida, un individuo que subvierte los espacios y modelos y convierte en queer la heteronorma. Oculta sus pechos y se convierte en un varón trans, en otra identidad, las identidades se multiplican y se mueven y complejizan, la sexualidad y la identidad se construyen y deconstruyen y la “normalidad” termina por desaparecer, para dar lugar a la subversión y a la santa trans que deviene varón y mujer, “a medio camino entre lo masculino y lo femenino”, una santa que dinamita los binarismos y se convierte en disidencia sexual e identidad política.

En el recorrido queer, Rebecca pasa de un lado a otro del binario. Y es en ese recorrido que toma consciencia de su construcción identitaria y, creo yo, en ese momento es que la operación de la novela nos muestra la disidencia sexual en su momento de mayor énfasis, el personaje atraviesa las barreras binarias del género y se convierte en subversión pura, en la queerness que resquebraja el modelo binario como grito de lucha. Porque Rebecca, en su búsqueda de la santidad, se da cuenta de que es una mujer de verdad y la misma construcción de verdad está en su “ser trans”. Rebecca dinamita el binario y se vuelve queer en el sentido más radical de la palabra, gracias a su recorrido por los géneros y la identidad sexual. En el mundo queer de la novela, la resurrección de Jesús es la resurrección trans, Jesús renace como Rebecca, vuelve a la vida y el mundo se resignifica, junto a la religión, la normalidad y los espacios.

IV. Teorías del s/m

En el texto, el s/m como estrategia queer se convierte en regla. Eso pasa en el caso de Dany, cuyo placer se asocia al dolor y a la penitencia. En el mundo resignificado de la novela, la penitencia es placer sadomasoquista: “una culpa por la que tenía que hacer penitencia, y no sabes lo bien que me siento cuando me doy latigazos, Rebecca, no sabes lo aliviado que me encuentro y el gusto que da.” (Mendicutti, 1997: 72). Rebecca no acepta esa opción, porque Rebecca construyó su cuerpo con esfuerzo. El dolor y la penitencia “placentera” de Dany no entran sus opciones.

El s/m es otra de las operaciones de resistencia y resignificación queer (Halperin, 2007), en ese sentido, en el texto de Mendicutti, el s/m opera como otra de las posibilidades de tornar queer el espacio “normal”. El monasterio se convierte en espacio de penitencia, pero desde otro prisma, se convierte en un espacio en el que ocurren orgías s/m de sexualidad subversiva, así como la penitencia en sí se convierte en una forma disidente de

placer sexual. Rebecca, a diferencia de Dany, no busca castigar (u otorgar placer) a su cuerpo con la penitencia, ya que el cuerpo en sí de Rebecca fue realizado como operación queer de resistencia y resignificación.

El relato tiene como momento de estrategia queer la presencia del s/m en uno de los momentos de iluminación de Rebecca, que cree encontrar, en un grupo de hombres gays que se dirigen al “gran encuentro” de leather y s/m, a un grupo de ángeles que el Amado envió a ella. Se vuelven a confundir los espacios, estereotipos y lugares, los personajes icónicos de Tom de Finlandia en un encuentro leather devienen ángeles que visitan monasterios españoles en busca de aspirantes a la santidad. Los estereotipos de la cultura gay se confunden y juegan con la doble lectura:

De hecho, por las pintas, parecían más bien centuriones selectos del ejército celestial. Fornidos, vestidos de la cabeza a los pies con prendas de cuero –aunque algunos lucían sólo un chaleco que les dejaba los musculosos brazos al aire- y con el pelo muy corto, lograron maravillarme cuando comprendí que en la milicia seráfica también había un cuerpo de élite. Desde luego, no hacía falta que se esforzasen así para lograr llevarme con ellos hasta el fin del mundo. (Mendicutti, 1997: 207-208)

En el otro extremo se ubica Dany, en un cambio de roles con Rebecca, que ya no ve “la santidad” en la abyección, como ocurre al principio del texto “¿Pero es que no te das cuenta? –Dany empezaba a impacientarse– son adictos al leather” (Mendicutti, 1997: 105). El s/m se convierte en una forma de lograr la santidad en el universo ficcional del texto. La estrategia queer de acercar, desvirtuar, torcer y reconvertir los espacios rompe con la santidad clásica y las figuras angélicas y el éxtasis místico se convierte en una orgía sadomasoquista con hombres gays escapados de un dibujo de Tom de Finlandia:

