

PIEDRAS LUNARES

2020

Revista Giennense de Literatura

N.º 4



Literatura y Retórica

Fernando Rodríguez de la Flor / Rosa M.ª Aradra Sánchez
M.ª Amelia Fernández Rodríguez / Juan Carlos Gómez Alonso
Jesús Pérez-Magallón / Alfredo Saldaña

Autorretratos

Paco Gámez / M.ª Elena Higuero
Juana de Dios Peragón

DIRECTOR

José Checa Beltrán
(*CSIC, Madrid*)

CONSEJO DE REDACCIÓN

Rosa María Aradra
(*UNED, Madrid*)

Rafael Bonilla Cerezo
(*Universidad de Córdoba*)

Yolanda Caballero Aceituno
(*Universidad de Jaén*)

José Checa Beltrán
(*CSIC, Madrid*)

Manuel Garrido Palazón
(*Universidad de Almería*)

Arturo Gutiérrez de Terán
(*Diputación de Jaén*)

Abraham Madroñal Durán
(*Université de Genève*)

David Mañero
(*Universidad de Jaén*)

Encarnación Medina
(*Universidad de Jaén*)

Rosa Navarro Romero
(*Universidad Alfonso X el Sabio,
Madrid*)

Brígida Pastor
(*Swansea University*)

Aurelio Valladares Reguero
(*Escritor*)

PIEDRAS LUNARES

Revista Giennense de Literatura

PIEDRAS LUNARES

Revista Giennense de Literatura

NÚMERO 4 • AÑO 2020

Revista editada por la Diputación Provincial de Jaén
Cultura y Deportes

Revista científica, publica artículos originales de investigación sobre literatura y autores relacionados con Jaén, teoría literaria, literatura comparada e historia cultural y literaria en general. Su contenido se distribuye en cuatro secciones: *Estudios*, *Dossier*, *Libros* y *Varia*. Aparece un volumen al año, de unas 300 páginas, en papel.

Journal edited by the Diputación de Jaén, publishes original research articles on literature and authors related to Jaén, literary theory, comparative literature and cultural and literary history in general. Its contents are distributed in four sections: *Studies*, *Dossier*, *Books* and *Varia*. The journal publishes a volume per year, about 300 pages, in print.



Las opiniones sostenidas en cada artículo son de exclusiva responsabilidad de sus autores. El organismo editor no se hace responsable de la credibilidad y autenticidad de los trabajos, cuya propiedad es de la Diputación de Jaén, siendo necesario citar su procedencia en cualquier tipo de reproducción, total o parcial.

Los trabajos se enviarán al correo electrónico de la dirección:
jose.checa@cchs.csic.es

Edita: DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE JAÉN
Cultura y Deportes

Cubierta y fotoilustraciones: Luis Checa

Año IV - Enero/Diciembre 2020 - Núm. 4
I.S.S.N.: 2530-8688

Depósito Legal: J. 291 - 2017

IMPRESO EN ESPAÑA. PRINTED IN SPAIN

DIRECTOR:

José Checa Beltrán (CSIC, Madrid)

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Rosa María Aradra (UNED, Madrid)
Rafael Bonilla Cerezo (Universidad de Córdoba)
Yolanda Caballero Aceituno (Universidad de Jaén)
José Checa Beltrán (CSIC, Madrid)
Manuel Garrido Palazón (Universidad de Almería)
Arturo Gutiérrez de Terán (Diputación de Jaén)
Abraham Madroñal Durán (Université de Genève)
David Mañero (Universidad de Jaén)
Encarnación Medina (Universidad de Jaén)
Rosa Navarro Romero (Universidad Alfonso X el Sabio, Madrid)
Brígida Pastor (Swansea University)
Aurelio Valladares Reguero (Escritor)

CONSEJO ASESOR

Rafael Alarcón Sierra (Universidad de Jaén)
Cristina Castillo Martínez (Universidad de Jaén)
Luis Alberto de Cuenca (CSIC, Madrid / Premio Nacional de Poesía)
José Domínguez Caparrós (UNED, Madrid)
Klaus Ertler (Universität Graz)
Maurizio Fabbri (Università di Bologna)
Pura Fernández (CSIC, Madrid)
José Luis García Barrientos (CSIC, Madrid / Director de Revista de Literatura)
Antonio Garrido Domínguez (Universidad Complutense de Madrid)
David Gies (University of Virginia / Director de Dieciocho. Hispanic Enlightenment)
Alfredo Gómez-Cerdá (Premio Nacional de Literatura)
Elisabel Larriba (Université de Marseille/Aix-en-Provence / Directora de El Argonauta Español)
Esther Martínez Luna (UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México)
Juan M. Molina Damiani (Escritor)
Carmen Molina Mercado (Centro del Profesorado)
Jesús Pérez Magallón (McGill University, Montreal)
Teo Puebla (Premio Nacional de Ilustración)
Fanny Rubio (Universidad Complutense de Madrid)
Francisco Uzcanga Meinecke (Universität Ulm)
Inmaculada Urzainqui (Universidad de Oviedo)

SUMARIO

ESTUDIOS

Genara Pulido Tirado

Desterritorialización y desanclaje de la cultura
Deterritorialization and Delivery of culture 19

M.^a del Carmen Lara Correas

La historia de la monja hermafrodita de Úbeda a través de la literatura de cordel: relato y transmisión textual
The story of a hermaphrodite nun from Úbeda in the form of chapbooks: story and textual transmission 33

Rosa María Navarro

K-Hito: el emperador de la caricatura y la renovación del humor gráfico en España
K-Hito: the emperor of cartoonism and the renovation of graphic humour in Spain 51

Carlota Álvarez Maylín

La ley de Prensa e Imprenta de 1966 y sus consecuencias en la provincia de Jaén: los expedientes del Registro de Empresas Editoriales
The consequences of the Press and Printing Act of 1966 in Jaen: the documentation of the Register of Publishing Companies 79

Javier Rodríguez Pequeño

Ficcionalidad e interdiscursividad: el arte de lenguaje en Joaquín Sabina
Fictionality and Interdiscursivity: The Art of Language in Joaquín Sabina 97

DOSSIER: LITERATURA Y RETÓRICA

Fernando Rodríguez de la Flor

Los jesuitas y la construcción de una cultura retórica de la imagen en el Antiguo Régimen
The jesuites and the construction of a rhetoric culture of the image in the Ancient Regime 121

Rosa M.^a Aradra Sánchez	
La retórica callada: lo sublime y la emoción contenida	
The silent rhetoric: the sublime and the contained emotions	149
M.^a Amelia Fernández Rodríguez	
Una retórica en imágenes: <i>Los oradores del Ateneo</i> (1877-1878) de Armando Palacio Valdés. <i>Translatio</i> , recepción e imaginación literaria	
A rhetoric in images: <i>Los oradores del Ateneo</i> (1877-1878) by Armando Palacio Valdés. <i>Translatio</i> , reception and literary imagination	169
Juan Carlos Gómez Alonso	
El estudio de la metáfora desde la Retórica Cultural: las greguerías de Ramón Gómez de la Serna	
The study of metaphor from Cultural Rhetoric: Ramón Gómez de la Serna's <i>greguerías</i>	191
Jesús Pérez-Magallón	
Identidad, intriga, memoria en <i>Beatus Ille</i> de Muñoz Molina	
Identity, intrigue, memory in <i>Beatus Ille</i>	215
Alfredo Saldaña	
Poesía y <i>Otredad</i>	
Poetry and <i>Otherness</i>	235
LIBROS	
Rafael Alarcón Sierra	
Reseñas	259
Sandra Parrado Barrio	
Estudios Literarios y Culturales	287
VARIA (coordinada por Juan M. Molina Damiani)	
Paco Gámez	
Autorretrato	317
M.^a Elena Higuero	
Autorretrato	339
Juana de Dios Peragón	
Autorretrato	353
Francisca Hornos Mata	
El Museo de Jaén	367

CARTA DEL DIRECTOR

Nuestra revista cumple su cuarto año de vida. Es hora de calibrar los objetivos alcanzados y de considerar un nuevo horizonte de propósitos. *Piedras Lunares*, revista científica, nació con el objetivo de investigar la historia literaria en su conexión con las múltiples manifestaciones culturales de su contexto, político, económico, religioso, filosófico, antropológico..., donde el poder, la sexualidad, el género, la nacionalidad, la raza, la clase social, la mentalidad, etc., son elementos de estudio esenciales.

El ámbito de la línea editorial de PL se adentra, así pues, en los territorios de la historia cultural, los estudios culturales y la literatura comparada, sin renunciar a su carácter literario, filológico y teórico-literario, con una dimensión cosmopolita –que, a veces, emerge desde una perspectiva local– y con el cuestionamiento crítico de una pretendida, pero falsa, homogeneidad cultural.

El conjunto de artículos publicados hasta ahora da fe de esta riqueza de perspectivas críticas que, con documentado sentido histórico, se despliegan de manera miscelánea en su sección de *Estudios* y de forma monográfica en su *Dossier*. Aparte están sus dos últimas y complementarias secciones, con el particular cometido informativo y divulgativo del mundo del libro y del mundo cultural contemporáneo. A ello se añade una atrevida apuesta gráfica, fotografías e ilustraciones.

Una breve ojeada a los sumarios de los cuatro números aparecidos corrobora que toda la cronología de la historia literaria está representada aquí, todos los géneros literarios, la cultura elitista y la popular, la cultura escrita y la de tradición oral, lo antiguo y lo moderno, el canon ortodoxo y heterodoxo, universalismo y relativismo, normativismo y libertad, la “otredad”, los nuevos paradigmas... Esa mirada muestra, además, el carácter comparatista que hemos asignado al *Dossier*: literatura y relatos de viaje, literatura y cine, literatura infantil y juvenil, literatura y Retórica. En definitiva, los artículos de PL descubren de manera inédita la multiplicidad de la historia cultural, su plural y compleja identidad.

La indudable satisfacción por los resultados obtenidos no puede ser patrimonio exclusivo de quienes desde la dirección o los consejos de redacción y asesor han diseñado y ejecutado, número a número, los principios que nos inspiran. Corresponde también a quienes desde los órganos institucionales, la Diputación de Jaén, han apoyado y promocionado este proyecto editorial, demostrando así una infrecuente conciencia política sobre el valor simbólico de cierta cultura y su repercusión económica y social. Y finalmente, la fortuna de la revista se debe

esencialmente a la respuesta de sus lectores, que acreditan su éxito e impulsan su continuidad.

Por otra parte, el horizonte inmediato reclama que ese enorme esfuerzo realizado para que PL cumpla los requisitos exigidos a las revistas científicas se traduzca en el reconocimiento otorgado por Bases de Datos internacionales que, una vez comprobado nuestro grado científico –son cuatro los números publicados ya– y realizadas determinadas adaptaciones para la digitalización del proceso de edición, incluirán nuestra revista en el índice que le corresponde. Es incontestable el alto nivel científico de nuestros colaboradores, que figuran entre los máximos expertos de sus respectivos ámbitos de estudio y son destacados profesores e investigadores de importantes universidades y centros de investigación. Gracias a todos por enriquecer con sus trabajos nuestra línea editorial. Ojalá que estos cuatro números de *Piedras Lunares* sean solo el principio de una larga historia de éxitos.

JOSÉ CHECA BELTRÁN



ESTUDIOS



DESTERRITORIALIZACIÓN Y DESANCLAJE DE LA CULTURA

Deterritorialization and delivery of culture

Genara Pulido Tirado

Universidad de Jaén

gpulido@ujaen.es

Resumen: El concepto de territorio surge con el de Nación-estado y en el ámbito de la geografía, aunque pronto empieza a adquirir nuevos matices y resemantizaciones de algunas de sus líneas básicas. Con la llegada de la globalización o transnacionalización, el concepto primero de territorio se vuelve obsoleto ya que se cree que se producirá una cultura internacional global. Es innegable que en gran parte de la cultura se produce una pérdida de peso en los referentes territoriales e históricos, hecho más evidente si cabe tras la aparición de Internet, momento en que imágenes y bienes simbólicos transitan por redes obligando a estudiar desde una nueva perspectiva el proceso de desterritorialización / reterritorialización en nuestras sociedades.

Palabras clave: Territorio; Nación-estado; globalización; desterritorialización; reterritorialización.

Abstract: The concept of territory arises with that of the Nation-state and in the field of geography, although it soon begins to acquire new nuances and resemantizations of some of its basic lines. With the arrival of globalization or transnationalization, the first concept of territory becomes obsolete since it is believed that a global international culture will be produced. It is undeniable that in a large part of culture there is a loss of weight in the territorial and historical references, made more evident if possible after the appearance of the Internet, a time when images and symbolic goods pass through networks, forcing us to study from a new perspective. the process of deterritorialization / reterritorialization in our societies.

Key Words: Territory; Nation-state; globalization; deterritorialization; reterritorialization.

El concepto de territorio ha sido una parte importante del corpus teórico de diferentes corrientes del pensamiento geográfico como la geografía física, el análisis regional o la geografía crítica. Como ha estudiado Gonçalves Porto (2001), tanto territorio como nación son dos conceptos que surgen en la Modernidad vinculados al concepto de Estado y se desarrollan en los siglos XV y XVI.

La «invención del territorio», como ha señalado Paul Allières (1980), fue paralela a la invención del Estado-nación durante los siglos XVI-XIX Europa. La firma

del Tratado de Paz de Westfalia en 1648 fue un momento clave en este proceso, ya que al afirmar el principio de soberanía e integridad territorial se abandonó la concepción feudal según la cual los monarcas poseían, en cuanto que patrimonio hereditario, las tierras y los sujetos sobre los cuales ejercían su autoridad. Por lo tanto, el “territorio westfaliano» se entiende de manera inequívoca como el espacio sobre el cual se ejerce la soberanía nacional, es decir, donde imperan las leyes, donde está vigente un sistema dado de derechos. Esta es la visión dominante en el ámbito anglosajón. Ni que decir tiene que el territorio es una construcción histórica, relativa y contingente que busca legitimar el poder y el control del Estado sobre el pueblo y el espacio que habita. El territorio tiene un nacimiento, un desarrollo, y también puede entrar en crisis o desaparecer.

Desde el siglo XIX el progreso se entendió como una fuerza social liberadora, como un proceso económico y social de carácter lineal, acumulativo, casi sin límites para el ser humano: «la flecha del tiempo era concebida como lineal, hacia delante y también hacia atrás. La concepción del pasado y del futuro conectado linealmente por el tictac del reloj dio lugar al florecimiento de toda clase de concepciones científicas e históricas», afirma Harvey (2004: 279); pero «esta idea de progreso, que implicaba que el después pudiera explicarse en función del antes, ha encallado de alguna manera en los arrecifes del siglo XX, al salir de las esperanzas o de las ilusiones que habían acompañado la travesía de gran aliento en el siglo XIX». (Augè, 2008: 31)

Finalizada la segunda guerra mundial, el progreso se convirtió en política de Estado bajo la forma de desarrollo, y se entendió como un proceso que debía conducir a la homogeneidad económica y social en las sociedades avanzadas. Una forma de promover el desarrollo en los estados nacionales fue a través de las regiones, que fueron tipificadas para ordenar y planear el impulso del desarrollo en el interior de los estados nacionales; fueron definidas como regiones plan, regiones polarizadas y regiones homogéneas por el geógrafo Jacques Boudeville:

Es aconsejable comparar los tres tipos de regiones: región homogénea de inspiración agrícola, región polarizada de inspiración industrial y comercial, y región plan de inspiración prospectiva. Las dos primeras son instrumentos de análisis puestos a disposición de la tercera, sea porque ésta emane de la empresa que persigue elevar el máximo el importe de sus ventas (sujeto a la obtención de una ganancia mínima), o bien de la autoridad pública empeñada en el encuentro económico de los diversos recursos regionales y nacionales. Así las tres definiciones del espacio económico no son forzosamente, ni sobre todo exclusivas. Pero los tres resultan indispensables. (Boudeville, 1965:18)

En España el proceso se da en torno a las regiones que reivindican constituirse en comunidades autónomas. Este proceso de descentralización se recoge en la Constitución de 1978 con la que se pretende poner fin a cuarenta años de franquismo. Sin embargo, el hecho de que se reconociera una diferencia al utilizar el artículo 143 o el artículo 155 encerraba un problema, latente desde hacía décadas, que ha estallado en los nacionalismos del siglo XXI.

Las cosas cambian a partir de la década de los setenta del siglo XX. La revolución científica y tecnológica y la mundialización de la economía, junto con el resurgimiento de la doctrina liberal, que se convirtió en un instrumento de combate ideológico en contra de las políticas de bienestar y del llamado sistema socialista, lo cambiaron casi todo. Las políticas neoliberales cuestionaron el estado de bienestar y con ello el Estado, como elemento rector de las políticas de desarrollo, se convirtió en el centro de los cuestionamientos del pensamiento neoliberal. Estos cambios no solo operaron en la economía y la sociedad sino también en el ámbito del conocimiento. Las relaciones sociales cambiaron. El paradigma del desarrollo social fue desplazado por el de la economía de mercado y sus mecanismos de asignación de corte individual; no obstante, una vez que entró en crisis la forma bajo la cual se estructuró la economía y las sociedades del mundo capitalista, y que las nuevas dinámicas económicas y sociales inherentes al proceso de mundialización fueron llegando a todo el planeta, conceptos como el de territorio han sido repensados, resignificados, con el fin de hacerlos operativos, en una nueva realidad histórica.

El territorio es un concepto que adquiere nuevos contenidos en el contexto de la globalización, son relaciones sociales que desbordan las fronteras de la comunidad, de la nación y que se entrelazan con otros procesos que ocurren en el mundo. Los medios modernos de comunicación, los sistemas de transporte, los nuevos mercados, los avances de la revolución científica y tecnológica han trastocado las nociones de tiempo y espacio de las épocas pasadas, a la par que ponían de manifiesto la debilidad de las bases culturales sobre las cuales se alzaban las esperanzas y certezas de que llegaría un futuro mejor, surgidas de la Modernidad. Los territorios son espacios perpetrados de gran tensión social, el tiempo no tiene ya un sentido unidireccional y todo ello conduce a la posibilidad de fragmentación o inclusión en estos espacios.

El territorio no es ya concepto exclusivo de la geografía pues la complejidad que presenta en estos tiempos ha conllevado su inclusión en un ámbito interdisciplinario.

Las relaciones sociales se integran en sistemas de acciones, son parte del espacio y penetran en todo lo que son acciones del ser humano. La abstracción del espacio se materializa en el territorio, entonces vemos materializadas las relaciones entre personas en la formación de las sociedades. Por un lado, el territorio desplaza las acciones de tipo político, social, económico o cultural; por otro, estas relaciones están pertrechadas por una condición de apropiación, dominio y explotación. Las relaciones de poder están, pues, presentes en el nuevo territorio.

La aparición de Internet supone una revolución más para la consideración de lo territorial ya que, aunque hay autores que contemplan esta ampliación de horizontes con una actitud libre de prejuicios, otros, en cambio, consideran que el territorio corresponde a un área, a una cierta porción de la superficie terrestre, más o menos claramente delimitada, en oposición a la red, que sería la otra gran categoría de espacio social. Para Jacques Lévy (2003), el territorio es «un espacio de ‘métrica topográfica’ en oposición a los espacios de «métrica topológica», que

son las redes. Como área, el territorio se define por el principio de contigüidad, ya que su extensión se mide por la distancia euclidiana («métrica topográfica»). La referencia al espacio es radicalmente diferente en el contexto de las redes donde rige el principio de conectividad: en este caso, la distancia no es euclidiana sino topológica, porque lo que cuenta es estar bien conectado. La oposición entre red y territorio así definida sirve para caracterizar las modalidades de organización del espacio de las sociedades. Si la mayoría de los agentes y grupos sociales se definen con relación a un territorio (identitario, económicamente funcional o políticamente controlado), otros se proyectan sobre espacios conformados por la articulación de varios tipos de lugares (nodos) a distintas escalas.

Otro de los elementos imprescindibles para entender la resemantización del territorio es una serie de fenómenos que se han incrementado con el neoliberalismo como las diásporas o migraciones de los más variados tipos.

La migración y la movilidad son procesos que cuestionan el concepto tradicional de territorio entendido como asentamiento fijo para hacer que se defina como un género de territorio transportado, trasladado; es decir, que su significación se lleva consigo para desde allí dar sentido al espacio físico que habitan en sus travesías o asentamientos temporales. Las mismas poblaciones son las que buscarán su forma de vivir el territorio pero, al contrario de las poblaciones establecidas o sedentarias, tendrán que preguntarse qué tipo de territorio legitiman y, además, qué tipo de mitologías o historias de referencia enseñarán a sus descendientes para mantener viva la idea de un origen territorial o de una reterritorialización de sus nuevos entornos.

La territorialización, desterritorialización y reterritorialización ocupan un lugar destacado para explicar las relaciones entre el Norte y el Sur Global en plena globalización. No extraña pues que intelectuales latinoamericanos y latinoamericanistas hayan prestado gran atención a estas dinámicas.

Daniel Mato (2001) habla de transterritorialidad, multiterritorialidad o reterritorialización invitando con ello a un debate que ponga de manifiesto la importancia y significación que diversos referentes territoriales poseen para procesos transnacionales y globales concretos. Para Néstor García Canclini (1990) la desterritorialización es la pérdida de relación de la cultura con los territorios y la reterritorialización, como ciertas relocalizaciones territoriales que pueden ser relativas parcialmente a viejas y nuevas producciones simbólicas. Otros autores como Deleuze y Guattari (1976), y De Toro (1992) hablan de desterritorialización y reterritorialización rizomática. Silva Echeto (2007) plantea la desterritorialización nómada de la representación sedentaria, tomando los ejemplos de la relación sociedad y ciberespacio. Renato Ortiz (1998), por su parte, piensa que ésta se aplica a los procesos económicos, pero también a la creación de lugares particulares como aeropuertos o grandes avenidas, a las identidades o lo que llama una memoria «internacional-popular». Michel Roux (1999), desde la relación individuo-espacio, argumenta que la desterritorialización es un movimiento de desposesión que sustituye las relaciones inalterables del individuo con el espacio, el tiempo, lo viviente y lo divino, por relaciones de competencia puestas en

norma que se desarrollan hasta el infinito. Da Costa (2007) cree que la desterritorialización, más que una pérdida de territorios, es un proceso que intencional o tácitamente desconoce la multiterritorialidad que conforman individuos y grupos sociales. En este sentido se puede afirmar que más que desarraigos, la desterritorialización se objetiva en un proceso de reterritorialización continua multidimensional y multiescalar.

La teoría del intelectual brasileño goza hoy de una excelente acogida. Haesbaert utiliza distintos conceptos de territorio:

Teniendo como telón de fondo esta noción «híbrida» (y por tanto múltiple, nunca indiferenciada) del espacio geográfico, el territorio puede concebirse a partir de la imbricación de múltiples relaciones de poder, del poder material de las relaciones económico-políticas al poder simbólico de las relaciones de orden más estrictamente cultural. (Haesbaert, 2011: 68)

Enseguida puntualiza: «si concebimos al territorio en un sentido amplio de relaciones de poder, es factible afirmar que los objetivos o las razones de esta dominación y control (o descontrol en el caso de incluir la desterritorialización) pueden ser muy diversos y abarcar factores de orden económico, político y cultural» (Haesbert, 2011: 141). Aquí está casi ausente la discusión estrictamente social del tema. Sin embargo, más adelante aclara que hay definiciones más integradoras, entre ellas se inclina por la que considera al territorio, o a los procesos de territorialización, «como fruto de la interacción entre las relaciones sociales y el control por el espacio, el cual implica relaciones de poder en sentido amplio, al mismo tiempo de manera más concreta (dominación) y más simbólica (un tipo de apropiación)» (Haesbert, 2011: 194)

Con *El mito de la desterritorialización* de Haesbert hay que aceptar que existe un cambio de localización con la movilidad, pero que la deslocalización no existe, pues puede ser considerada como un tránsito entre territorios, que para hacerlo, cuentan con un soporte territorial. Hasta las transacciones electrónicas cuentan con la simultaneidad del tiempo real, poseen soportes que lo permiten en ambos lugares. Desde este punto de vista, se deslocaliza, pero no se desterritorializa, pues siempre existe un soporte con una base material que permite su reproducción y con quien tiene relación con su tierra, con su naturaleza o con los agentes con los que se encuentra, pero a su vez que le permite relacionarse con otros agentes.

En vez de «desterritorialización», Robertson utiliza el neologismo «glocalización» para designar estos procesos asimétricos de interacción entre lo local y lo global (V. Robertson, 1995; Pulido Tirado, 2019). En efecto, en plena mundialización, cuando en teoría lo global debería haber terminado con todo lo local lo cierto es que no es así. Ahora bien, no podemos ignorar que el uso de lo local en esta era global tiene un marcado carácter económico pues las empresas locales deben adaptarse a las demandas locales, los beneficios nunca pueden arriesgarse.

Néstor García Canclini, Jesús Martín Barbero y Renato Ortiz, en una dirección distinta a Haesbert, y más sombría, presentan en sus investigaciones un paisaje transnacionalizado, deslocalizado, híbrido y plural del mundo globalizado

en que vivimos. Los tres coinciden en afirmar que la cultura en estos tiempos de globalización está sufriendo importantes transformaciones, transformaciones que en general apuntan hacia la transnacionalización de la producción y consumo de bienes simbólicos, el desanclaje o pérdida de peso de los referentes territoriales e históricos, el retiro del Estado, la hegemonía del mercado y el consumo, la socialización a través de redes electrónicas, la disolución de las identidades con referentes estructurales (como nación y clase) y, en definitiva, la proliferación de identificaciones efímeras y flexibles.

Tanto García Canclini como Martín Barbero y Ortiz han analizado las industrias culturales y su papel en la construcción de las identidades y culturas nacionales a través de los años. En sus investigaciones han mostrado cómo desde el momento en que se produjo un despliegue de los *masmedia* en América Latina, en la década de los años 30, hasta aproximadamente los años 60, sus ciudadanos se relacionaban con bienes simbólicos de producción eminentemente nacional. El público disfrutaba con programas de radio, películas, libros, revistas, artistas de origen nacional, fortaleciendo con ello su sentido de pertenencia a esas comunidades de sentido.

Ahora bien, qué entienden por identidad, cabe preguntarse. Gilberto Giménez ofrece una definición que los tres autores mencionados asumirían sin grandes problemas teóricos:

[la identidad es] el conjunto de repertorios culturales interiorizados (representaciones, valores, símbolos...) a través de los cuales los actores sociales (individuales o colectivos) demarcan simbólicamente sus fronteras y se distinguen de los demás actores en una situación determinada, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados". (Giménez, 2000: 28)

En contraste con ello, desde finales del siglo XX, a partir de los procesos de globalización, la cultura que se consume en Latinoamérica llega de otros lugares. En palabras de Néstor García Canclini:

Por primera vez en la historia la mayoría de los bienes y mensajes que se reciben en cada nación no se han producido en su propio territorio, no surgen de relaciones peculiares de producción, ni llevan en ellos, por lo tanto, signos que los vinculen exclusivamente con regiones delimitadas. Proceden [...] de un sistema transnacional, desterritorializado, de producción y difusión. (García Canclini, 1995: 170)

Desde ese momento la cultura comienza a ser ideada, producida, protagonizada, montada y distribuida por agentes transnacionales, por grandes consorcios (muchas veces fusiones de empresas que antes eran nacionales) instalados en múltiples regiones y países. Lo mismo que ocurre con los bienes materiales, diseñados, producidos, ensamblados y distribuidos en los más diversos lugares del mundo, opera según los autores en la producción de bienes simbólicos. De este modo, Renato Ortiz pone de relieve ilustrativamente que,

Un auto deportivo Mazda se diseña en California y lo financia Tokio; el prototipo se crea en Worthing (Inglaterra) y el montaje se hace en los Estados Unidos

y México, usando componentes electrónicos inventados en Nueva Jersey y fabricados en Japón [...] «Un filme global», realizado para un público-objetivo mundial, es producido por una major de Hollywood, dirigido por un cineasta europeo, financiado por japoneses, contiene un elenco de vedettes internacionales y las escenas se pasan en varios lugares del planeta. (Ortiz, 1997, 148)

Entre las décadas de los 80 y 90, el retiro del Estado de muchas esferas del campo de la cultura, sobre todo de la inversión y producción editorial, de cine, de radio y televisión, a partir de la aplicación de las políticas neoliberales, deja en manos privadas estas importantes actividades productivas. Buena parte de estas empresas, inicialmente de capitales nacionales, es desplazada por consorcios trasnacionales, por su dificultad para competir con éstos, en un mercado mundializado y liberado de restricciones comerciales, arancelarias, etc. En suma:

La existencia de un demandante mercado mundial, el aumento de la competitividad, la búsqueda de reducción de costos, la eliminación de restricciones arancelarias y comerciales, y la composición multinacional de los consorcios, impulsa en el último tercio del siglo XX la producción trasnacional de las mercancías materiales y simbólicas. (Ortiz, 1997: 149)

Pero no son solo factores económico-productivos los que propician la producción y consumo trasnacional de cultura. Según Renato Ortiz (1997) se ha expandido por todo el planeta una suerte de cultura internacional popular, un conjunto de referentes simbólicos compartidos a escala mundial, que permiten que desde el cine hasta la publicidad pueda apelar a ellos sin perder en absoluto su eficacia simbólica. La idea de virilidad tomada por la marca Malboro o el sueño de conquista del espacio cristalizado por la película Star War, serían ejemplos claros de este tipo de ideas-signos expandidos a escala global.

De este modo, para Ortiz, los procesos de trasnacionalización de la cultura van produciendo un conjunto de «referencias culturales mundializadas» (1997: 173). Esto es:

Los personajes, imágenes, vehiculizadas por la publicidad, las historietas, la televisión, el cine, se constituyen en sustratos de esa memoria. En ella se inscriben los recuerdos de todos. Las estrellas de cine, Greta Garbo, Marilyn Monroe o Brigitte Bardot, veneradas en las cinematecas, posters, y anuncios, forman parte de un imaginario colectivo mundial. (Ortiz 1997: 173-174)

Esta transformación de los mecanismos de producción y distribución de los bienes simbólicos permite, en opinión de García Canclini, que éstos estén disponibles a escala mundial y que su consumo sea libre, general y democrático para todos. Como enfatiza este autor, «la cultura es un proceso de ensamblado multinacional, una articulación flexible de partes, un montaje de rasgos que cualquier ciudadano de cualquier país, religión o ideología puede usar». (García Canclini, 1995: 32)

De esta manera, la circulación plural y fluida de referentes, imágenes y bienes simbólicos haría de la cultura, hoy en día, un tipo de recurso al que todos tendríamos acceso, aparentemente sin mayor restricción que nuestra voluntad y disponibilidad. Esta visión de que la trasnacionalización de la cultura produce intercambios simbólicos armoniosos y relativamente equitativos es sostenida

por García Canclini, como hemos visto, en su obra más emblemática, *Culturas Híbridas* (1990), y en textos posteriores, como *Consumidores y ciudadanos* (1995) y *La globalización imaginada* (2002). Sin embargo, hay que reconocer que en trabajos posteriores como *Diferentes, desiguales y desconectados* el autor avanza hacia una visión menos optimista de la globalización, introduciendo el asunto de la desigualdad social como elemento relevante, productora y producto de diferencias culturales. En este texto, si bien el autor realiza duras críticas a las visiones como el nomadismo y el tribalismo de Michel Maffesoli, sin embargo, llama la atención que no evalúe cómo su propia obra estuvo absolutamente inmersa en esas perspectivas que ahora cuestiona.

Por otro lado, de la mano de la transnacionalización de la producción cultural tiene lugar otro movimiento típico de estos procesos de globalización: la llamada desterritorialización de la cultura.

Entendida por estos autores como el proceso de desanclaje de la cultura, los bienes simbólicos, las representaciones y las identidades con relación a lugares geográficos o territorios específicos (ya sean nacionales o locales) con sus marcas históricas, sociales y políticas, la desterritorialización es mencionada de manera recurrente por los mismos cuando se analizan los efectos de la globalización.

Con relación a esta cuestión, Renato Ortiz se distancia un poco del resto de los autores al subrayar que no estamos frente a un proceso reciente o propio de fines de siglo XX, sino que el mismo viene operando desde la conformación misma de los Estados-nación latinoamericanos, a finales del siglo XIX y principios del XX. La formación de la idea de Nación, como comunidad imaginada, con un conjunto de referentes compartidos (lengua, historia, tradiciones y símbolos), de manera relativamente homogénea, por un amplio conglomerado social, solo es posible a partir del desanclaje de algunos rasgos y tradiciones locales (vinculados a regiones y pueblos particulares) y su expansión o generalización a todo el territorio como cultura nacional.

La idea de nación implica que los individuos dejen de considerar sus regiones como base territorial de sus acciones. Presupone el desdoblamiento del ordenamiento geográfico al retirar a las personas de sus localidades [...] La nación las «desenaja» de sus particularidades, de su provincialismo, y las integra como parte de una misma sociedad. (Ortiz, 1998: 56)

Como puntualiza Ortiz (1988: 123): «El desarraigo de los sujetos y su reinscripción en el contexto de una territorialidad más amplia es consustancial a la formación de las naciones».

No obstante, y en ello existe fundamentalmente consenso en los estudios culturales latinoamericanos, la desterritorialización de la cultura se intensifica, profundiza y amplía su alcance en el último tercio del siglo XX, con los procesos de mundialización de la producción y consumo de símbolos. Como escribe el propio Renato Ortiz:

[...] la modernidad-mundo radicaliza el movimiento de desterritorialización, rompiendo la unidad nacional. Ella secreta ¿Acaso no hay agentes sociales

territorialmente basados que controlan el acceso y la utilización de ella?) tienen lugar adentro de cada espacio social específico y en las relaciones entre actores basados en ellos. (Ortiz, 1997: 18)

Y es que, sumergidos ya en plena postmodernidad, esa compañera inseparable de la globalización, no solo el concepto de Estado nación se queda obsoleto. La manera de aprehender territorios y la complicidad con la que se definen, como apunta Beuf:

Afirmar que el poder del Estado sobre su territorio no es exclusivo implica reconocer la existencia de una pluralidad de territorios posiblemente superpuestos que responden a los intereses divergentes de grupos sociales con capitales desiguales (económicos, políticos, sociales, etc.). (Beuf, 2017: 21)

Convertidos en sujetos con identidades cambiantes que proceden ya más de pantallas que de una política entendida en sentido tradicional, el desanclaje de la cultura es un hecho. Árboles con raíces al viento transitamos territorios a lo largo de nuestra vida sin saber realmente que el hogar es el transitar mismo porque no hay ningún hogar fijo al que llegar.

Bibliografía citada

- Alliès, Paul (1980). *L'invention du territoire*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble.
- Beuf, Alice (2017). «El concepto de territorio: de las ambigüedades semánticas a las tensiones sociales y políticas». October 2017. Disponible en https://www.researchgate.net/publication/320740951_El_concepto_de_territorio_de_las_ambigüedades_semanticas_a_las_tensiones_sociales_y_politicas
- Boudeoville, J. (1965). *Los espacios económicos*. Traducción de Luis Solé Sugranves. Buenos Aires: EUDEBA
- Constitución Española 1978. Consultada en <https://www.boe.es/legislacion/documentos/ConstitucionCASTELLANO.pdf>
- Deleuze, Gilles-Guattari, Félix (1976). *Rhizom*. Paris: Éditions de Minuit.
- De Toro, Alfonso (1992). «El productor “rizomórfico” y el lector como “detective literario”: la aventura de los signos o la postmodernidad del discurso borgesiano (intertextualidad-palimpsesto-rizoma-deconstrucción)», en Karl Alfred Blüher-Alfonso De Toro (Eds.). *Jorge Luis Borges. Procedimientos literarios y bases epistemológicas*. Frankfurt/Madrid: Vervuert/ Iberoamericana.
- García Canclini, Néstor (1990). *Culturas híbridas Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.
- (2002). *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.
- (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Giménez, Gilberto (2000). «Identidades en globalización». *Espiral. Estudios sobre Estado y Sociedad*. VII, 19, pp. 27-48.
- Gonçalves Porto, Carlos Walter (2001). *Geo-grafías, Movimientos, nuevas territorialidades y sustentabilidad*. Traducción de Claudio Tavares Mastrángelo. México: Siglo XXI.
- Haesbaert Da Silva, Rogério (2011). *El mito de la desterritorialización. Del fin de los territorios a la multiterritorialidad*. Traducción de Marcelo Canossa. México: Siglo XXI [2004].
- Lévy, Jacques (1994). *L'espace légitime*. Paris: Presses de la Fondation de Sciences Politiques,
- Maffesoli, Michel (1990). *El tiempo de las tribus. El declive del individualismo en las sociedades de masas*. Trad. Bernardo Moreno Carrillo. Barcelona: Icaria.
- Martín-Barbero, Jesús (1998). *De los medios a las mediaciones*. México: Gustavo Gili.
- Mato, Daniel (1995). *Crítica de la modernidad, globalización y construcción de la identidad*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- (2001). «Producción transnacional de representaciones sociales y cambio social en tiempos de globalización», en *Globalización, cultura y transformaciones sociales*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Ortiz, Renato (1997). *Mundialización y cultura*. Buenos Aires: Alianza.
- (1998). *Otro Territorio*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Pulido Tirado, G. (2019). «Culturas transferidas en el ámbito de la mundialización». *Carac-teres: estudios culturales y críticos de la esfera digital*. 8-1, pp. 72-91.

- Robertson, Ronald (1995). «Globalization», en Featherstone, M. *et.al* (Eds.). *Global Modernities*. London Polity Press.
- Roux, Michel (1999). «Combining British and French Urban Morphology», in *Sixth international seminar on urban form, ISUF' 99: Transformations of urban form. From interpretations to methodologies in practice*. Florence: Università degli studi di Firenze.
- Silva Echeto, Victor (2007). «Memoria y simulacro». *Revista Austral de Ciencias Sociales*. 12, pp. 95-108.



LA HISTORIA DE LA MONJA HERMAFRODITA DE ÚBEDA A TRAVÉS DE LA LITERATURA DE CORDEL: RELATO Y TRANSMISIÓN TEXTUAL

The story of a hermaphrodite nun from Úbeda in the form of chapbooks: story and textual transmission

M.^a del Carmen Lara Correas

Universidad de Jaén

mclaco93@gmail.com

Resumen: En este artículo se estudia la transmisión textual y el relato de una relación de sucesos de 1617 que trata sobre el cambio de género que sufrió una monja en el convento de la Coronada de Úbeda. La existencia de múltiples ediciones narrando el mismo caso nos indica el éxito que tuvo el tema del hermafroditismo en el Siglo de Oro, pues traspasó las fronteras hasta llegar a Lima. Además, también se incluye la edición de dicha *Relación Verdadera* teniendo en cuenta todos los ejemplares localizados hasta el momento.

Palabras clave: Literatura de cordel, Jaén, Relación de sucesos, Hermafroditismo, Monja

Abstract: In this article, we study the textual transmission and the story of a report which describes an interesting issue happened in 1617. It is about the gender change suffered by a nun in the convent of La Coronada of Úbeda. There are multiple editions refer to the same case, so it indicates the high impact of this story on the hermafroditism in the Golden Age. In fact, its publication crossed borders until reaching Lima. Moreover, the edition of "True report" is also included taking into account all the available copies, which have been found out for the time being.