(...) Dany ya había sido abordado con mucha decisión por otro ángel, éste con apariencia de dibujo de Tom de Finlandia. (Mendicutti, 1997: 212)

El otro era el que parecía salido de una revista de dibujos de Tom de Finlandia, aquel señor que pintaba unos machazos con bultos enormes y músculos reventándoles por todas partes y a los que una (...) era adicta profunda, aunque yo advertí enseguida que la condición angelical le daba al ángel finlandés una pátina de misteriosa dulzura que no estaba al alcance del mejor dibujante del mundo. (Mendicutti, 1997: 215)

En un punto, la estrategia de Mendicutti es acercar los universos y demostrar, con ejemplos muy claros, que entre la santidad y el éxtasis místico y el mundo queer del s/m y los dibujos de Tom de Finlandia no hay tantas diferencias. Que, en un punto, la normatividad más hegemónica contiene en su seno interno la queerness que abyecta de su sistema. En un juego de prismas cada personaje, Dany y Rebecca, observan realidades diferentes, pero que más allá del prisma contienen una misma queerness cultural, sólo que en un ámbito es abyectada del sistema y en el otro es abrazada como lugar de resistencia:

-Son fanáticos del cuero y de zurrarse –dijo él.

-Son ángeles con sentido del adorno y del color, sencillamente. (Mendicutti, 1997: 215)

Rebecca en ese universo de santidad y s/m entremezcladas se vuelve una teórica de la unión de la abyección y la “normalidad”, se convierte en la clave de lectura que unifica lo mejor de ambos mundo en un mismo cuerpo:

- Debajo de ese modelo tan sencillo, me dijo, mirándome de la cabeza a los pies-seguro que hay una dominatrix.

Un poco desconcertada me quedé, no voy a negarlo. Confiaba, por supuesto, en que una dominatrix fuese algo así como una criatura mística que sabe lo que se trae entre manos, pero consideré oportuno aclarar las cosas, así que le repliqué al ángel olímpico:

- Perdona: debajo de esta ropa tan sencilla lo que hay es una santa. Bueno, una santa en potencia. Que sea dominatrix o no sea dominatrix supongo que ya dependerá del tipo de santidad que más se adapte a mis características. Claro que si un ángel como tú me ve dominatrix, será que tengo madera. Eso sí, santa de levitar, por descontado. (Mendicutti, 1997: 216)

Rebecca se convierte en la santa dominatrix más sexy del mundo, la mujer trans que contiene la queerness que dinamita el sistema de “normalidad” y convierte a los ángeles en dibujos de Tom de Finlandia. Los espacios se reconfiguran y el monasterio se convierte en una tienda leather y los monjes trabajan el cuero que se utiliza en las orgias s/m del Gran Encuentro Internacional de Leather.

V. Universo contrasexual

En el universo ficcional de la novela no sólo los espacios devienen queer, también la religión y la moral se convierten en espacios cuya queerness se encuentra reprimida u oculta pero sale a la luz. Es el caso de la historia intercalada del pueblo de Quejumbres, donde al mayor héroe, el Amado, el “Cristo” del relato “lo mataron los guardias civiles en medio de una revuelta, mientras Franco pescaba salmones. Tenía treinta y tres años, la edad de Cristo.” (Mendicutti, 1997: 153-154). Este personaje dejó una viuda, que agoniza en el momento en el que Rebecca llega a Quejumbres. En ese pueblo los varones debían pasar la noche anterior de su casamiento en la cama de la viuda del Amado, Rosa, y no se sólo trataba de una tradición, sino como el mismo texto menciona “era como un sacramento”. En la religión de Quejumbres, el sacramento es la cama de Rosa que “de joven, no era ni fea ni guapa, sólo extraña”, Rosa la mujer queer cuyo sacramento deben tomar todos los varones antes de ingresar en la normalidad del casamiento binario. Lo interesante es que todo se encuentra invertido, porque Rosa es queer, Rosa es como Rebecca, se construyó como mujer, e incluso ante el descubrimiento del secreto de Rosa, de su etiquetaje biológico como varón “¡Era un hombre! ¡La Rosa tenía todo lo que tienen los hombres! ¡La Rosa era un hombre!” (Mendicutti, 1997: 161), la sociedad del pueblo lo niega y el secreto vuelve a ocultarse. Posibilidades que se potencian en el relato, en la sociedad más conservadora y “normal”, la construcción se realiza sobre lo queer, en el lugar más íntimo, en el sacramento más puro, hay queerness. Lo queer está en Quejumbres, oculto, reprimido, silenciado, pero está y sale a la luz y es imposible de detener. Rosa en su lecho de muerte sabe quiere que el secreto sea revelado, que lo queer estalle y el pueblo vea su rostro queer y no lo pueda negar. La posibilidad queda latente y Rebecca encuentra un reflejo de su propia biografía trans en la vida de Rosa, viuda y mujer queer de un pueblo que reprime su queerness.