Keywords: Chapbooks, Jaén, "Relación de sucesos", Hermaphroditism, Nun

La provincia de Jaén ha sido fiel testigo del papel tan importante que desempeñó la literatura de cordel durante los Siglos de Oro. Gran parte del conocimiento popular fue divulgado durante varias centurias a través de impresos denominados «pliegos de cordel» o «pliegos sueltos». Si bien es cierto que, aunque siempre se ha defendido que la primera obra que arrojó al público la imprenta de Gutenberg fue la *Biblia de 42 líneas*, "es evidente que una obra tan larga, costosa y tipográficamente perfecta no pudo ser la primera" (Mendoza Díaz-Maroto, 2000: 27). Por tanto, la producción industrial debió de emprenderse con la impresión de textos más pequeños como las bulas de indulgencias o

los pliegos sueltos. La literatura de cordel nace con los albores de la imprenta a finales del siglo XV.

La repercusión e importancia que ha tenido la literatura de cordel dentro del ámbito de las letras hispanas ha sido uno de los aspectos más estudiados de la literatura propia del Siglo de Oro español. Durante mucho tiempo, su estudio fue soslayado por los especialistas, pero gracias a las investigaciones llevadas a cabo por numerosos especialistas —entre ellos Julio Caro Baroja con su *Ensayo sobre la literatura de cordel* (1969), Antonio Rodríguez-Moñino con su *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos*¹ o María Cruz García de Enterría con su obra *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco* (1973)²— se ha podido confirmar tal importancia y acotar el concepto de literatura de cordel en sí.

En estas hojas volanderas uno de los aspectos que cobra especial relevancia es el carácter novedoso de los temas tratados, pues abordan situaciones de la realidad más cercana a la sociedad del momento. En palabras de Sánchez Pérez (2012: 336), las relaciones de sucesos en pliegos sueltos nacieron cuando “una fiebre noticiera recorrió casi toda Europa, de ahí que en otros países encontremos fenómenos culturales parecidos en esas mismas fechas, aunque no compartan exactamente las mismas características”. Robos, persecuciones, abandonos, cautiverios, terremotos, milagros, festividades o un sinnúmero de sucesos extraordinarios como el nacimiento de niños monstruos³ fueron los temas elegidos para ocupar las líneas principales de dichas hojas. Jaén, al igual que el resto de provincias andaluzas, se convirtió en el escenario perfecto para recrear tales historias, dando lugar a la aparición de personajes conocidos gracias, entre otras cosas, al influjo de la tradición oral. El protagonista será, por tanto, “invencible y atrevido, valeroso joven, valiente, bizarro, caballero, invencible andaluz” (Marco, 1977: 438 y ss.). Entre ellos, podemos mencionar algunos como el bandolero Francisco Esteban, el Guapo, o Pedro Salinas⁴, ambos conocidos por sus múltiples peripecias y enfrentamientos con la autoridad por el contrabando de tabaco; Sebastiana del Castillo⁵ por ser el “típico caso de la mujer que está dispuesta a todo por defender su libertad a la hora de contraer matrimonio” (Valladares, 2003: 575) o Magdalena Muñoz, conocida por todos como la “monja hermafrodita” de la que enseguida hablaré.

¹ Publicado en 1970 y revisado y actualizado en 1997 por Arhtur Lee-Francis Askins y Víctor Infantes de Miguel, que es la edición que manejo.

² Véase también García de Enterría, María Cruz (1983). *Literaturas marginadas*. Madrid: Playor.

³ Se conocen al menos, en la provincia de Jaén, dos relaciones de sucesos que narran el nacimiento de dos criaturas monstruosas durante los siglos XVI y XVII. Véase Castillo Martínez, Cristina (2008). “Partos asombrosos: a propósito de dos relaciones de sucesos acaecidos en Jaén (siglos XVI-XVII)”, *Bulletin hispanique*. 2/10, pp. 625-642.

⁴ Valladares recoge en su *Repertorio bibliográfico* (2003) los pliegos que se han encontrado de estos dos personajes, ubicándolos dentro de la categoría de los Romances de bandoleros (pp. 566-571, 574-575).

⁵ En este caso, Valladares agrupa los pliegos referentes a su figura bajo la categoría de Romances de crímenes. Véanse las páginas 575-580.

Realmente no tenemos constancia de que los sucesos narrados estuvieran basados en historias verídicas⁶ —transmitidos de tal forma que el público receptor pudiera sorprenderse— o simplemente eran producto de la imaginación de sus autores cuyo fin era entretener a una sociedad deseosa de conocer historias con las que poder alimentar su imaginación. Lo que sí está claro es que, reales o ficticios, muchos de estos relatos han llegado hasta nosotros y forman parte de nuestra cultura y de nuestra historia. Tal es así que es frecuente encontrar varias ediciones de un mismo relato, cuya impresión se llevó a cabo en distintas zonas del territorio español e, incluso, más allá de nuestras fronteras. Por este mismo motivo es importante tanto la labor de investigación para hallar el mayor número posible de versiones referentes a un mismo relato como su posterior cotejo y análisis.

La historia de la monja hermafrodita: transmisión textual

Se aprecia de una manera clara en la transmisión, a lo largo de varios siglos, de una interesante relación de sucesos protagonizada por una monja dominica del convento ubetense de la Coronada, de nombre Magdalena Muñoz. El sorprendente suceso se produce cuando, después de realizar un gran esfuerzo físico, le aparecen genitales masculinos, lo que causa un gran revuelo en la congregación y ha de ser comunicado a los superiores.

El título completo reza así: *Relación verdadera de una carta que envió el Padre Prior de la Orden de Santo Domingo de la Ciudad de Úbeda al Abad mayor de San Salvador de esta ciudad de Granada de un caso digno de ser sabido como estuvo doce años una monja profesa la cual había metido su padre por ser cerrada, y no ser para casada, y un día haciendo un ejercicio de fuerza se le rompió una tela por donde le salió la natura de hombre como los demás y lo que se hizo para sacarla del Convento, agora en este año de 1617*⁷. Está escrito en prosa y aparece fechado en el siglo XVII. Cuenta con varias ediciones que sitúan el hecho en el mismo año y en cuya literatura se aprecia un cierto sensacionalismo a la hora de transmitir lo sucedido⁸.

Una historia de semejante cariz no podía pasar desapercibida. Es cierto que podría tratarse de un escándalo para la orden religiosa y para el convento en el que profesó. Si bien es cierto, los hechos, que se divulgaron a través de varios pliegos de cordel, se exponen no simplemente como un suceso extraordinario, sino como una carta escrita por el prior de la orden a la que pertenecía la monja al abad mayor de la iglesia de San Salvador de Granada. Por tanto, se muestra como

⁶ “No hay acontecimiento notable del siglo XVII o XVIII que no sea objeto de la relación en prosa correspondiente”, Ensayo sobre la literatura de cordel, Caro Baroja, 1990, p. 405.

⁷ Henry Ettinghausen recogió esta relación en su obra *Noticias del siglo XVII: Relaciones españolas de sucesos naturales y sobrenaturales*, Barcelona, Puvill Libros, 1995, pp. 36-37. También lo hizo Elena del Río Parra (2003) en *Una era de Monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert; así como Maite Iraceburu Jiménez (2018) en su *Estudio pragmatidiscursivo de las relaciones de sucesos (Siglo XVII)*. A Coruña: SIELAE.

⁸ Para comprender la importancia que cobra la retórica en la literatura de cordel, véase Castillo Martínez, Cristina (2009). “Un ejemplo de predicación en los pliegos de cordel”, *Revista de Filología Española*. Vol. 89, 1, pp. 9-27.

una notificación de carácter informativo pero también de carácter doctrinal pues lo que prima en el relato, en todo momento, es la necesidad de demostrar que no ha habido trasgresión de la norma y que, tal y como lo cuenta fray Agustín de Torres, sus esfuerzos se encaminaron a restablecer el orden perdido. Por eso, insta a la monja a decir que su padre la obligó a profesar y envía una carta de renuncia al Papa. Mientras tanto, queda recluida bajo la vigilancia de las religiosas más ancianas del convento para evitar, así, la tentación y una vez aclarado, el padre queda satisfecho por tener el ansiado hijo varón y, por tanto, un heredero, y ella libre de las ataduras internas y externas.

Hasta la fecha, el único impreso conocido de este pliego es el que salió de las prensas sevillanas de Francisco de Lyra, del que hay un ejemplar en la BNE (V/E 226-71)⁹, en cuyo colofón queda constancia de que la relación se imprimió por primera vez en Granada: “Esta relación fue impresa en la ciudad de Granada con licencia del señor provisor don Francisco de Ledesma y por su original, en Sevilla, con licencia, por Francisco de Lyra” [Lámina I].

No parece haberse conservado ningún ejemplar de este pliego granadino –o al menos no hemos podido localizarlo–, pero sí que existe una copia manuscrita del mismo como testimonio de su existencia (BNE, Mss/2058)¹⁰ que reproduce el colofón con indicación, incluso, del impresor, ausente en el caso anterior: “Con licencia del señor provisor don Francisco de Ledesma. Impreso en Granada por Juan Muñoz”.

Los ecos de este suceso traspasaron los límites peninsulares hasta llegar a América, seguramente siguiendo la línea evangelizadora y adoctrinadora de la época. De ahí que se imprimiera también en Lima, uno de cuyos ejemplares hemos localizado en la Biblioteca Nacional del Perú (X252.1 / T73)¹¹ [Lámina II]. Podría considerarse la tercera edición impresa de esta relación, si nos dejamos llevar por los datos aportados en su colofón, que se suman a los anteriores, añadiendo, en este caso, el año de impresión: “Esta relación fue impresa en la ciudad de Granada, con licencia del señor provisor don Francisco de Ledesma y por su original, en Sevilla, con licencia impreso por Francisco de Lyra. Y en Lima, por Francisco del Canto. 1617”.

Como se puede advertir, este último texto copia al de Sevilla, que a su vez copia al de Granada. Sin embargo, desde el punto de vista formal, el pliego de Sevilla está más cuidado pues presenta una portada con el título y la imagen de una persona con dos rostros, con una copa en una mano y una llave en la otra,

⁹ Torres, Agustín de, (s.a.). *Relación verdadera de una carta...*, Sevilla: Francisco de Lyra. Al final: “Impreso en Granada: con licencia del Provisor don Francisco de Ledesma”. BNE V/E 226-71.

¹⁰ Torres, Agustín de, (1617). *Relación verdadera de una carta...*, Granada: Juan Muñoz. Al final: “Con licencia del señor provisor don Francisco de Ledesma”. BNE Mss/ 2058.

¹¹ Torres, Agustín de, (1617). *Relación verdadera de una carta...*, Lima: Francisco del Canto. Al final: “Esta relación fue impresa en la ciudad de Granada, con licencia del señor provisor don Francisco de Ledesma y por su original, en Sevilla, con licencia impreso por Francisco de Lyra. Y en Lima, por Francisco del Canto. 1617”. BNP X252.1 / T73. Este ejemplar también está disponible en el Instituto de Estudios Giennenses bajo la signatura ANT-248-7.



Lámina I. – *Relación verdadera* impresa en Sevilla. BNE V/E 226-71.



Lámina II. – *Relación verdadera* impresa en Lima. BNP X252.1 / T73

sentada ante una mesa llena de manjares. Este grabado, probablemente y como era habitual, procede de otro texto y se eligió porque la bicefalia bien podía ser símbolo de la dualidad de la protagonista. Tras el colofón, se incluye un nuevo grabado que reproduce la imagen de un jarrón lleno de plantas y flores custodiado por dos niños desnudos, que, por tanto, es puramente ornamental. El pliego de Lima, sin embargo, carece de portada y el único adorno que emplea es el de la letra capitular al inicio.

Un cotejo detenido entre estos tres testimonios (el manuscrito y los dos impresos) permite advertir que son escasas las variantes entre unos y otros, salvo una que es sustancial y que atañe a la inclusión a partir de la edición sevillana de un exordio llamando la atención sobre la excepcionalidad del caso y valorando la actuación de quienes tuvieron que intervenir en tan controvertida circunstancia:

Las cosas notables, de admiración (dijo un sabio) no se debe tratar entre los que solo las juzgan por la limitada capacidad de su entendimiento: pero, aunque esto es así, no faltarán muchos que se acomoden a creer los milagros de naturaleza. El de que se da cuenta en esta carta tiene en su abono la calidad de la persona que lo escribe, y la del Señor provisor de Granada, a quien para dar licencia le debió constar del caso.

A esta interesante transmisión textual, se añade la existencia de otro manuscrito, sin fechar, pero datado en el siglo XVIII (BNE, Mss/10928)¹², que nos interesa porque también parece estar copiando el texto de Granada, pero en el que se prescinden de los datos editoriales, incluso se ha modificado el título, intregando parte de él en el texto: *Relación verdadera de un caso muy particular de una monja de Úbeda en el año de 1617*. Subsana, además, algunas erratas, pero por tratarse de un testimonio tardío, hemos prescindido de él en la edición.

El relato

La brevedad y concisión dominan el relato narrado, pues en la carta que envía el Padre Prior de la Orden de Santo Domingo al Abad mayor de San Salvador de la ciudad de Granada se pone de manifiesto de forma muy clara todo lo ocurrido. Será Magdalena Muñoz¹³ —una monja nacida en el pueblo jiennense de Sabiote— quien protagonice los hechos. Esta mujer, a quien su padre envió a un convento por “ser cerrada, y no ser para casada”, experimentó un hecho inusual como si de un milagro de la naturaleza se tratara. ¿Hombre o mujer? Esa era la cuestión que giraba en torno a Magdalena en el convento y que incluso a ella misma le producía desazón.

Encontrándose en una situación de angustia, la protagonista recurre al Padre Prior, pidiéndole que “le oyese una palabra, le importaba su salvación”. A su llegada, la monja le relató lo sucedido: un día de intenso trabajo traspalando grandes cantidades de trigo, “sintió un gran dolor entre las dos ingles”. Pasados tres días, “se había resuelto la hinchazón, y le había salido naturaleza de hombre”. En una reacción positiva del prior, queriendo este ayudar a la joven, le sugirió que confesara que doce años atrás fue obligada por su padre a hacerse monja contra su voluntad para así ser encerrada en una celda sola alejada de la curiosa e incómoda mirada de la priora del convento. Seguidamente, Fray Agustín de Torres pidió ayuda al Padre Prior de Baeza para examinar en su compañía el cuerpo de Magdalena. Tal y como narra el fraile en la carta, en su regreso de nuevo al convento “lo vimos con los ojos, y palpamos con las manos, y hallamos ser hombre perfeto en la naturaleza de hombre. [...] Miramos los pechos, y con ser de treinta y cuatro años, no los tenía más que una tabla”¹⁴. El relato culmina con el abandono de los hábitos por parte de Magdalena gracias a la ayuda del fraile y de su padre, mostrándose este último muy contento por haberle surgido de la noche a la mañana un heredero para toda su fortuna. Tras doce años asumiendo

¹² Véase Torres, Agustín de, (s.a.). *Relación verdadera de un caso muy particular de una monja de Úbeda en el año de 1617*. BNE Mss/10928.

¹³ Este es el nombre que recibe la protagonista en la edición de Granada; mientras que en las otras dos y en el Mss/10928 se le atribuye el nombre de María. Como apunta Morel d’Arleux (1996: 268), “la trasmutación de los nombres María y Magdalena se solía practicar en los pueblos”, por lo que no debe preocuparnos esa variante.

¹⁴ El emisor deja constancia en estas líneas que fue testigo ocular de lo expuesto por la hermana Magdalena.

una vocación que no tenía, Magdalena Muñoz halló la libertad que le había sido privada hasta entonces.

Si observamos el largo título referido más arriba, vemos que el autor expone, en sentido decreciente¹⁵ y de forma resumida, los datos más importantes del hecho analizado, pero haciendo especial hincapié en el lugar donde se produjo, la fecha y las personas implicadas. Por supuesto, la principal finalidad de mostrar de esta forma dichos datos era despertar la curiosidad de aquellos lectores con necesidad de saber más sobre la historia e invitarles a seguir leyendo. Independientemente del tema tratado en los pliegos sueltos, la estructura general —en lo que a su forma se refiere— era común en todos ellos. A pesar de que en algunas ocasiones los pliegos sueltos aparecieran acompañados de una portada, lo habitual era hallar directamente el título, que enunciaba a modo de resumen el argumento de la obra o el propósito del autor. Según Marco (1977), los sintagmas que integran el título se suelen repetir con ciertas variantes y revelan los rasgos y las intenciones del pliego. La determinación de la naturaleza del pliego, el nombre del personaje principal, la ciudad de origen o el lugar donde se desenvuelve la trama, la calificación del final, así como la determinación del público al que está destinado son los sintagmas más frecuentes. Respecto a este tema, Lorenzo Vélez señala que los sintagmas propios del enunciado o título “permiten apreciar la escasa capacidad de innovación de la literatura popular [...]. Su propia sencillez, es en el fondo una falta de recursos. El poco margen que se concede a la originalidad y a la innovación, define una de las constantes de la estética popular: su conservadurismo y continuismo” (1982: 147).

Asimismo, las primeras palabras que componen el título tienen el fin último de dar veracidad al caso que más adelante se va a narrar, pues comienza diciendo “Relación verdadera de una carta”. Además, el hecho de que dos personas implicadas pertenezcan al clero —Fray Agustín de Torres y el padre Prior de Baeza—, implica más veracidad aún, pues ¿por qué iban a mentir dos personas del ámbito religioso en algo tan delicado? Si bien es cierto que, como asegura Ettinghausen (1995: 37), llama especialmente la atención que, a pesar de ser un eclesiástico quien da a conocer esta noticia, el caso no se haya tratado como algo milagroso, sino más bien como un relato informativo.

El prodigioso suceso debía ser conocido por todos aquellos que su entendimiento alcanzara a comprender que la naturaleza de Magdalena Muñoz era ser un varón y no una mujer. Tras el examen visual —“lo vimos con los ojos”— y, a su vez, táctil —“y palpamos con las manos”— que realizaron los dos eclesiásticos, pudieron comprender lo sucedido sin atisbo de duda: en el momento del nacimiento el órgano sexual masculino de Magdalena Muñoz se quedó dentro de su cuerpo y gracias al esfuerzo que realizó traspalando el trigo fue expulsado y ella adquirió la naturaleza perfecta del hombre. Tal fue la magnitud y extrañeza del

¹⁵ Esto era lo habitual en las relaciones de sucesos. Véase Nieves Pena Sueiro (1999), “El título de las relaciones de sucesos”, en Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro (eds.), *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña 13-15 de julio de 1998)*. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán, pp. 293-302.

caso que al final del pliego se menciona que fue comunicado al mismísimo rey para que también estuviera al tanto.

Todo parece indicar que el año en que se publicó el impreso original fue 1617, puesto que en el título se afirma que el cambio de género tuvo lugar “agora sucedido en este año de mil y seiscientos y diez y siete” y en la carta se indica que la monja escribió al Padre Prior en la víspera de San Francisco de ese mismo año. Además, en el pie de imprenta de la edición de Lima el cronista reflejó que fue impresa en el año 1617. A todo esto, hay que añadir la existencia de un informe manuscrito¹⁶ — fechada el día 27 de diciembre de ese mismo año— en el que se muestra la declaración completa de Magdalena Muñoz tras su conversión. Parece ser que la joven “compareció personalmente ante su majestad” (f. 224r) y prestó declaración, bajo juramento, ante el licenciado Moreno, fiscal eclesiástico del obispado. Lo hizo utilizando su reciente nombre, Gaspar Muñoz, y respondió a todas y cada una de las preguntas que le hicieron, coincidiendo todos los datos con lo expuesto en nuestra *Relación Verdadera*. Sí es cierto que la edad que tenía cuando se tornó en hombre no es exactamente la misma, pues asegura contar con “treinta y dos años poco más o menos” (f. 224v). También varía el número de monjas que estuvieron a cargo de ella durante los días de encierro, siendo un total de tres o cuatro en el Informe y seis en la relación de sucesos. No obstante, se trata de variantes de escasa relevancia que quizá se deban a un error de lectura o la transmisión oral de una historia que debió de ser bastante conocida.

El informe en cuestión muestra datos muy interesantes para nuestro estudio, ya que podemos ver qué pensaba la protagonista del suceso y qué sintió en el momento de la transformación. Según ella, tras notar un arduo dolor en sus ingles decidió mirar sus partes íntimas y, para su sorpresa, descubrió que la “naturaleza había arrojado y echado fuera su miembro viril de la generación y los testículos que de él pendían quebrándose la carne y dándose de sí el pellejo sin que hubiese sangre alguna por donde salió el dicho miembro y testículos” (f. 225r). También se plantean cuestiones relativas sobre su llegada al convento y la toma de los votos religiosos, a las que ella responde afirmando que entonces era una mujer dispuesta a profesar su fe y cumplir dichos votos.

Toda la declaración resulta tan personal que, incluso, podemos ver qué piensa acerca de su virilidad como hombre, pues a la pregunta de si “se siente con potencia varonil para poder contraer matrimonio” (f. 225v), responde que “le parece que sí porque aunque el miembro es pequeño y delgado ha tenido poluciones y seminación¹⁷ entre sueños y algunas veces tiene algunas alteraciones y erecciones” (f. 225v). La existencia de este documento confiere veracidad al caso o al menos permite considerarlo fuera de los márgenes de las relaciones de sucesos en donde, muchas veces, quedaban desdibujados los límites entre la realidad y la ficción. Cuestión diferente es que los hechos narrados sucedieran, como se

¹⁶ Informe sobre Magdalena Muñoz, dominica profesora de La Coronada, de Úbeda, que se convirtió en hombre y tomó el nombre de Gaspar Muñoz. BNE MSS/12179(H.224R.-226R.).

¹⁷ Seminar: “engendrar, procrear” (NTLLE).

atestigua en los distintos testimonios referidos, en el año de 1617. De hecho, se ha postulado la posibilidad de que hubiesen acaecido tiempo antes y que, debido a los valores morales que transmitía, así como la singularidad de la historia planteada, fuera copiado y reimpresso posteriormente con algunas modificaciones. Según menciona Morel d'Arleux (1996: 268), el caso "ya era conocido unos años antes de la pretendida fecha fidedigna de la *Relación*", pues existen varias obras publicadas con anterioridad a dicha fecha en las que se alude a nuestra protagonista y en las que su vivencia cobra especial relevancia, entre ellas, destaca la obra de Francisco de Torreblanca y Villalpando titulada, *Eppithomes delictorum*¹⁸ (1613), donde expone así el caso:

Et dum haec euderentur in civitate de Vbeda, altera monialis S. Dominici, oriunda ex oppido Sabiote, dicta Magdalena Muñoz repente in Marem evasit dum onus viriliter arriperet, & alia quae dum violentius saltaret virilia eripuisse.

Todos estos datos pondrían en tela de juicio la época en la que Magdalena (o Gaspar) Muñoz protagonizó tan singular hecho, pero no afecta al hecho de que a partir de 1617 se reactivara o incentivara el interés por él y se transmitiera de manera intensa a juzgar por los testimonios conservados y analizados más arriba.

Otro aspecto de interés que podemos extraer de la lectura de estas líneas es la importancia que cobra la festividad del día de San Francisco de Asís. A lo largo de todo el pliego se menciona esta onomástica en varias ocasiones, situando los hechos en torno a ella. Magdalena Muñoz redacta su salvoconducto hacia la libertad de aquella cárcel en la que llevaba viviendo doce años en la "vispera de Santo Francisco" y fue un 4 de octubre cuando se confirmó que su cuerpo había alcanzado su estado de perfección¹⁹. Sin lugar a dudas, toda referencia a festividades religiosas ayuda a crear el marco propicio para una transformación o descubrimiento tan necesario como el que aquí se plantea.

El primer testimonio de esta *Relación* corrió a cargo de Juan Muñoz, conocido impresor de la ciudad de Granada y responsable de la estampación de un gran número de *Relaciones* andaluzas. La historia alcanzó tal relevancia entre el público que llegó a la capital andaluza, y fue allí donde Francisco de Lira la "copió" con el fin de seguir divulgando la prodigiosa historia de la joven monja.

¿Tan importante fue el suceso como para traspasar las fronteras espaciales e imprimirse en otro continente? La respuesta es afirmativa. Aunque no tenemos constancia del tiempo que trascurrió entre la edición de Sevilla y la de Lima, lo que sí sabemos es que el responsable de esta última fue Francisco del Canto. Na-

¹⁸ Torreblanca y Villalpando cataloga varios casos de hermafroditismo junto con el de Magdalena Muñoz dentro del *Capítulo XVII de Sexus mutatione* del *Liber II* de su obra *Eppithomes delictorum* (1613: 211). Pedro de Peramato también dedicará unas palabras en su *Opera Medicinalia* (1576: 117) a un caso muy singular, cuya protagonista, María Pacheca —también monja— se convierte en hombre tras hacer un gran esfuerzo.

¹⁹ "Los juicios sobre la legitimidad de un cambio de sexo son bastante homogéneos: la transformación involuntaria —y espontánea la mayoría de las veces— se produce siempre de mujer a hombre. Este cambio es visto con naturalidad, porque si el estado humano completo es el masculino, simplemente se ha logrado llegar a una fase más perfecta" (Del Río Parra, *op. cit.* p. 95).

cido en Medina del Campo, el joven se fue a Lima junto con su hermano Alonso en el año 1586 con el propósito de dedicarse a la imprenta y al comercio de libros. Seguramente, el pliego sevillano llegó a sus manos gracias a que tuvo la suerte de contar con el “apoyo de acaudalados libreros de Medina del Campo” y, por supuesto, el contacto que mantenía con su familia más cercana (Toribio Medina, 1904: 34).

Como podemos imaginar, la transmisión del extraordinario caso no quedó ahí, sino que se siguió divulgando durante varios años después e, incluso, siglos. De hecho, lo vamos a encontrar relatado en numerosas obras de conocidos autores. Entre ellos, Francisco de Lugo y Dávila en *El andrógino* fechado en 1622 o Bartolomé Ximénez Patón, quien debió seguir la edición granadina, puesto que conservó el nombre atribuido a la monja en ella. Además, asegura en su *Historia de la antigua y continuada nobleza de la ciudad de IAEN muy famosa, muy noble, y muy leal guarda, y defendimiento de los Reynos de España. Y de algunos varones famosos, hijos della* (Jaén, Pedro de la Cuesta, 1628: 234 y 235)²⁰ la veracidad del extraordinario suceso e, incluso, sorprende a sus lectores revelándoles cuál fue el futuro del que gozó Magdalena diciendo lo siguiente:

aquella prodigiosa historia de algunos tenida por fábula, siendo verdad muy cierta, y porque a mí me consta, y conozco la persona, y la he comunicado tengo de decir en suma cómo pasó para desengaño de los que dudan del crédito. [...] Si en esto falto alguna solemnidad, o no no lo quiero disputar, al fin se vistió en hábito de varón, y en su lugar, Úbeda, Baeza, y Jaén le han visto con tal hábito y espada acinta, y con el nombre de su padre Gaspar Muñoz, y con tal nombre, y hábito se embarcó en compañía de un primo hermano suyo para Italia el año siguiente de 1618. Que bríos tan varoniles como estos ha tenido y tiene, Dios la traya ha estado de perfección como el que tenía monja que más le quisiera yo fraile.

Cerca de tres siglos después, Francisco Rafael de Uhagón²¹ editó la carta emitida por Fray Agustín de Torres, mostrando previamente un breve resumen del título de la misma —“Relación de cómo una monja de Úbeda se tornó hombre”—. Si lo observamos detenidamente, podemos afirmar que para dicho trabajo también tomó como referente el pliego de Granada, pues no aparece el párrafo introductorio que incorporaron las otras dos ediciones ni la información del colofón.

El hermafroditismo o temas afines ha suscitado mucho interés a lo largo del tiempo y sobre él se ha escrito muchísimo, tanto en prosa como en verso. Lo relevante para nuestro tema es que cuatro siglos más tarde Magdalena Muñoz se ha convertido en el personaje principal de una novela histórica escrita por Arsenio Moreno Mendoza, quien quiso rescatar del pasado a Magdalena Muñoz para convertirla en la protagonista de la novela histórica *El caballero indeterminado*

²⁰ “Obra iniciada por Pedro Ordóñez de Ceballos, ed. Facsímil realizada en Jaén, Riquelme y Vargas Ediciones, 1983”.

Torres Navarrete (1990) también asegura que Magdalena se alistó a las tropas e, incluso, afirma que falleció siendo soldado en Italia.

²¹ Véase Francisco Rafael de Uhagón (1896). “Relación de cómo una monja de Úbeda se tornó en hombre”. En *Relaciones históricas de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, pp. 335-337.

(2009). La mayoría de datos que componen la narración han sido tomados de los documentos conservados, exceptuando pequeños detalles como, por ejemplo, la edad de la monja al tornarse en hombre, pues en los pliegos cuenta con treinta y cuatro años y en la ficción tendría seis años menos. Un aspecto a destacar de la historia novelada es el modo en el que la protagonista transmite sus vivencias, así como la importancia que se le concede a su vida tras la salida del convento, alistándose en las tropas españolas. A este respecto señala Moreno Mendoza que no se trata de la única monja que se dedica a las armas. Tal es así que podríamos mencionar varios casos de monjas que acaban desempeñando las labores de soldado debido a sus rasgos varoniles. Como se menciona en la *Relación*, el prodigioso cambio de género en cuestión tuvo lugar en el Monasterio de Nuestra Señora de la Coronada ubicado en Úbeda, cuyas religiosas pertenecían a la Orden de Santo Domingo de Guzmán. Morel d'Arleux (1995: 263) afirma que "curiosamente, los cambios de sexo femeninos se producían en los conventos". Precisamente, Catalina de Erauso o Helena de Céspedes fueron conocidas por tal motivo y, aunque ellas no resultaron ser hermafroditas, sí que profesaron su fe durante algún tiempo en algún convento para más tarde alistarse a las tropas, haciéndose pasar por hombres.

Tras las decisiones tomadas, el orden se ha restablecido y todos encuentran la paz; los eclesiásticos por haber ayudado a la joven a dejar atrás una vida que no era para ella, el padre por tener un hijo varón al que dejar su legado y Magdalena por haber alcanzado una libertad que días y noches había ansiado. Y lo más admirable es que todo sucede sin tener que rendir cuentas con la justicia. Cuentan que tal fue la dicha que al conocerse su salida del convento comenzó a cantarse esta copla:

*Monja de la Coronada
bien os podéis alabar
ya que Doña Magdalena
se convirtió en Don Gaspar*²².

En definitiva, esta *Relación* es una muestra del interés que historias como la narrada en ella despertaron en la sociedad del Siglo de Oro. El éxito adquirido entre el público receptor, bien oidor o bien lector, ha propiciado que estas historias hayan prevalecido en el tiempo. Al fin y al cabo, estos relatos singulares nos permiten conocer cómo se transmitía la literatura en aquella época a pesar de los escasos recursos con los que contaba gran parte de la población. Resulta difícil seguir el rastro de la difusión de noticias que tanto proliferaron a través de los pliegos sueltos, pero solo el intento de rastrear ese camino a través de los testimonios conservados es suficientemente significativo. De ahí, también, la conveniencia de editar estos breves relatos.

²² Aunque esta copla se presenta en el estudio Torres Navarrete (1990: 405), fue recogida en la obra inédita de Fray Antonio Lorea, *Historia de la Provincia de Andalucía de la Orden de Predicadores* (conservado en el Archivo de los Dominicos de Andalucía en Sevilla).

EDICIÓN DEL PLIEGO²³

Relación verdadera de una carta que envió el Padre Prior de la Orden de Santo Domingo de la ciudad de Úbeda al Abad mayor de San Salvador desta²⁴ ciudad de Granada de un caso digno de ser sabido²⁵, cómo estuvo doce años una monja profesa. La cual había metido su padre por ser cerrada y no ser para casada, y un día, haciendo un ejercicio de fuerza, se le rompió una tela por donde le salió la natura²⁶ de hombre, como los demás, y lo que se hizo para sacalla del convento. Agora sucedido²⁷ en este año de 1617²⁸.

Las cosas notables, de admiración (dijo un sabio) no se deben²⁹ tratar entre los que solo las juzgan por la limitada capacidad de su entendimiento; pero, aunque esto es así, no faltarán muchos que se acomoden a creer los milagros de naturaleza. El que³⁰ se da cuenta en esta carta tiene en su abono la calidad de la persona que lo escribe, y la del Señor provisor de Granada, a quien para dar licencia le debió constar del caso. La carta es esta³¹:

Sabrà vuestra merced que, en el Convento de la Coronada desta ciudad de Úbeda, habrá³² doce años que recibieron una monja natural de Sabiote (junto a esta dicha ciudad de Úbeda)³³ llamada doña Madalena Muñoz³⁴ y por ser mujer varonil y que echaba mano a una espada y disparaba un arcabuz y otras cosas que hacía de hombre, vinieron³⁵ unos hombres de su lugar siendo novicia y dijeron a las monjas que cómo habían recibido un hombre en su convento (no porque lo fuese), sino por las condiciones dichas. Con esto las monjas, como han menester poco como mujeres para inquietarse, se alborotaron de manera que la priora quiso examinar el dicho de los hombres y ver si era hombre o mujer, y halló ser mujer. Esta monja está³⁶ profesa y por el discurso de doce años en muchas ocasiones vieron las monjas no ser hombre porque, unas veces cogiéndola dormida, otras

²³ Para esta edición se han seguido unos criterios mordenizadores tomando como límite la fonética. De acuerdo a un aparato crítico negativo, se indicarán las variantes de los tres testimonios cotejados: Granada (G), Sevilla (S) y Lima (L).

²⁴ desta] de la S, L. Cambio comprensible en estas dos ediciones pues no se entendería que dijera "desta ciudad de Granada" cuando los pliegos se imprimen respectivamente en Sevilla y Lima.

²⁵ sabido] avisado S, L.

²⁶ natura] naturaleza S, L.

²⁷ sucedido] om. G.

²⁸ 1617] mil y seiscientos y diez y siete S, L.

²⁹ deben] debe G, S, L.

³⁰ el que] el de que G, S, L.

³¹ Este introito no aparece en G, de lo que se deduce que los editores posteriores consideraron oportuno incluirlo para subrayar lo extraordinario del caso y acentuar la labor de quienes intervinieron en él.

³² abrá] había S, L.

³³ junto a esta dicha ciudad de Úbeda] om. G.

³⁴ Madalena] María S, L.

³⁵ vinieron] y vinieron G.

³⁶ está] era L.

por vía de trisca³⁷, la descubrían para satisfacerse, porque sus fuerzas y ánimo, y las propiedades y condiciones eran de varón. Agora, víspera de San Francisco deste año de 617³⁸, la dicha monja me escribió un billete pidiéndome le oyese una palabra; que le importaba su salvación. Fui al convento, y estando solos en un locutorio, me dijo cómo era hombre y me contó lo siguiente: que ocho o nueve días antes habían traído al convento una partida de cien fanegas de trigo y ella, por tener oficio de granera, que es depositaria de trigo³⁹, lo había medido y traspalado todo en una tarde, del cual ejercicio sintió un gran dolor entre las dos ingles, y que se le había hinchado y, entendiendo se había quebrado con la fuerza, se afligió mucho y no se atrevió a decirlo. Lo uno, porque no la viese médico. Lo otro, porque no la tuviesen por quebrada, y que al cabo de tres días se había resuelto la hinchazón, y le había salido naturaleza de hombre. Y entonces le obligué a que me certificase de la verdad, y descubriéndose, vi ser tan hombre como el que más y, por no alborotar el convento, instruíla en que dijese que había profesado forzada y amenazada de su padre y que había enviado a Roma por un buleto⁴⁰ para ser oída en orden de que no era monja. Con esto llamé a la priora y le hice que la encerrase en una celda y que para darle de comer entrasen seis monjas juntas, las más ancianas y religiosas, porque aquesta monja quería poner pleito de su profesión y no quería que comunicase con nadie hasta dar aviso al Padre Provincial. Ella fingió muy bien el caso y yo luego envié a llamar al Padre Prior de Baeza para que juntos lo examinásemos. Y día de Santo⁴¹ Francisco entramos en el convento de las monjas los dos y, en achaque de tomarle su dicho a solas en la celda donde estaba enserrada⁴², lo vimos con los ojos y palpamos con las manos, y hallamos ser hombre perfecto⁴³ en la naturaleza de hombre y que no tenía de mujer sino un agujerillo como un piñón mas arriba del lugar donde dicen que las mujeres tienen su sexu al⁴⁴ pie del que le había salido de hombre. Díjonos cómo, por ser mujer cerrada y que no tenía más de aquel pequeño agujero, se había metido monja y no⁴⁵ tenía su padre otro hijo ni hija. De donde coligimos que aquel agujero era la raíz de la misma vía de hombre por naturaleza para despedir la orina, a falta del miembro principal que se le quedó por falta de virtud expulsiva en lo interior. Confesó que jamás le había venido su mes y, porque las monjas no le llamasen marimochacho⁴⁶, que cuando se disciplinaba hacía obstentación⁴⁷

³⁷ *Triscar*: “vale también enredar y travesear” (*Autoridades*).

³⁸ 617] seiscientos y diez y siete *S, L*.

³⁹ y ella por tener oficio de granera, que es depositaria de trigo] *om. L, S*.

⁴⁰ *buleto*: “Diminutivo de bula. El breve apostólico que regularmente se da para concesión de algún privilegio o para dispensación de algún impedimento en materia de matrimonio o de órdenes sagradas, o para otros fines” (*Autoridades*).

⁴¹ Santo] San *S, L*.

⁴² enserrada] encerrada *S, L*.

⁴³ perfecto] perfeto *S, L*.

⁴⁴ al] a *S, L*.

⁴⁵ no] ni *S*.

⁴⁶ marimochacho] marimacho *S, L*.

⁴⁷ obstentación] ostentación *S, L*.

de la sangre en las camisas diciendo estaba con su regla. Mirámosle⁴⁸ los pechos y con ser de treinta y cuatro años no los tenía más que una tabla. En seis o siete días que le había salido el sexu de hombre le comenzaba a negreguear⁴⁹ el bozo y se le mudó la voz muy gruesa. Visto esto, yo luego envié a llamar a su padre, el cual vino luego por estar Sabiote una legua desta ciudad. Conte le el caso y pensó morir⁵⁰ de espanto. Al fin, aquella noche, una hora después de la oración, fui al convento sobredicho⁵¹ con su padre y le pusimos una saya de color y un manto, y se la entregué, y salida del convento declaré el caso a las monjas. El padre está muy contento porque es hombre rico y no tenía heredero, y agora se halla con un hijo muy hombre y que se puede casar. Ella también va contenta porque después de doce años de cárcel sabe muy bien la libertad y se halla de mujer varón que, en las cosas y bienes temporales, ninguna merced mayor le pudo hacer naturaleza. El caso es extraño y que se puede escribir al mismo Rey, como entiendo se le han escrito. De octubre, 1617⁵² años.