La tercera “iluminación” de Rebecca termina de acentuar los rasgos de de la operación queer de su búsqueda de la santidad, cuando Rebecca se encuentra con el Amado, en una versión femenina y lesbiana, todos los binarismos se deconstruyen. Rebecca termina abrazando una contrasexualidad en la que ella, como mujer transexual, termina sufriendo un éxtasis místico/orgásmico con un dios-mujer, el relato se convierte en queer, subversivo y disidente y ya no hay forma de detener la destrucción de las identidades binarias y “naturalizadas”:

Era raro. Nunca he tenido yo veleidades tortilleras y ni siquiera un poquito de curiosidad –y no es que me parezcan mal, sino todo lo contrario, que en la variación está el gusto y en el gusto de los demás nadie tiene derecho a

meterse—, pero allí me veía de pronto, con el disfrute corriéndome por todo el cuerpo por lo estremecida de gozo que se encontraba mi alma, y quien me ponía en trance resulta que tenía cara de lanzadora de jabalina, lo que no dejaba de ser una notable novedad, tanto que a lo mejor a eso —a que estaba, como quien dice, bautizándome en el gusto de la mujer— se debía lo fuerte de la experiencia, que nunca hasta aquel momento había tenido yo algo que tanto se pareciese a la levitación. (Mendicutti, 1997:168-169)

Este Amado-Cristo-mujer termina de subvertir todos los roles y e identidades de género, incluso el eje homo/heterosexualidad como representación binaria queda deconstruido. El dios-mujer, que termina siendo una de las monjas del convento en el que Rebecca se encuentra alojada, convierte la identidad de la protagonista en términos de movilidad en el ejemplo más claro de las identidades sexuales en un sentido queer no esencialista. Rebecca, más allá del juego con la posibilidad de dios-mujer, deviene una mujer trans que mantiene relaciones sexuales con una monja masculinizada. Otra vez, la queerness está en los espacios normativos del relato, se unifican los espacios para volverlos equiparables y totalmente queer.

El éxtasis místico deviene orgasmo trans y la vida santificada se contrapone a la biografía de Rebecca. Y ante la actualidad de su cuerpo y su deseo de trascendencia y santidad, ella alude que la mística debe cambiar: “La mística también tiene que evolucionar” (Mendicutti, 1997: 197). Pero en el camino de la santidad la sexualidad, el sex appeal y la transexualidad se cruzan con el éxtasis de los místicos: “Mira, hijo, en eso a lo mejor tienes razón. Pero hay una diferencia. Tú eres aparatoso porque has querido. Yo, en cambio, no soy sexy de vicio; soy sexy de nacimiento” (Mendicutti 1997: 201-202). Rebecca no lucha contra su ser, no lo reprime, no lo margina, prolifera su identidad y su sexualidad se convierte en un espacio categorial que se mueve entre diferentes sectores.

VI. Conclusiones

En las narraciones de Eduardo Mendicutti, mediante la resignificación de ciertos espacios normativos, se genera una obra literaria en la que se proyectan y problematizan cuestiones socio-culturales relativas a la diversidad afectivo-sexual. De modo tal que la misma constituye un ejemplo literario de los desplazamientos de un modelo gay-lésbico a uno *queer*. En la resignificación de estos espacios normativos, como los presentes en *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* (1997), Eduardo Mendicutti está configurando parte de su estrategia ficcional para lograr que lo “normativo” se torne “abyecto”. En esta obra, los lugares, espacios e identidades de género se multiplican, confunden y resignifican para

lograr que el género y los modelos establecidos por una sociedad heteronormativa y heterohegémica se quiebren y den lugar a expresiones literarias propias de lo *queer*, apartadas de lo “gay normalizado” y más cercanas a los orígenes del movimiento LGBTI. En ese sentido, Mendicutti juega con la idea de que los géneros y las sexualidades son construcciones culturales.