Fray Agustín de Torres

Con licencia del señor provisor don Francisco de Ledesma. Impreso en Granada por Juan Muñoz⁵³.

⁴⁸ mirámosle] miramos *S, L.*

⁴⁹ negreguear] negregar *S.*

⁵⁰ morir] morir *S, L.*

⁵¹ sobredicho] *om. G.*

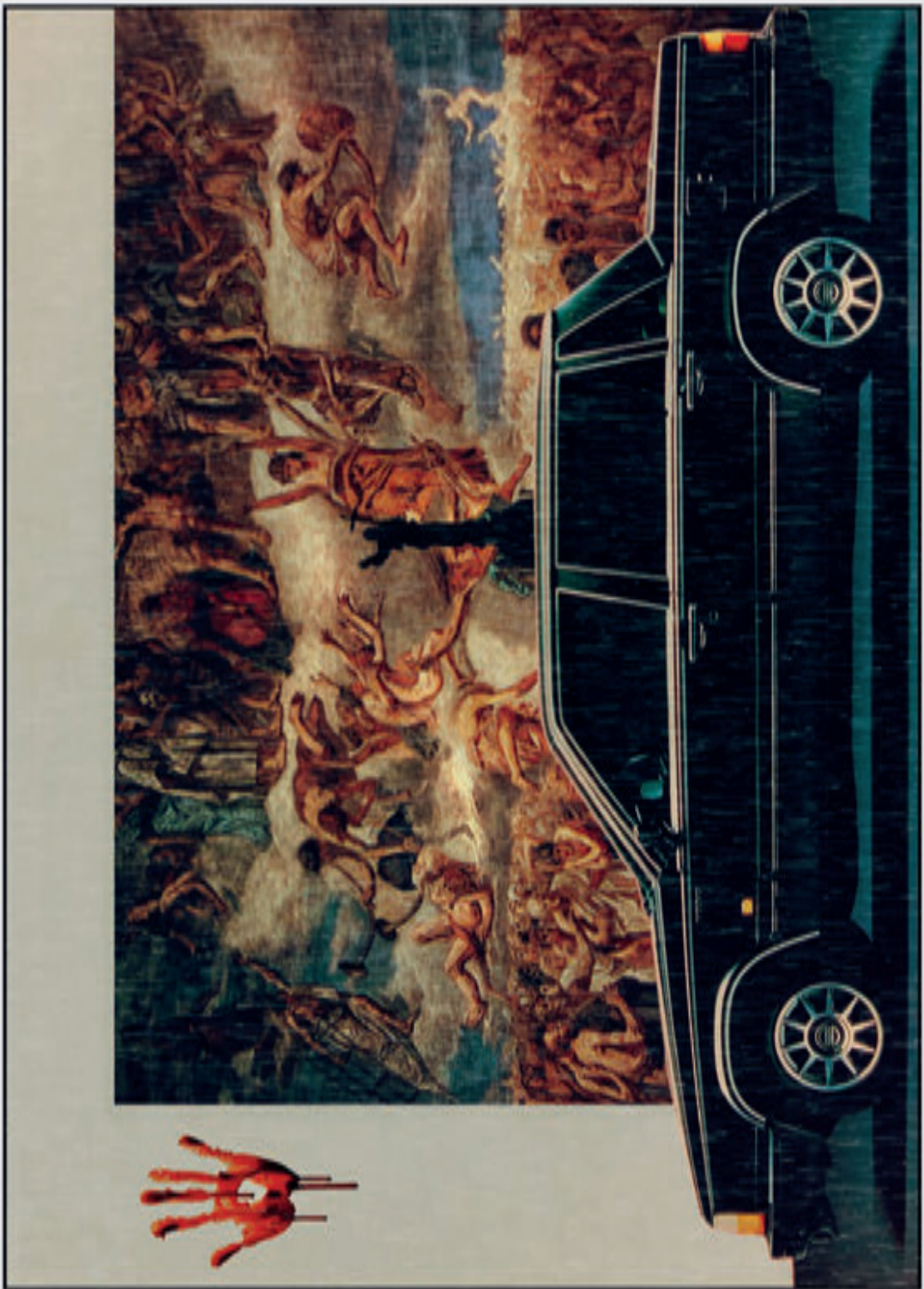
⁵² 1617] de mil y seiscientos y diez y siete años *S, L.*

⁵³ Con licencia del señor provisor don Francisco de Ledesma. Impreso en Granada por Juan Muñoz] Esta relación fue impresa en la ciudad de Granada, con licencia del señor provisor don Francisco de Ledesma y por su original, en Sevilla, con licencia, por Francisco de Lyra *S*, Esta relación fue impresa en la ciudad de Granada, con licencia del señor provisor don Francisco de Ledesma y por su original, en Sevilla, con licencia impreso por Francisco de Lyra. Y en Lima, por Francisco del Canto. 1617 *L.*

Bibliografía

- Castillo Martínez, Cristina (2008). "Partos asombrosos: a propósito de dos relaciones de sucesos acaecidos en Jaén (siglos XVI-XVII)", *Bulletin hispanique*. 2/10, pp. 625-642.
- Castillo Martínez, Cristina (2009). "Un ejemplo de predicación en los pliegos de cordel", *Revista de Filología Española*. Vol. 89, 1, pp. 9-27.
- Caro Baroja, Julio (1990). *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Istmo.
- Castillejo, Cristóbal (2004). *Antología poética*, ed. Rogelio Reyes Cano. Madrid: Cátedra.
- Ettinghausen, H. (1995). *Noticias del siglo XVII: Relaciones españolas de sucesos naturales y sobrenaturales*. Barcelona: Puvill Libros.
- García de Enterría, María Cruz (1973). *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*. Madrid: Taurus.
- García de Enterría, María Cruz (1983). *Literaturas marginadas*. Madrid: Playor.
- González Antón, Javier (2001). "Las relaciones históricas como precedentes del periodismo granadino", en *Ámbitos*, 6, pp. 305-320.
- Informe sobre Magdalena Muñoz, dominica profesora de La Coronada, de Úbeda, que se convirtió en hombre y tomó el nombre de Gaspar Muñoz*. BNE MSS/12179(H.224R.-226R.).
- Iraceburu Jiménez, Maite (2018). *Estudio pragmadiscursivo de las relaciones de sucesos (Siglo XVII)*. A Coruña: SIELAE.
- Lorenzo Vélez, Antonio (1982): "Una aproximación a la literatura de cordel", *Revista de Folklore*, 17, pp. 146-151.
- Lugo y Dávila, Francisco de (1906). *El andrógino*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, en *Teatro popular (novelas)*. Madrid: Librería de la Viuda de Rico, pp. 191-270.
- Marco, Joaquín (1977). *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX (una aproximación a los pliegos de cordel)*, 2 vols. Madrid: Taurus.
- Martínez Navarro, M.^a del Rosario y Loeza, Alejandro (2015), "El hermafrodito: a propósito de la monstruosidad en la obra de Cristóbal de Castillejo", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 33, pp. 187-202.
- Mendoza Díaz-Maroto, Francisco (2000). *Panorama de la literatura de cordel española*. Madrid: Ollero & Ramos.
- Morel d'Arleux, Antonia (1995). "Las relaciones de hermafroditas: dos ejemplos diferentes de una misma manipulación", en M.^a Cruz García de Enterría (ed.), *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750)*. *Actas del primer Coloquio Internacional*. París y Alcalá: Publications de la Sorbonne y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, pp. 261-273.
- Moreno Mendoza, Arsenio, (2009). *El caballero indeterminado*. Sevilla: Algaida.
- Pena Sueiro, Nieves (1999). "El título de las relaciones de sucesos", en Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro (eds.), *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña 13-15 de julio de 1998)*. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán, pp. 293-302.
- Peramato, Pedro (1576). *Opera Medicinalia*. San Lúcar de Barrameda: Fernández Díaz.
- Río Parra, Elena del (2003). *Una era de Monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

- Rodríguez-Moñino, Antonio (1997). *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (Siglo XVI)*, ed. corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes. Madrid: Castalia.
- Sánchez Pérez, María (2012). "Panorámica sobre las relaciones de sucesos en pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)", *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 21, pp. 336-368.
- Toribio Medina, José (1904). *La imprenta en Lima (1584-1824)*. Tomo I. Valladolid: Maxtor.
- Torreblanca y Villalpando, Francisco (1613). *Eppithomes delictorum sive de Magia*, Ed. *Lugduni, 1678, Liber II, Cap. XVII*.
- Torres, Agustín de, (s.a.). *Relación verdadera de una carta...*, Sevilla: Francisco de Lyra. Al final: "Impreso en Granada: con licencia del Provisor don Francisco de Ledesma". BNE V/E 226-71.
- Torres, Agustín de, (1617). *Relación verdadera de una carta...*, Granada: Juan Muñoz. Al final: "Con licencia del señor provisor don Francisco de Ledesma". BNE Mss/ 2058.
- Torres, Agustín de, (1617). *Relación verdadera de una carta...*, Lima: Francisco del Canto. Al final: "Esta relación fue impresa en la ciudad de Granada, con licencia del señor provisor don Francisco de Ledesma y por su original, en Sevilla, con licencia impreso por Francisco de Lyra. Y en Lima, por Francisco del Canto. 1617". BNP X252.1 / T73.
- Torres, Agustín de, (s.a.). *Relación verdadera de un caso muy particular de una monja de Úbeda en el año de 1617*. BNE Mss/10928.
- Torres Navarrete, Ginés de la Jara (1990). "El convento de la Coronada", en *Historia de Úbeda en sus documentos*, III. Úbeda: Asociación Cultural Ubetense «Alfredo Cazabán Laguna».
- Uhagón, Francisco Rafael de (1896). "Relación de cómo una monja de Úbeda se tornó en hombre", en *Relaciones históricas de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, pp. 335-337.
- Valladares Reguero, Aurelio (2003). "La provincia de Jaén en la poesía popular impresa en pliegos sueltos: repertorio bibliográfico", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 183, pp. 551-635.
- Ximénez Patón, Bartolomé (1628). *Historia de la antigua y continuada nobleza de la ciudad de IAEN muy famosa, muy noble, y muy leal guarda, y defendimiento de los Reynos de España. Y de algunos varones famosos, hijos della*, ed. facsímil realizada en Jaén, Riquelme y Vargas Ediciones.



K-HITO: EL EMPERADOR DE LA CARICATURA Y LA RENOVACIÓN DEL HUMOR GRÁFICO EN ESPAÑA

K-Hito: the emperor of cartoonism and the renovation of graphic humour in Spain

Rosa María Navarro

Universidad Alfonso X El Sabio, Madrid
rnavarom@uax.es

Resumen: Durante los años 20 del pasado siglo se produjo en España una renovación del humor en todas sus manifestaciones. Nombres como Mihura, Tono, Neville o Jardiel Poncela fueron etiquetados bajo el marbete de *la otra generación del 27*. Sin embargo, fueron muchos más los promotores de esa modernización que tuvo su origen, sobre todo, en el ámbito de la prensa a través del humor gráfico. Entre ellos, el giennense K-Hito destacó como uno de los indiscutibles pioneros de la regeneración humorística del 27, no solo como artista, sino también como padrino y precursor del resto de humoristas.

Palabras clave: K-Hito, humor gráfico, caricatura

Abstract: During the 1920s, a renewal of humour occurred in Spain in all its manifestations. Mihura, Tono, Neville or Jardiel Poncela were labeled as *the other generation of 27*. However, there were many more drivers of this modernization that had its origin, especially, in the field of the press through graphic humour. Among them, the giennense K-Hito stood out as one of the undisputed pioneers of the humorous regeneration of '27, and not only as an artist, but also as a godfather and precursor to other artists.

Key Words: K-Hito, graphic humour, caricature

Introducción. Los otros y los de antes¹

José López Rubio, en su discurso de ingreso a la Real Academia Española en 1983, dedicó su intervención a *La otra generación del 27*, la del humor, la que no estaba compuesta por poetas y cuyos representantes esenciales eran Miguel

¹ Este trabajo es resultado de investigación realizada del proyecto «MiRed (Microrrelato hipermedial español e hispanoamericano (2000-2020). Elaboración de un repositorio semántico y otros desafíos en la red», RTI2018-094725-B-I00 (Financiación: FEDER/ Ministerio de Ciencia e Innovación -Agencia Estatal de Investigación) y del proyecto de I+D+i ANALOGIA, con referencia PGC2018-093852-B-I00 del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

Mihura, Enrique Jardiel Poncela, Antonio de Lara «Tono», Edgar Neville y él mismo. La lista de nombres y el marbete procedían de un artículo de Pedro Laín Entralgo y, desde entonces, han sido muchas las investigaciones y trabajos que se han realizado a propósito de esa *otra generación*, tratando a los autores de forma individual o analizando sus características generacionales. Sin embargo, aunque estamos totalmente de acuerdo con que ese grupo llevó a cabo una renovación humorística y que precisamente esos autores son fundamentales, no podemos obviar que fueron muchos más los que, siguiendo la estela de Ramón Gómez de la Serna –y no la de Góngora– apostaron por una renovación del humor desde diferentes puntos de vista y a través de todas sus formas, incluyendo no solo el teatro o la caricatura, sino también el cine, la animación, la literatura infantil y el tebeo. Tampoco hay que pasar por alto que esa renovación del humor no se produjo de la noche a la mañana y que, cuando esos nombres empezaron a ser reconocidos como los grandes humoristas del 27, había otros que llevaban ya más de una década a la vanguardia del humor, trabajando la caricatura y desarrollando propuestas estéticas con las que, intencionadamente, se alejaban del estilo anterior. Ya José Francés lo adelantaba a principios de siglo: se estaba produciendo una renovación de la caricatura española (Francés, 1908) y, uno de los artistas fundamentales, al que podemos llamar precursor sin temor a equivocarnos, fue el giennense Ricardo García, conocido como K-Hito, del que López Rubio destaca:

No quiero pasar adelante, porque me lo está pidiendo el corazón, sin un emocionado sentir a la noble veteranía de «K-Hito», tan querido de los que, sostenidos por sus brazos, empezaron a afianzarse, atisbando un difícil y alocado horizonte, una meta a la que se llegaba después de muchos quiebros, vueltas y zigzagueos. «Gutiérrez —concluye Mihura— fue el eslabón entre Buen Humor y La Codorniz.» (López, 1983: 19)

Ese *sostenidos por sus brazos* es clave. K-Hito tenía dos virtudes fundamentales que lo convirtieron en pionero de la caricatura española: su gran capacidad de trabajo y el hecho de tener las ideas clarísimas, sobre todo en cuanto a lo que el lector quería o necesitaba en ese momento. Los años veinte suponen en nuestro país el nacimiento de un nuevo concepto de humor, más reflexivo y complejo, que se irá consolidando en diferentes ámbitos, desde el teatro hasta el cine, pero que encuentra su mejor caldo de cultivo en la prensa de la época.

Quizá, para muchos lectores, el nombre de K-Hito esté vinculado, más que a la caricatura, a la crítica taurina. Efectivamente, Ricardo García fue un reconocidísimo crítico taurino, muy valorado sobre todo por sus colaboraciones en el diario *Ya*. Él es el responsable de que conozcamos a Manolete como *El Monstruo* y el autor de *Manolete ya se ha muerto. Muerto está que yo lo vi* (1947). Sin embargo, esa faceta de K-Hito queda fuera de los objetivos del presente trabajo, puesto que lo que nos interesa es analizar el K-Hito humorista y su decisiva contribución a la modernización de la prensa gráfica.

Una vida nada vulgar

Ricardo García publicó sus memorias en 1948 bajo el título *Yo, García. Una vida vulgar*. Sin embargo, nada tuvo de ordinaria su existencia. Nació en Villanueva del Arzobispo, Jaén, en 1890. Aunque todavía siendo un niño se trasladó con su familia a Alicante, de sus primeros años siempre recordará «una visión blanca y cegadora de azoteas andaluzas enjalbegadas, al sol» (1948a: 11). Y allí regresará, muchos años más tarde, e incluirá sus impresiones en la obra *De la ceca a la meca*, un libro de crónicas viajeras en el que retrata la geografía, el carácter y las costumbres de nuestro país:

La cinta de la carretera cortaba en la noche clara los olivares. Las tres, las cuatro, las cinco de la madrugada, y el cronista, en el coche oficial, junto al alcalde, que tuvo la atención de esperarlo en la estación de Baeza, devora kilómetros en su retorno a Villanueva del Arzobispo, el pueblo andaluz amplio y luminoso donde vio la luz primera.

[...] Al pie se extiende Villanueva en fiestas, pletórica de luminarias, brillante como ascua encendida.

Los olivos, en columnas de honor, abren y cierran sus filas al paso del automóvil. Altos álamos forman a la entrada del pueblo (K-Hito, 1948b: 103-104).

En Alicante pasó su infancia y adolescencia y allí empezó a desarrollar su afición por la pintura. Primero, dibujando sin parar el «Pelayo», un acorazado que solía atracar en el puerto de Alicante y que se podía visitar los domingos y festivos. Después siguió pintando barcos, con tanto éxito que el resto de los niños le pedían que se los hiciera a cambio de grillos u otras *retribuciones*. Más adelante, se aficionó a iluminar con anilinas los retratos de los toreros que aparecían en la portada de *Sol y Sombra*. Y es que esa, la de torero, fue siempre su verdadera vocación: «De nacer en Sevilla, yo hubiera sido torero» (K-Hito, 1948a: 36). Y precisamente de esa vocación nació su seudónimo: familiarmente lo llamaban *Cao*, pero él mismo lo convirtió pronto en *Caíto*, por tener más talante torero: *Caíto de Jaén*. De hecho, con ese nombre toreó –como aficionado– en becerradas y corridas, y en alguna ocasión a punto estuvo de no contarlos².

Con la faceta taurina vino también la periodística. Cuando había corrido en Alicante, mandaba a la revista valenciana *La Capea* un telegrama con su crónica que, normalmente, le solían publicar. Comenzó después a elaborar su propio periódico, a mano, titulado *Toreo de Salón*, en el que relataba las corridas que tenían lugar los domingos en el solar El Ocre, donde los chavales se reunían para jugar a los toros: «[...]constaba de un pliego de papel de barba doblado por la mitad. Ocho pequeñas páginas, escritas a mano con letra clara. Ejemplar único, se entiende. Su volumen de lectores se elevaba a quince o veinte muchachos» (K-Hito, 1948a: 41). En su particular periódico, García incluía la crónica de la falsa corrida y las caricaturas de los chicos que habían participado como diestros –porque a otros, claro está, les tocaba hacer de toro–. Cada lunes, los niños esperaban con impaciencia en la puerta del joven periodista a que lanzara los ejemplares por el balcón. Precisa-

² El 9 de agosto de 1922 K-Hito sufrió una grave cogida en una de esas corridas de aficionados, celebrada en Ciudad Lineal (K-Hito, 1948a).

mente de un torero, Rafael Gómez, *el Gallo*, sería la primera caricatura que publicara, años más tarde, en una revista de espectáculos elaborada por la sociedad La Peña³.

Pronto tuvo que olvidarse de su carrera de torero, pues tras el fallecimiento de su padre era necesario que él aportara ingresos en la casa familiar. Así que estudió para Correos. Una vez aprobada la oposición, su primer destino fue Valencia, ciudad donde pasó años muy felices. Allí empezó a frecuentar cafés y tertulias y se inclinó por la poesía. Para entonces, ya se habían publicado algunos de sus poemas en distintas revistas, entre ellas, *El Eco de Levante*. En Valencia publicó también en *El Correo* algunos de sus versos, pero parecía que el destino quería llevarlo por otros derroteros: «[...] la fatalidad me llevaba a ser humorista» (1948a: 73-74). Y es que, precisamente en *El Correo*, uno de sus sonetos publicados terminaba de la siguiente manera:

...cuando venga la Parca por mis tristes despojos,
en lugar de unos cirios, que me alumbren tus ojos.