Mendicutti, a través de Rebecca, está rompiendo con todos los estereotipos, está desacralizando la literatura y dinamitando los lugares rígidos de la heteronormatividad y el canon literario, uniendo la abyección a la literatura más “estéticamente bella”. En el juego *queer* de la literatura de Mendicutti, la literatura se raja para convertirse en un grito *queer* de rebelión y burla contra los “literatos” y la normalidad literaria y sexual.

Rebecca es un claro ejemplo de las teorizaciones *queer* y sus proyecciones en la literatura. Rebecca busca la santidad en el lugar menos *queer* que uno imagina, pero los espacios en la novela se reconfiguran y la diva trans deviene la santa más *sexy* del mundo. Y en su camino se da cuenta de que la santidad es un lugar imposible para ella, porque no puede ni quiere dejar atrás su identidad, en el sentido más político y radical del término. Si para ser santa hay que olvidarse de la sexualidad y de “ser *sexy*”, Rebecca decide abandonar la idea. Porque en su camino se da cuenta de que ella ya es santa, ya tomó el mayor sacramento (el devenir trans) que se podía pretender de ella, que su santidad es *queer* y su santidad es el momento en el que decidió convertirse en una mujer trans y ser la mujer *sexy* que siempre fue. En el momento en el que Rebecca recuerda su operación y el despertar con la niña-niño-trans que es su memoria y su vida reescrita, entiende que ya tomó el sacramento y devino santa, tal vez no santa en términos cristianos, pero sí en términos *queer*. Rebecca comprende que ya es santa y que esa santidad consiste, justamente, en la construcción de una identidad política trans que la convierte en la mujer más *sexy* del mundo. En otras palabras, una identidad, una santidad que la hace ser ella, ser *sexy* tal como lo fue desde su nacimiento, pero sin ataduras y represiones. Porque ella no va a castigar su cuerpo, porque su cuerpo es su identidad política, cultural y sexual, una identidad construida contra un mundo que busca abyectarla y destruirla, una identidad política que dinamita un sistema de género binario. Ese cuerpo no será castigado, porque ese cuerpo ya es lo que ella siempre quiso que sea, y ese cuerpo alberga su santidad, una santidad no normativa, una santidad *queer*:

Lo único que no hice, es cierto, fue castigarme el cuerpo. Pero es que este cuerpo ha sido mi salvación, ¿comprendes?, con este cuerpo he aprendido a quererme, por este cuerpo me he jugado la vida, para este cuerpo me he inventando mi nombre, sin este cuerpo habría sido incapaz de enfrentarme al mundo. Seguramente no soy tu tipo, qué le vamos a hacer. Sabré llevarlo con

gracia, no te preocupes. Maduraré con estilo, aprenderé a llevarme bien con mis destrozos, tiraré de mis ahorros si no encuentro una ocupación que me siga poniendo en mi sitio, y trataré de ser buena gente. Y este cuerpo me acompañará. Este cuerpo y todo lo que ha pasado. Y cuando este cuerpo y mi memoria me pongan a hervir, me soltaré como unas castañuelas. A la edad que tenga. Esté con quien esté. Me cueste lo que me cueste. Y aunque te eche de menos por no haberte tenido nunca. Pero yo no me voy a achicar. No me voy a desfondar. No voy a castigarme. Y no voy a echarme a perder ni voy a tener remordimientos ni voy a acompletejarme. Porque yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy. (Mendicutti, 1997: 272-273)

Bibliografía

Butler, Judith (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

Halperin, David (2007). *San Foucault. Para una hagiografía gay*. Buenos Aires: el cuenco de plata.

Jagose, Annamarie (1996). *Queer Theory. An Introduction*. New York: New York UP.

Mendicutti, Eduardo (1997). *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*. Barcelona: Tusquets.

Preciado, Beatriz (2001). *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Opera Prima.

-----, "Terror anal" en Hocquenghem, Guy y Beatriz Preciado (2009), *El deseo homosexual con Terror anal*. Barcelona: Melusina.

Datos del autor

Facundo Nazareno Saxe es profesor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (Argentina), donde actualmente es Jefe de Trabajos Prácticos de la cátedra de Literatura Alemana. Se ha presentado en congresos y ha publicado diversos trabajos en revistas científicas y de divulgación referidos a la literatura alemana, el cómic, los estudios *queer* y las literaturas comparadas. Es becario de posgrado del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) y profesor investigador del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Plata.