Por alguna razón, el cajista se saltó la *r* de Parca y acabó siendo una tal Paca la dueña de los tristes despojos. No podemos dejar de señalar que esta fue una de las incontables ocasiones en las que K-Hito, sin buscarlo, se convertía en cómico improvisado: muchas fueron las situaciones ridículas que le tocó vivir⁴ pero, claro, como lo consideraban humorista, normalmente celebraban con regocijo todos sus lapsus (K-Hito, 1948a). Hombre serio y comedido, poco amigo de la noche, de la bohemia y de la fiesta, siempre tuvo claro que él no era humorista, aunque parecía que el mundo se empeñaba en demostrar lo contrario.

Mientras trabajaba en Correos obtuvo su primer trabajo como caricaturista en el *Diario de Valencia*: en ese momento nació K-Hito, el *emperador de la caricatura*: «Fue aquel día cuando di la vuelta al “Caíto” torero para convertirlo, ajaponesado, en ese otro K-Hito que había de adquirir cierta notoriedad» (1948a: 74). A partir de ahí ya no se desligó de las revistas, bien colaborando como caricaturista –por ejemplo, en *La Voz de Valencia*–, bien creando las suyas con sus compañeros de tertulia⁵. Sus caricaturas tenían éxito, incluso en publicaciones francesas⁶, pero lo

³ En Alicante, K-Hito frecuentaba una sociedad llamada La Peña a la que acudían aficionados a los toros. En la revista de esta sociedad publicó su primera caricatura en 1909 y, después, en esta misma publicación, algunos versos satíricos.

⁴ Sin ir más lejos, una de las noches más importantes de su vida, su presentación en sociedad, fue un completo desastre: no encontró taxi y tuvo que hacer su entrada en un coche de punto tirado por caballos. Llegó tarde, empapado a causa de la lluvia y, por descuido, con las perneras del pantalón arremangadas hasta la rodilla. En otra ocasión, se compró un coche y, el primer día que lo condujo, atropelló a los rosales del jardín y acabó empotrándose, marcha atrás, contra una acequia, ante la atenta mirada del público improvisado de la calle y los balcones. Vendió el vehículo al día siguiente.

⁵ En la época valenciana K-Hito formaba parte de La Peña de los Sueños, una tertulia de escritores y artistas –Pertegás o Galván, entre otros– que se reunía en el Munich de la calle de la Paz. De esa tertulia surgió la revista *Evohé*, que tuvo una vida breve, de cinco o seis números. Después nació *El Papagayo*, de tono marcadamente humorístico, pero que también tuvo una existencia efímera.

⁶ Principalmente en el periódico *Le Journal* y, posteriormente, sus caricaturas se publicaron en las revistas de humor *Pages Folles* y *Pêle-Mêle*, entre otras.

cierto es que a él no le interesaban demasiado y seguía sin sentirse cómodo bajo el marbete de humorista: «No, no; estaban equivocados. Me tomaban por humorista y yo no lo era» (1948a: 77). De hecho, pronto llegó su primera exposición en el Círculo de Bellas Artes de Valencia y, con ella, el éxito, pero seguía considerándose un impostor en el mundo del humor:

Estoy engañando a todos, pensaba. En realidad, yo no soy más que un tragón de siete suelas. Nada ingenioso se me ocurre espontáneamente. Si acierto en las caricaturas, nadie sabe a costa de cuántos quebraderos de cabeza acierto. Eso no vale (K-Hito, 1948a: 85).

Sin acabar de aceptar la etiqueta de humorista que la crítica le había colgado, decidió trasladarse a Barcelona, siguiendo las recomendaciones de sus amigos, puesto que allí tenía más posibilidades de desarrollar su carrera en el mundo de la caricatura. Frecuentó la tertulia del Café Continental, donde trabó amistad, entre otros, con Luis del Val y los hermanos Blanquer, expuso sus obras en la Sala Esteva y publicó unos semanarios humorísticos con el escritor valenciano Lahoz. Precisamente la elaboración de esos semanarios fueron una caricatura en sí misma: según K-Hito, Lahoz se presentó un día en la tertulia acompañado de un impresor y le propuso que crearan una publicación juntos. La conversación no tuvo desperdicio:

-Vamos a publicar un diario –me dijo-. En Barcelona está haciendo falta un gran diario atento a la última hora y a la última noticia [...] Cuento contigo –añadió-. Este señor será el gerente, yo el director literario y tú el artístico.

-Me parece muy bien. ¿Cuándo se va a publicar el primer número?

-El martes.

-¿Qué martes?

-Pasado mañana.

-¿Contamos –dije- con los elementos necesarios?

-Sí. Aquí, el señor, tú y yo.

-¿Está registrado el título?

-Está.

-¿Cuál es?

-“Diario de la Tarde”.

-Me gusta. Muy original.

-Pues ahora mismo dibujas la cabecera. Y mañana, a las nueve, en la redacción, que, de momento, va a ser la misma imprenta (K-Hito, 1948a: 102-104).

Y, efectivamente, así fue. A la mañana siguiente se reunieron en el pequeño despacho de la imprenta donde apenas cabían dos mesas. Lahoz decidió que la que tenía más brillo sería para el director literario y, la otra, para el artístico. Era la época de la guerra europea y Lahoz ordenó a K-Hito que escribiera una crónica desde París mientras él la escribía desde Berlín. Cuando terminaron, Lahoz

ordenó: «Cambiemos de mesa, ¿te parece? Ahora tú escribes desde Londres y yo desde Viena» (1948a: 103). El diario duró exactamente dos días.

A pesar de que en Barcelona se encontraba bien, Madrid era una ciudad que ofrecía más posibilidades a los caricaturistas, sobre todo por el gran número de revistas y diarios que se publicaban a diario, así que K-Hito se trasladó a la capital en 1915. Allí empezó a frecuentar tertulias en el Café Madrid, el Continental y, más tarde, en el de la Reina Victoria. Sin embargo, los comienzos madrileños no fueron fáciles y a punto estuvo de volverse a Barcelona: el panorama para un dibujante en la capital era muy complicado, puesto que allí estaban, en ese momento, Sileno, Tovar, Penagos, Bartolozzi y tantos otros, todos ellos grandísimos dibujantes, que copaban tanto el mundo de la caricatura como el del cartel y la ilustración. Pero, finalmente, Madrid lo cambió todo.

Los Garabatos Kaiteskos y la modernización del humor gráfico

En abril de 1915, cuatro meses después de su llegada a Madrid, K-Hito expuso sus obras en el salón de una tienda de pinturas, situada en la calle del Carmen. Su obra tuvo gran éxito entre el público y la crítica. De hecho, José Francés, personaje clave en el panorama del arte y del humor, lo definió en *Mundo Gráfico* como un artista revolucionario e innovador (1948a: 130). A partir de entonces empezó a hablarse de un nuevo estilo que rompía con todo lo anterior, el *kaitismo*, caracterizado por el trazo recto, la condensación del dibujo y la estilización de la línea. También fue José Francés el que introdujo a K-Hito en la revista *Nuevo Mundo*, donde comenzó a publicar páginas de caricaturas en bicolor. Esas caricaturas pasaron a ser, en lugar de un solo dibujo –como era habitual–, varias caricaturas en una sola plana referentes al mismo tema, algo totalmente innovador. Surgieron así los «Garabatos kaiteskos», ilustraciones con planteamientos sorprendentes y modernos, en la línea del humor de Gómez de la Serna, que se publicaron semanalmente en *Nuevo Mundo* durante bastantes años. Con la primera serie de esos garabatos, K-Hito publicó un álbum de gran éxito, por el que incluso le hicieron un banquete homenaje en el Hotel Nacional. A partir de entonces, fueron muchos los dibujantes que siguieron o imitaron el estilo de K-Hito o buscaron uno propio, pero ya con la clara intención de romper con los patrones estéticos anteriores.

K-Hito participó en numerosísimas publicaciones de la época (como *La Tribuna*, *El Imparcial* o *El Debate*, por nombrar solo algunas), marcando un nuevo estilo y abriendo el camino para que otros dibujantes buscaran y experimentaran nuevas estéticas. Pero, ¿por qué era tan necesaria una nueva estética en el ámbito de la caricatura y el humor gráfico? ¿Qué se estaba haciendo en ese momento? Para dar respuesta a esta pregunta debemos plantearnos el alcance de la caricatura y su significado. Entendemos la caricatura como una

figura satírica en la que se deforman las facciones y el aspecto de una persona, de un grupo o de unos hechos con el fin de poder transmitir un mensaje, una idea, la mayoría de las veces sobre una cuestión determinada. Se realiza mediante trazos simples, expresivos o simbólicos con los que transmitir ideas por medio de imágenes (Liébana, 2019: 3).

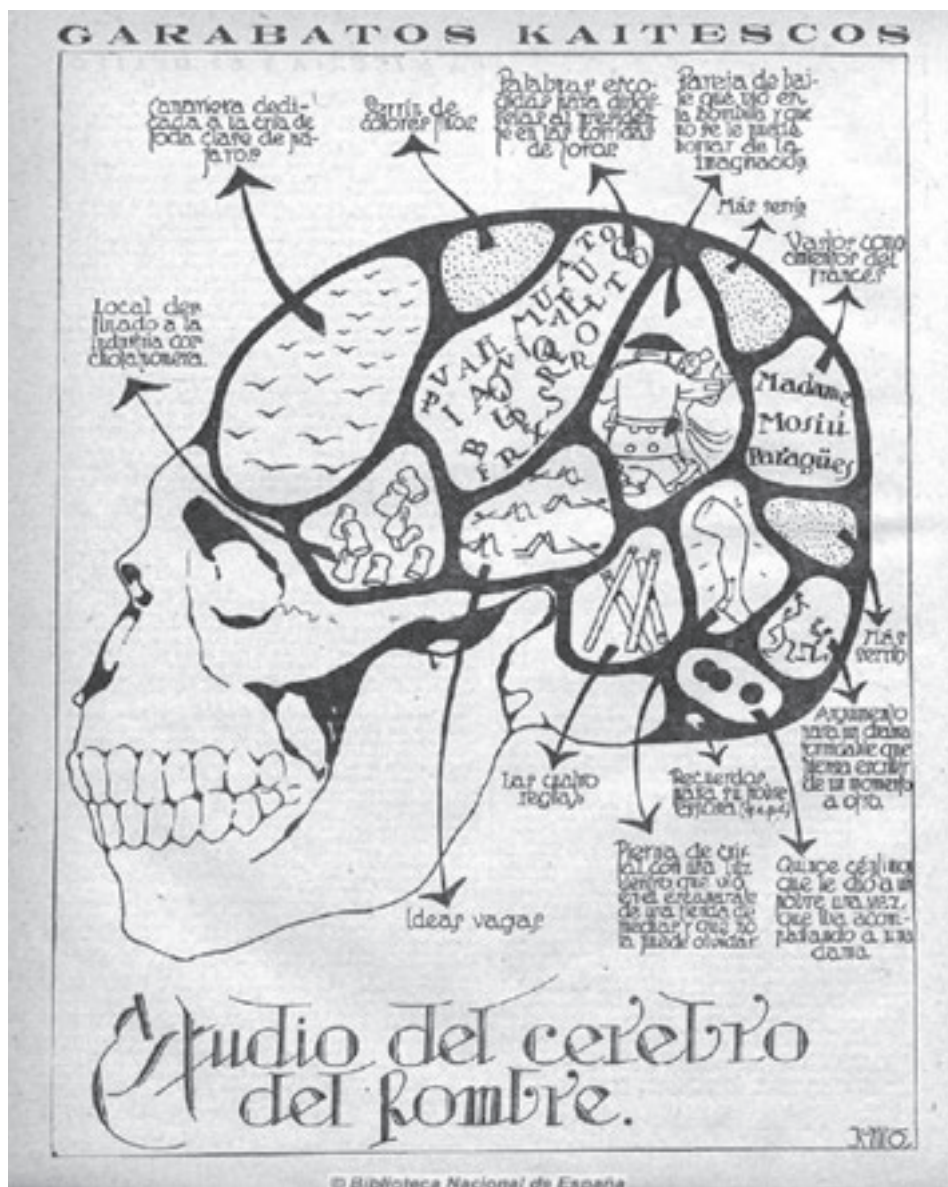


Imagen 1. Uno de los garabatos kaitescos publicados en *Nuevo Mundo*.

Respecto a sus orígenes en España, los precedentes más destacados son los *Caprichos* y *Disparates* de Goya⁷, claro ejemplo de una especie de «humorismo

⁷ El mismo autor destaca también como antecedentes de la caricatura en España los relieves de algunas iglesias románicas y de las sillerías de coro de las catedrales, donde el artista representaba a través de imágenes fantásticas arquetipos de personajes del momento.

trágico que caracterizará la ilustración caricaturesca española» (Liébana, 2019: 3). Baudelaire, en su ensayo sobre la caricatura, destacaba de Goya su mérito a la hora de crear lo monstruoso verosímil: «Nadie se ha aventurado como él en la dirección del absurdo posible [...] tanta es la analogía y armonía de todas las partes de su ser; en una palabra, la línea de sutura, el punto de unión entre lo real y lo fantástico, es imposible de aferrar» (1988: 123). Y fueron muchos más los que se refirieron al pintor español como caricaturista⁸, entre ellos Gautier o Motte (Rubio, 2008). Después de Goya y durante mucho tiempo, muchos ilustradores continuaron su estética sin aportar absolutamente nada nuevo (Francés, 1915).

La caricatura se desarrolló en la prensa porque las ilustraciones debían sustituir a las fotografías. Era un elemento necesario para completar la información escrita, para ayudar a dar una visión más clara de lo que se estaba narrando. En el siglo XIX, la prensa ilustrada publicaba grabados en las hojas sueltas como crítica a la invasión napoleónica (Liébana, 2019: 18), la mayoría cargados de un humor mordiente y ácido y atacando, sobre todo, al hermano de Napoleón, impuesto en España como rey. Es a mediados de siglo cuando las caricaturas empiezan a aparecer firmadas y surgen grandes nombres como Apeles Mestres, Sileno o Tovar⁹:

La caricatura fue introduciéndose en muchos tipos de impresos a la par que iban surgiendo publicaciones especializadas, llegándose en el siglo XIX a las que ostentaban desde su título su interés por la caricatura, que traspasó fronteras y colonizó todo tipo de impresos de tal manera que a finales del siglo XIX hallamos caricaturas en toda clase de ediciones y desde entonces los grandes diarios han reservado un espacio para los *monos*. La invasión no solo fue material, gráfica, sino que conceptos relacionados con la visión caricaturesca de la existencia, que formaban parte de la moderna teorización sobre lo cómico y el humor –uno de los dominios privilegiados del pensamiento moderno desde los albores del romanticismo–, fueron impregnando diferentes ámbitos de la reflexión y de la crítica (Rubio, 2008: 17).

Aparecen todos los tipos de humor, desde el más sencillo y blanco hasta el más crudo y satírico e, incluso, el obsceno y vulgar¹⁰; las revistas recogían todas las facetas de lo cómico, «en un extremo se encontraban el ejemplo y el magiste-

⁸ El concepto de lo grotesco, el ambiente a veces tenebroso, la intención crítica y satírica y la capacidad del pintor para mezclar lo fantástico y lo real en sus *Caprichos*, son algunos de los motivos por los que estas obras fueron consideradas –sobre todo fuera de España– caricaturas. De hecho, la edición parisina de Motte de los *Caprichos* se titulaba *Caricatures espagnoles d'après Goya*.

⁹ K-Hito conoció a Sileno y Tovar. Comenta sobre ellos, a propósito de sus dibujos: «Sileno vestía siempre de negro, con cuello duro amplísimo y corbata de lazo. Su sombrero de paja fue de los últimos que quedaban en Madrid. En la caricatura política, que era su especialidad, obtuvo éxitos resonantes. Dibujaba con mucha soltura y sabía expresarse en la leyenda con exactitud y precisión. Un maestro, en fin, formidablemente irónico y certero. Tovar era un dibujante rotundo y definitivo, pero la gracia radicaba casi exclusivamente en sus dibujos inspirados en tipos vivientes. No tenía, como Xaudaró y Sileno, la concisión de ellos al redactar los pies, y con frecuencia explicaba demasiado el tema. Pero sus dibujos superaban a los de Sileno y Xaudaró. Como caricaturista personal no admitía rival» (K-Hito, 1948a: 174-175).

¹⁰ De hecho, en 1848, Narváez ordenó a los censores que actuaran duramente con la prensa satírica, sobre todo si estaba escrita en verso y acompañada de caricaturas (Liébana, 2019: 20).

rio inalcanzable de Goya, insuperable en el *cómico absoluto*, en las otras infinitas imágenes pertenecientes al dominio mucho más amplio y difuso de lo *cómico significativo* o textos torpes y banales» (Rubio, 2008: 62). De las primeras ilustraciones, más realistas, se fue pasando a las caricaturescas, en una evolución marcada por la influencia de los movimientos artísticos de cada momento, como el modernismo, el art-decó o el surrealismo. A finales del siglo XIX y principios del XX una sensación de cansancio hacia la caricatura vigente, que parecía estancada, empezó a consolidarse en la opinión generalizada. Señalaba Francés refiriéndose a los últimos años del siglo anterior:

Fue aquella época de una lamentable decadencia en las letras y en las artes. Nada hemos podido aprender las generaciones siguientes de aquellos pintores, escritores, periodistas. Un piadoso silencio sobre su obra será el mejor comentario para un ciclo de mediocridad y ramplonería que hubo de coronarse con el desastre colonial (1919: 364).

Se necesitaba una renovación, que empezó a llegar en los primeros años del siglo XX, muy fructíferos para el mundo de la ilustración y la caricatura, por varios motivos. Por un lado, fueron decisivos los Salones de Humoristas, promovidos por José Francés¹¹, que sirvieron como plataforma de exhibición para los artistas –sobre todo de la caricatura y el humor gráfico– de la época, que hasta entonces permanecían a la sombra de otras disciplinas como la pintura o la escultura¹². A través de ellos se consiguió reunir a la gran cantidad de artistas que había en ese momento, así como promocionarlos y otorgarles una consideración estética mayor. Desde 1914, año del primer salón organizado por Francés, hasta la Guerra Civil, se celebraron dieciséis exposiciones. No podemos dejar de remarcar aquí la valiosísima labor que llevó a cabo en esta renovación del humor José Francés, y no solo a través de los Salones de Humoristas. Su empeño en la promoción del humor lo convirtió en líder y protector de la nueva generación de artistas. Con Francés llegó para ellos la actividad y la presencia social, la cohesión y la conciencia de grupo. Además, realizó una extensa labor de difusión teórica en torno a las cuestiones del humor y la caricatura, publicando numerosas obras dedicadas a estos temas y escribiendo un sinnúmero de reseñas, reflexiones y artículos en la prensa. En 1932, Francés fue nombrado presidente de la Unión de Dibujantes Españoles (cargo que, por cierto, ocuparía más tarde el propio K-Hito).

Por otro lado, las revistas de humor gráfico gozaban de muy buena salud en Barcelona y, sobre todo, en Madrid. Las publicaciones humorísticas, y con ellas la caricatura política, tuvieron mucha notoriedad:

En el principio de siglo XX tuvieron mucho éxito las revistas de humor donde, mediante historietas, contaban lo más señalado de la actualidad. La existencia de un analfabetismo funcional amplio en la población provocaba la dificultad de

¹¹ Francés inició estos salones en 1914, pero hubo tres certámenes anteriores, celebrados entre 1907 y 1909, promovidas por los fundadores de la revista *Por el Arte*, seguramente inspirados en el primer “Salon des Humoristes”, organizado por el semanario satírico *Le Rire* en París (Guijarro, 2017).

¹² Antes de estos salones promovidos por José Francés hubo en nuestro país algunas exposiciones de caricaturas, pero de forma muy esporádica y sin apenas relevancia.

la concentración en largos textos y favorecía, por otra parte, la lectura de textos breves y sencillos que eran a su vez largamente comentados y se extendían rápidamente por vía oral (Liébana, 2019: 16).

Así, revistas como *Buen Humor* o *Muchas Gracias*

se abren a la historieta de autores españoles en sus manifestaciones más modernas y experimentales, publicando muchas obras que juegan con el lenguaje expresivo propio del medio, con sus convenciones gráficas, así como con los argumentos y personajes (Martín, 2004: 19).

Y, entre ellas, destacó *Gutiérrez*, la revista dirigida por K-Hito, que supuso, como más tarde señaló Mihura, el eslabón entre *Buen Humor* y *La Codorniz* (López, 1983: 13). Los años treinta del siglo XX en España representan una etapa agitada, tanto en el plano social como en el político. Para entonces, ya existía una tendencia clara al humor sarcástico en las publicaciones de la prensa, y el oficio de caricaturista y de humorista gráfico contaba con un buen puñado de representantes. La crítica social –sobre todo de costumbres– y política era frecuentemente el objetivo de estos artistas. En esos años gozaban de gran éxito, como hemos señalado, las revistas *Buen humor* y *Muchas gracias*, pero prácticamente eran las únicas dedicadas por completo al humor. La imprenta Rivadeneyra, propiedad de Luis Montiel Balanzat, quería lanzar una nueva revista de humor, para lo que se puso en contacto con varios escritores y dibujantes. Uno de ellos era K-Hito que, en lugar de aceptar el trabajo, propuso a Luis Montiel crear su propia revista: «[...] un periódico humorístico titulado *Gutiérrez*. Gutiérrez, probo funcionario, celoso oficinista, será el representante en la prensa de la mesocracia, de la sufrida clase media» (K-Hito, 1948a: 166). Luis Montiel aceptó de inmediato la propuesta. En una servilleta de papel dibujó K-Hito a su personaje, en mitad de la tertulia que frecuentaba en la Granja del Henar y en la que se encontraban, entre otros, José López Rubio, Jardiel Poncela, Mihura, Tono o Neville. El caricaturista escribió debajo del monigote, junto al nombre de Gutiérrez, la siguiente descripción: «Jefe del Negociado de Incobrables en la Dirección General de Cuentas Atrasadas» y, a continuación, cada uno de los contertulios añadió alguna frase para acabar de perfilar al personaje:

- Se acuesta a las ocho.
- Lleva el postre a casa los domingos.
- Le da la vuelta al gabán.
- Pide anticipos al habilitado.
- Suaviza en un vaso las viejas hojas de afeitar.
- Usa puños de celuloide.
- Guarda en el bolsillo un terrón de azúcar (K-Hito, 1948a: 167).

Así nació el personaje cuya fama superó a la de la revista¹³.

¹³ El primer número se publicó el 7 de mayo de 1927; el último conocido el 29 de septiembre de 1934, aunque existen indicios de que pudo haber continuado hasta noviembre de 1935. Tanta fama tuvo Gutiérrez que incluso el escultor Campos lo convirtió en un muñeco a tamaño natural. El tipo



Imagen 2. Portada del primer número de *Gutiérrez*.

de zapatos que calzaba, acabó llamándose “zapatos Gutiérrez”. El muñeco fue invitado a numerosas festividades, incluidas las fallas de Valencia, donde era recibido en el Ayuntamiento y en el Círculo de Bellas Artes con honores, butifarras y buñuelos. Incluso contrajo matrimonio con Visenteta Taroncher y Sabater, una muñeca de falla, y tuvieron un hijo: Pepet. Otra anécdota relacionada con la fama del monigote Gutiérrez aconteció en el despacho de K-Hito: estaba trabajando y se presentó un fulano que afirmaba ser Gutiérrez. Efectivamente, el señor era una copia exacta del monigote ideado por K-Hito. Venía a quejarse: «como soy igual, según dicen, que ese mamarracho que ha pintado usted, cuando entro en la oficina me dicen: ¡Ha llegado Gutiérrez!, y cuando salgo: ¡Ha salido Gutiérrez! [...] Pero es que, además, me siguen los chiquillos por la calle» (K-Hito, 1948a: 168-171).

La revista contaba en la redacción con nombres tan ilustres como Xaudaró, Penagos, Ribas, Bartolozzi, Baldrich, Karikato, Roberto, Barbero, López Rubio y Tono, entre otros muchos. Todos ellos fueron decisivos para la renovación del concepto de humor y del grafismo y, a través de sus planteamientos y propuestas estéticas se produjo una ruptura con todo lo anterior. Sin embargo, siguiendo a Martín:

Hay que señalar a K-Hito como el gran creador, que marca un tiempo y un espacio con su innovador tratamiento de la composición y de la figura y sobre todo con su desarrollo de la gramática narrativa de la historieta. [...] K-Hito utiliza ya el bocadillo de forma consciente y con excelentes resultados expresivos en historietas de una rara modernidad. Lo que le convierte no solo en maestro del humor gráfico sino también en un adelantado de la historieta española, con obras de una rara perfección escasamente lograda en el resto de Europa en los mismos años (Martín, 2011: 74).

K-Hito influyó en los dibujantes de su época e hizo posible que el humor gráfico se modernizara. Hablamos no solamente de un avance estético y visual, sino también narrativo. La obra de K-Hito supuso un florecimiento expresivo en todos los sentidos. Para él, el pie en el dibujo cómico era primordial. Consideraba que muchas obras perdían todo su efecto si fallaban en el texto, aunque el dibujo fuera excelente, y así lo señalaba en una entrevista publicada en *La Esfera*: «¿Qué ocurre? Que el trabajo ha perdido todo el efecto, lo que es mucho más lamentable, porque la legítima gracia del *mono* ha sido neutralizada, inutilizada por la no menos legítima desgracia de la leyenda» (De la Milla, 1927: 5). Desde su punto de vista, cuando se acertaba en dibujo y texto se producía algo formidable y, como ejemplo de ese doble acierto, señalaba a Bergson. Al fin y al cabo, no podemos olvidar que la caricatura puede abordar multitud de temas (político, social, taurino, etc.) y ejecutarse según estilos diferentes (simplificativo, deformativo, etc.), pero siempre tiene la finalidad de expresar, en un breve rasgo, un mensaje (Liébana, 2019). A través de ese nuevo lenguaje, los autores exploraron diferentes formas de humorismo aún desconocidas en nuestra prensa y, sin lugar a dudas, la seña de K-Hito está presente en todos ellos:

El éxito de K-Hito repercutió sobre los dibujantes contemporáneos, que llevaron más lejos su estilo haciendo posible no solo el cambio estético sino también la evolución del lenguaje narrativo de la historieta española. Ello se reflejó especialmente en la obra de Miguel Mihura, que prolongó y desarrolló los logros alcanzados por K-Hito, de manera que allí donde las historietas de este eran absolutamente lógicas y coherentes, dentro de la deformación propia del tratamiento humorístico, Mihura fue aún más lejos: simplificó el dibujo, esquematizó la figura humana y llevó el humor al absurdo, en una serie de historietas antológicas, que carecen de personaje fijo y ganan en variedad por eso mismo. Por su parte, Francisco López Rubio aprovechó los avances expresivos de K-Hito y Mihura. Bluff, Tono, Alfaraz, y algunos otros desarrollaron las enseñanzas de K-Hito y confirmaron el giro expresivo del humor gráfico y de la historieta para adultos de los años veinte, prefigurando así los grandes cambios de la década siguiente (Martín, 2001: 74).

Gutiérrez supuso para el humorismo un antes y un después: «La nueva revista venía a ser, *mutatis mutandis*, lo que *Litoral* –nacida el mismo año– para el grupo poético» (Torrijos: 1989, 404). K-Hito era muy consciente de que hacía falta algo nuevo, un espacio en el que esa joven cantera de artistas, que buscaban un humor subversivo y novedoso, pudiera experimentar. En una entrevista en el *Heraldo de Madrid* en 1927, afirma: «hay una lamentable crisis de revistas humoristas. Es increíble. Sólo tenemos “Buen Humor”. El caricaturista se forma en el diario y el dibujante en las pocas revistas que tenemos» (Aldecoa, 8). Bajo la dirección de K-Hito, los artistas antes mencionados –y unos cuantos más– revolucionaron el concepto de revista de humor que existía hasta entonces. Partiendo de la parodia, todos ellos empezaron a practicar nuevas formas, más reflexivas y complejas, hasta perfilar cada uno un estilo propio, que quedaría ya plenamente definido en *La Codorniz*, publicación que no hubiera sido posible sin Gutiérrez y K-Hito: «De él aprendió Mihura que una publicación humorística necesitaba una dirección imaginativa, firme y ocurrente, como tratará de poner en práctica en *La Ametralladora* y conseguirá plenamente, quizá hasta la exageración, en *La Codorniz*» (Moreiro, 2004: 93).

En esta renovación del humor el desarrollo de la historieta fue clave, y los artistas empezaron a ser cada vez más conscientes de la importancia del texto, ya que entonces la historieta tenía una tendencia política y «gracias a su capacidad como medio, se prestaba a ser utilizada como soporte para la crónica, la información, la burla, sin olvidar los casos en los que se combinaban la sátira y el humor verde» (Martín, 2011: 88). La historieta se convirtió en la sección más buscada de la prensa, por lo que cada vez eran más necesarios los ilustradores: el número de dibujantes se multiplicó y, a pesar de que lógicamente también hubo aportaciones irrelevantes, la prensa gráfica de nuestro país alcanzó uno de sus momentos más culminantes.

La modernización del humor gráfico en la prensa para adultos influyó también en otros formatos, como el cómic y la ilustración infantil. Martín (2004) señala los años veinte como una época muy fructífera en este sentido, especialmente para el mundo del tebeo, formato que se hacía cada vez con más calidad y que iba adquiriendo mayor importancia. Esto se debió, por un lado, a que los grandes grupos de prensa empezaron a interesarse por este formato y se animaron a publicar tebeos de forma ocasional. Además, editoriales dedicadas al público infantil, se renovaron gracias a la creación de nuevas publicaciones: este es el caso de la Editorial Calleja que, con su revista infantil *Pinocho*, inició una transformación en el ámbito de la ilustración infantil. Muchos de los grandes dibujantes que empezaban a destacar en la prensa para adultos, experimentaron también en las publicaciones infantiles. En el caso concreto de K-Hito, además de trabajar como ilustrador en la editorial Calleja y de participar en la revista infantil *Pinocho*, dirigió también sus propias revistas infantiles: *Macaco* y, más tarde, *Macaquete*. Entre sus aportaciones a la historieta son destacables las series de personaje fijo publicadas en *Pinocho* llamadas «De cómo pasan el rato Currinche y Don Turulato», dedicadas al público infantil y que tuvieron gran repercusión en una época en



Imagen 3. «Nosotros somos nosotros». Fresno, *Buen Humor*, Almanaque de 1923, pp. 22-23¹⁴.

la que los personajes fijos no eran todavía habituales. En estas historietas, el autor experimentaba con las diferentes perspectivas y enfoques, en unas viñetas en las que destacaba la sencillez de las figuras de los personajes (García, 2004: 111) que, además, tenían comportamientos totalmente disparatados y absurdos. K-Hito «innovó el humor gráfico con su trazo sintético, algo geometrizable, y trabajó para los niños sin necesidad de cambiar mucho sus formas, haciendo uso de colores planos, a veces sin línea de contorno» (Moreno, 2004: 20). Otra curiosa aportación de K-Hito al mundo de la literatura infantil fue el relato breve *Viaje a Marte* (1932), publicado en Rivadeneyra, donde, con mucho humor, se narran las aventuras en Marte de los cadetes Pepito Binomio y Juanito Espoleta. El cuento consta de dieciséis páginas en las que las ilustraciones aparecen en las pares y, el texto, en las impares. Los cadetes españoles construyen un biplano saltador con el que, gracias a la explosión de una bomba, llegan al planeta rojo. Allí los marcianos se alimentan de metal y los niños pasan el día jugando, porque las lecciones se las imparten en polvo, abriéndoles cuadraditos en la cabeza.

¹⁴ Aparecen los siguientes humoristas: Karikato, Barradas, Estévez Ortega, Nigromante, Ramírez, José Francés, Pellicer, Casero (hijo), Casero (padre), Cabanés, Manuel Abril, Fernando Luque, Francisco López Rubio, Francisco de Troya, Ricardo Marín, Bon, Luis de Tapia, Polo, Reyes, Sánchez Carrere, Márquez, Mel, López Montenegro, Mayral, Aristotéllez, Alcalá del Olmo, Gros, Garrido, Carlos Luis de Cuenca, Sileno, Pérez Zúñiga, Sinesio Delgado, José de la Serna, Antequera Azpiri, Plañiol, Demetrio, Bilbao, Ramos de Castro, Francisco López Rubio, Ramón Gómez de la Serna, García Sanchiz, Rivero Gil, Ribas, Penagos, Gascón, Uribe, K-Hito, Fresno, Tovar, Bagaría, Asenjo y Torres del Álamo, Jubera y Barbero.

También en el mundo de la historieta para adultos, además del personaje de Gutiérrez, K-Hito es el padre de las series de personaje fijo «Dorotea o la suerte de la fea», publicada en *Por esos mundos*, «Desventuras del Rata primero», en *Nuevo Mundo* o «Desventuras de Paco el feo» en *El Debate*, series en las que el texto tiene mucha importancia porque consigue, a través del uso del bocadillo,



Imagen 4. De cómo pasan el rato Currinche y D. Turulato. *Pinocho*, 172, 3 de junio de 1928.

un gran efecto expresivo, algo difícil de encontrar en esa época tanto en España como en Europa.

Martín (2011) señala *Gente Menuda* como el semanario infantil más importante de prensa en esos años y destaca a Francisco López Rubio como el dibujante fundamental, aunque su importancia se centra, según el autor

en haber trasladado las enseñanzas de K-Hito y de la revista de humor *Gutiérrez* a los tebeos: predominio de la línea, preferencia por el trazo curvo, simplificación de la figura y los decorados y todo ello puesto al servicio de un humor del absurdo, resuelto en gags sumamente eficaces, en historietas auto conclusivas de una página (Martín, 2011: 90).

Finalmente, y como curiosidad, otra de las aportaciones de K-Hito a la literatura infantil, y no la menos importante, fue la de introducir en ella al grandísimo Antoniorrobes:

fue el que me metió en la literatura infantil, porque, como hacía las cosas de imaginación, dijo: «Pues, Antonio Robles, ¿por qué no puede hacer cosas infantiles?» Yo no había leído cuentos infantiles. Cuando fui a México y me dijeron que diera clases de literatura infantil, tuve que enterarme de lo que era Capercucita, y esas cosas, que no las conocía yo (Sarto, 1973: 116).

Sobre los dibujos animados

En 1932 Xaudaró, el acuarelista Antonio God y K-Hito fundaron la «Sociedad Española de Dibujos Animados» (S.E.D.A.). El objetivo de la sociedad era lograr «una producción genuinamente nacional de este género cinematográfico» (K-Hito, 1948a: 173). Consiguieron realizar unas cuantas películas, pero los medios económicos no eran suficientes y, además, «era más bien un grupo de amigos llenos de entusiasmo y buena voluntad, pero un tanto desorganizados» (Candel, 1993: 23). Según relata K-Hito (1948a), las películas de dibujos animados extranjeras en blanco y negro prácticamente se regalaban en España. Ellos no conocían la técnica de las películas en color y, para una película de tres o cuatro minutos en blanco y negro, se necesitaban unos diez mil dibujos. No contaban ni con el dinero ni con los medios imprescindibles, desconocían las técnicas necesarias y, en definitiva, no podían afrontar tal cantidad de trabajo sin el personal y los recursos mínimos. En una ocasión, el propio Xaudaró compuso de memoria un vals para una de sus películas:

Él lo cantaba con su voz catarrosa de bajo profundo y a mí me obligaba a llevar el acompañamiento con un pon-pon-pum, pon-pon-pum, que, al pasar a la segunda parte, convertía en pun-pun-pom, pun-pun-pom. El maestro Yust, autor de la música de todas nuestras películas, lo instrumentó, y no resultaba mal del todo (K-Hito 1948a: 174).

A pesar de tales condiciones, se realizaron, en los pocos años que se mantuvo viva la asociación, las películas *Falsa noticia de futbol*, *En los pasillos del congreso*, *El rata primero*, *Francisquita la mujer fatal* y *La vampiresa morros de fresa*, atribuidas a K-Hito. Además, de José López Rubio la película *Serenata* y *Un drama en la costa* de Xaudaró.

De las películas atribuidas a K-Hito, las más relevantes son *En los pasillos del congreso* y *Francisquita la mujer fatal*. La primera es una sátira política en la que aparecen las caricaturas de los políticos del momento, como Prieto o Azaña. Francisquita, por su parte, es la historia de una *femme fatale* que intimida a un grupo de manifestantes, portadores de una pancarta en la que puede leerse: “No retrocederemos jamás”. Nos ha sido imposible visualizar esta película, pero, según la información de Filmaffinity, posiblemente Francisca esté inspirada en la diputada de la CEDA Francisca Bohigas Gavilanes, única mujer diputada conservadora católica durante todo el periodo republicano (<https://www.filmaffinity.com/es/film908884.html>).



Imagen 5. Fotograma de *Francisquita la mujer fatal*



Imagen 6. Fotograma de *En los pasillos del congreso*

La importancia del texto y la anarquía ortográfica

Como ya hemos mencionado, la renovación en el humor gráfico no se dio solo en el plano visual, en la imagen, sino que uno de los avances más significativos fue la importancia que empezó a otorgarse al texto. K-Hito siempre fue partidario de la retórica sencilla. Estaba convencido de que lo más terrible en el mundo periodístico es el literato, «el retórico con una firma acreditada» que «entrega un “ladrillo” de catorce cuartillas [...] con todos los tópicos, y todos los lugares comunes, y todas las vaciedades» (K-Hito, 1948a: 237). Defendía el lacinismo y sostenía que escribir sin decir nada, llenar hojas y hojas con adornos y sin relevancia, era del todo inútil: el que no tenga nada que decir, que no escriba. Cuando ejerció como director en alguna publicación, siempre exigió un lenguaje claro y preciso, una expresión transparente alejada de las florituras y del estilo gótico y barroco. Sin glosa: «¿Para qué? ¿Para que al acabar de leerla no sepa el lector si se trata de un incendio, de un descarrilamiento o del estreno de una obra lírica?» (K-Hito, 1948a: 238).

Le preocupó especialmente la Gramática, quizá porque, como él mismo señala en sus memorias, le hizo pasar malos ratos en su época escolar y, más tarde, en su etapa como opositor:

De Gramática, no hablemos. Ignoro por qué se les exige tanta Gramática a los opositores de Correos. A lo largo de mi vida periodística me he llegado a convencer de que sólo los funcionarios de Correos y algunos maestros de

escuela saben Gramática y son capaces de bucear en un párrafo y descuartizarlo y analizarlo (K-Hito 1948a: 49)¹⁵.

También recuerda que en su adolescencia la *tomó* con el análisis lógico y con las teorías de Benot. Incluso narra una anécdota en la que, siendo aun bastante joven, advirtió en la tarjeta de visita de un académico que el apellido estaba mal acentuado. K-Hito le hizo llegar la tarjeta de vuelta con la siguiente anotación:

Ese acento cómo mengua
su prestigio personal
y el prestigio de la Real
Academia de la Lengua.
(De la lengua con guisantes
a falta de otros variantes) (K-Hito, 1948a:50).

Llevado por ese interés en la lengua comenzó a redactar la obra *García. Síndéresis gramatical*, que no llegó a concluir. Pero seguramente muchas de las reflexiones que empezó a esbozar en ese primer intento de gramática personal, aparecen en una curiosa obra publicada en 1952: *Puntos flacos de la gramática española*. El texto arranca con una presentación de tono humorístico en la que expone el (supuesto) fin de la obra. Pretende, por un lado, «señalar humildemente yerros y flaquezas de la Gramática de la Lengua Española» (K-Hito, 1952: 85) y, por otro, llevar a cabo una reforma ortográfica racional basada en escribir como se habla. Evidentemente, esta presentación está escrita siguiendo esa nueva norma:

Me es mui grato, señoras i señores, dedicar a ustedes unas palabras de salutación eskitas kon arẽglo al nuevo ALFABETO RAZIONAL DE LA LENGUA ESPAÑOLA.

Nada más fácil, señoras i señores, ke escribir komo se abla i, en konsekuenzia, hablar komo se eskribe.

Ora es ya de dar al traste kon la absurda i řidíkula ortografía ke nos trajo a mal traer en los mejores años de nuestra vida. Mi ALFABETO RAZIONAL DE LA LENGUA ESPAÑOLA está, por fonétika, al alcanze de todos i brinda a los ke vengan detrás una infancia i una juventud de Kolor de řosa. (K-Hito, 1952: 7).

Sin embargo, no hay que fiarse de ese tono humorístico, puesto que el lector enseguida comprueba que, entre broma y broma, K-Hito dice grandes verdades. Por otro lado, pone de manifiesto su amplio conocimiento de los principales tratados sobre gramática y sintaxis. Es una obra humorística, sí, pero también erudita. Parte de la idea de que es normal que la Academia cometa errores, pues los académicos son humanos; pero lo intolerable es permitir que los errores perduren. No considera que la Gramática sea un arte, sino una ciencia que, aun dominándola, no nos hace escribir bien, ya que «el artista no es quien habla y escribe correctamente, sino quien escribe y habla maravillosamente bien y, la mayoría de

¹⁵ Debíó de marcarle mucho la Gramática que tuvo que estudiar para las oposiciones a Correos, puesto que en sus *Puntos flacos...* vuelve a hacer algún comentario en ese sentido: «Con párrafos como estos, no aprobaría hoy un opositor el ejercicio previo para ingreso a Correos» (K-Hito, 1952: 15).

las veces, con desconocimiento de los preceptos gramaticales» (K-Hito, 1952: 13). De hecho, señala, los clásicos como Cervantes o Lope no sabían Gramática.

El armazón teórico que sustenta su discurso es muy extenso: Mateo Alemán, Correas, Benot, Valdés, Bello –al que llama cismático por su *Gramática para uso de los americanos*–, Alemany o Nebrija, entre muchos otros. Analiza sus obras y las diferentes ediciones de la Gramática de la Lengua Española de la Real Academia, destapando errores, incoherencias, contradicciones y, también, algunos aciertos. Encontramos en esta obra a un K-Hito convertido en lector atentísimo de los manuales y tratados y, sobre todo, un gran observador del lenguaje y de su uso.

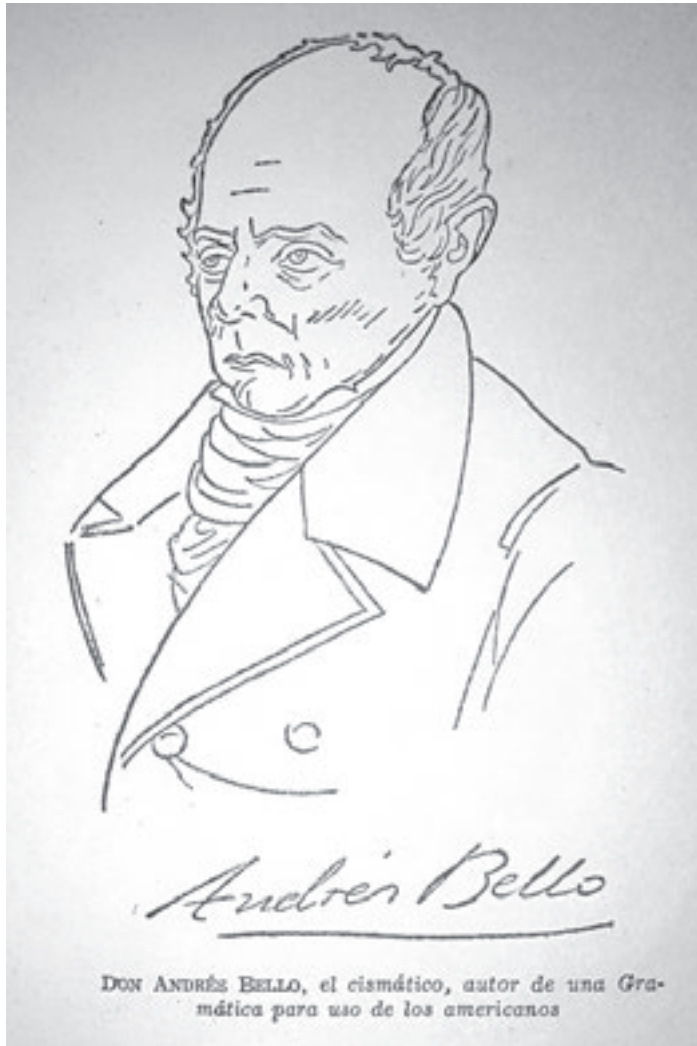


Imagen 7. Caricatura de Andrés Bello incluida en *Puntos flacos de la Gramática Española* (1952).

Tras la parte teórica, K-Hito lanza su propuesta. Su alfabeto es un ABEZEDARIO compuesto por 23 letras que corresponden a 23 sonidos, ni más ni menos. Y es que, a la afirmación de Francisco de Medina de que si las Musas tuvieran que hablar, lo harían en castellano, K-Hito añade que «si se les obligase a escribir, optarían por escribir en chino al toparse con nuestra arbitraria ortografía» (K-Hito, 1952: 85). Escribir como se habla y hablar como se escribe, según el autor, nos facilitaría mucho las cosas: «Una reforma racional de la ortografía española habría de merecer la gratitud de los escolares» (K-Hito 1952: 36). Como guinda del pastel y ejemplo de su propuesta, a K-Hito no se le ocurre otra cosa que transcribir nada menos que los primeros párrafos del *Quijote* utilizando su nuevo alfabeto: *En un lugar de la Manca de kuyo no nombre no kiero akordarme...*

K-Hito analiza también los errores frecuentes en el uso de la lengua, como los neologismos o el leísmo. Precisamente el tema del leísmo fue el causante de una especie de disputa entre K-Hito y el periodista Felipe Sassone: Jacinto Benavente estrenó una obra de teatro titulada *Al amor hay que mandarle al colegio*. K-Hito, aunque consciente de que la Academia permite ese uso de *le*, publicó en su revista *Dígame* un texto condenando el leísmo de Benavente pero, a la vez, justificando al autor dramático ya que, según su opinión, el error debía de haber sido del copista: «De seguro, hijo mío, que el ilustre académico escribió **mandarlo** y alguien por su cuenta cambió el **lo** por el **le**; calofríos produce el **leísmo** en los carteles con letras de a cuarta» (K-Hito, 1952: 58). Felipe Sassone, gran amigo de Benavente, publicó en *ABC* una réplica al texto de K-Hito, eso sí, sin nombrarlo en ningún momento. En el artículo, titulado «La Gramática va al teatro» Sassone defendía que «La señora Gramática hace la vista gorda ante los descuidos de cualquier poeta artista que sepa versificar con belleza. [...] A la señora Gramática le gusta la poesía y sabe que los poetas están por encima de ella y no necesitan conocerla». Aunque califica a K-Hito de cronista brillante y comedido, no duda en llamarlo «gramaticón», por poner reparos «nada menos que al título de una comedia de don Jacinto Benavente» y, a continuación, incide en que seguro que don Jacinto usó el *le* «por su muy real y muy autorizada gana» (Sassone, 1950). Hubo otro capítulo más, la respuesta de K-Hito, de nuevo en *Dígame*, con un artículo en el que, tras acudir de nuevo a la norma de la Academia, zanjaba el asunto y terminaba señalando su admiración y cordialidad hacia Sassone¹⁶.

Conclusión

K-Hito, el cronista, poeta, torero, guionista, director de cine animado, crítico, articulista, dibujante, ilustrador infantil, gramático, caricaturista, conductor pésimo y gran comilón era, ante todo, Ricardo García, el gran observador. Trabajador incansable y *estudioso de nuestros usos y costumbres*, tenía una idea bastante clara del concepto de humor: ante todo, la reflexión. K-Hito no tardaba en dibujar, no le suponía demasiado trabajo, pero invertía mucho tiempo en cavilar el tema a

¹⁶ No fue la única disputa gramatical de K-Hito. También mantuvo un intercambio de correcciones con un tal J. Flechbear, aunque, en esa ocasión, en verso (K-Hito, 1952: 104-106).

tratar: sus caricaturas no eran espontáneas, el chiste no venía por sí solo, sino que era fruto de la *reiteración* y el *desmenuzamiento*:

El tema del día suscita en primer lugar un comentario, que puede ser, puliéndolo, el artículo de fondo, pero que no es la caricatura. Para llegar a ella, hay que darle muchas vueltas y prescindir de muchos matices hasta encontrar el nervio humorístico, satírico o irónico (K-Hito, 1948a: 208).

Fue muy consciente de las necesidades del lector, pero también de su papel en la recepción e interpretación de la caricatura: contaba con la existencia de un lector activo que completaba el significado de la imagen. Por otro lado, supo darle al breve texto que acompañaba a la imagen el peso, la importancia necesaria. De hecho, en una ocasión, publicó en *Ahora* una caricatura «de pega»: unas judías verdes sobre un plato y, al pie, el siguiente texto: «La situación». No significaba absolutamente nada. Sin embargo, la reacción del público fue sorprendente y variadísima: cada lector que le felicitaba había interpretado una cosa diferente, desde asuntos relacionados con el gobierno o con hacienda hasta cosas que ni el propio K-Hito lograba entender. Siempre fue partidario de la caricatura humorística *per se*, pero el momento se daba a la crítica política, y él era muy consciente de que, en este caso, muchas veces era el lector el que le daba el significado a la imagen.

En 1940 salió a la calle *Dígame* y su idea del humor, aunque en algunos momentos no la siguió al pie de la letra¹⁷, continuaba siendo la misma:

[...] el humor es posible sin víctima propiciatoria, sin procacidades y sin maldad; que no es necesario el traumatismo para provocar la sonrisa; que los temas más áridos pueden tratarse en forma amena, en beneficio del lector; que el gesto hosco no es imprescindible en la vida, y que reír de cuando en cuando es patrimonio de las almas sanas (K-Hito, 1948a: 234).

Partidario de que el humorismo nace del exceso de seriedad y de que el humorista debe ser, por naturaleza observador, siempre defendió la idea de que lo cómico es consecuencia del aburrimiento, del hastío:

No cabe duda que todos se divierten, es el que se aburre quien mejor observa el ridículo [...] El humorista ríe lo menos posible, y obliga también a sus garabatos a que guarden la debida compostura. Su espíritu observador se deleita a sus anchas ante el ridículo (K-Hito, 1920:5)

Desde su punto de vista, la prueba de que el humorismo brota de la seriedad es que los países más serios, fríos y sensatos –como Alemania o Inglaterra– nos han dado el mejor humor. Si el humorismo tenía tanta fuerza en su época, era

¹⁷ Refiriéndose a *Gutiérrez*, señala Vázquez (2000: 424) «Este semanario abogaba por el humor puro, aséptico, sin compromisos e independiente. Pero, a partir de 1932, no sólo aumenta de formato sino que también se decanta por temas relacionados con la política española del momento. De hecho, con la proclamación de la República, la sátira política vuelve a invadir la prensa de humor y tuvo también alguna representación en el campo de la poesía. Así pues, hay algunos dibujantes que a través de sus dibujos aluden, por ejemplo, al Estatuto catalán o a la reforma agraria y abundan, como indica Martín Casamitjana, los poemas burlescos dirigidos contra personalidades relevantes de la política».

porque España ya no era un lugar feliz: la gente malvivía y la situación política cada día era peor. La idea del humorismo como producto de la seriedad la encontramos también en grandes pensadores y renovadores del humor de la época, como en Gómez de la Serna (1930) o Wenceslao Fernández Flórez, autores para los que el humor era una actitud ante la vida: «la musa que más frecuentemente guía la pluma de un escritor es la de la disconformidad» (Fernández, 1945: 10). Además, Flórez consideraba que el humorista no puede ser precoz y debe tener un temperamento especial que florece, casi siempre, con la experiencia y la madurez.

Precisamente la experiencia es la que lleva al escritor a pulir y recortar el texto, a buscar la sencillez. Y más en los escritores vanguardistas, porque, como bien señala Ródenas:

Ya en 1917 se postulaba con beligerante entusiasmo una prosa alérgica al monumentalismo narrativo del siglo XIX, horadada y rota, destrenzada y limpia; una escritura molecular y libre de adornos, apoyada en la punta de los pies de la metáfora y de la elipsis, que es tanto como decir con raíz cubista (Ródenas, 2008: 77-121).

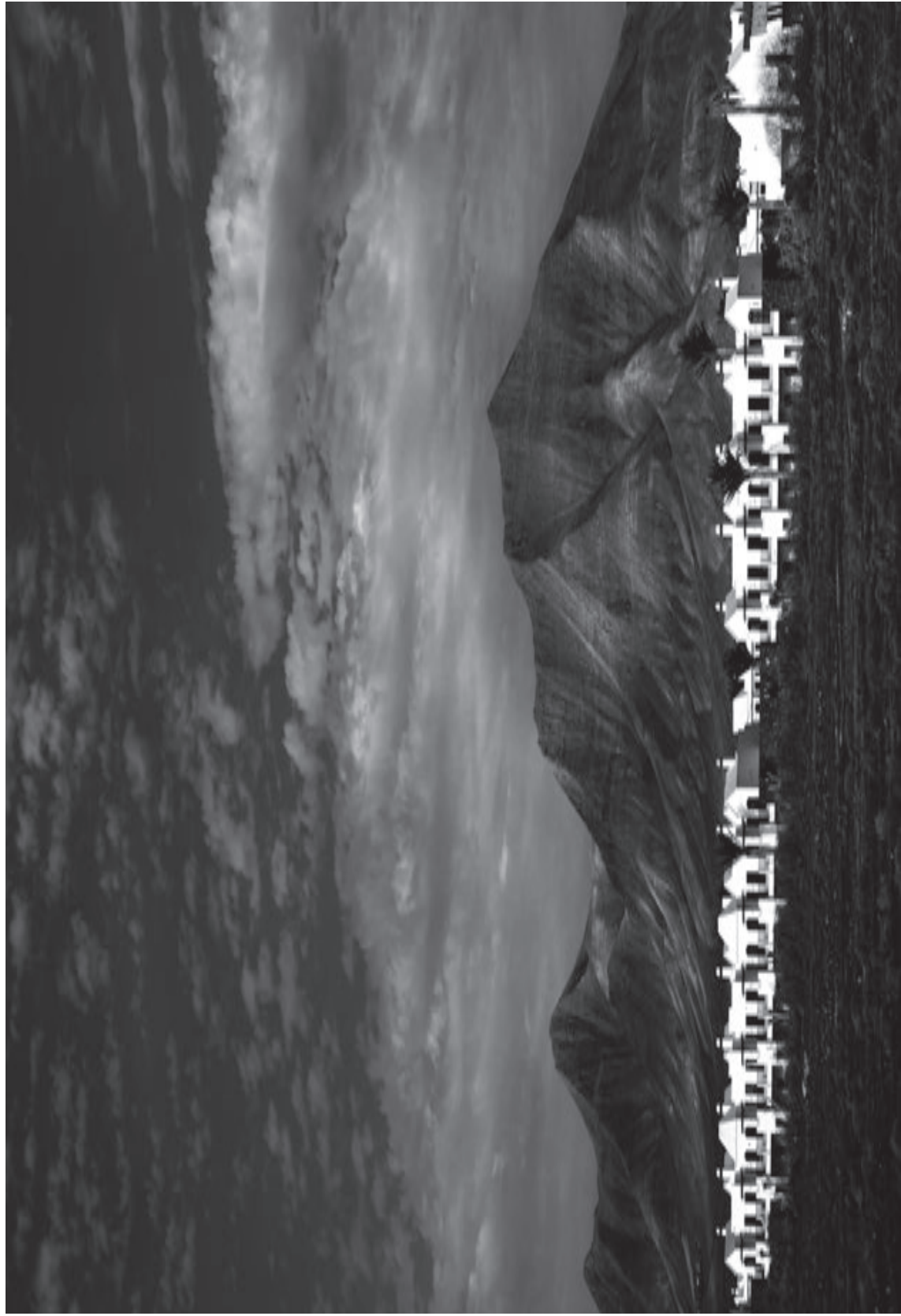
K-Hito fue muy consciente de este aspecto, y se esmeró en simplificar la línea, la imagen y el trazo, pero también en crear un texto sencillo y conciso que completara el efecto expresivo de la caricatura o la historieta. Buscaba, como otros vanguardistas, una prosa limpia y contundente, en la línea de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna: la palabra que surge a través de la mirada dislocada, de la capacidad de observación extrema y de un modelo de texto elíptico y cargado de humor. Un humor sensato y absurdo, consecuencia de la gravedad y el hastío del momento histórico.

Hubo otra generación del 27, sí, pero no hubiera sido posible sin pioneros como K-Hito, el giennense serio y formal, comilón, conservador y aficionado a los toros convertido, sin buscarlo, en el emperador del humor gráfico.

Bibliografía

- Aldecoa, Luis E. de (1927). "El gran caricaturista 'K-Hito' y los dibujantes españoles", *La Nación*, Madrid, 10 marzo, p. 8.
- Baudelaire, Charles (1989). *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor.
- Candel, José María (1993). *Historia del dibujo animado español*. Murcia: Editora Regional de Murcia.
- Fernández Flórez, Wenceslao (1945). *El humor en la literatura española: discurso leído ante la Real Academia Española*. Madrid: Sáez.
- Francés, José (1908). "Segundo Salón de Humoristas", *Prometeo*, nº 2, diciembre, pp. 84-85.
- ____ (1915). *La caricatura española contemporánea*. Madrid: Sociedad Española de Librería.
- ____ (1919). "Vida Artística. Los Salones de Humoristas. Su carácter. Su significación. Su evolución. Sus consecuencias", *La Lectura*, Madrid, enero, p. 369.
- García Padrino, Jaime (2004). *Formas y colores: la ilustración infantil en España*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.
- Gómez de la Serna, Ramón (1930). "Gravedad e importancia del humorismo", en *Revista de Occidente*, Tomo XXVIII, junio, pp. 348-391.
- Guijarro, José Luis (2017). *Los humoristas y la caricatura nueva. Metamorfosis locales de un arte global: Madrid 1898-1936*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- K-Hito (1920). "El humorismo. Conferencia de K-Hito", *El Sol*, 24 de marzo, p. 4.
- ____ (1948a). *Yo, García, una vida vulgar*. Madrid: Editorial Católica.
- ____ (1948b). *De la ceca a la meca*. Madrid: Editorial Católica.
- ____ (1952). *Puntos flacos de la Gramática Española*. Madrid: Editorial Católica
- López Rubio, José (1983). *La otra generación del 27: discurso leído ante la Real Academia Española*. Madrid: Lavel.
- Martín, Antonio (2004). "Los tebeos de Madrid". *CLIJ*, 174, pp. 15-23.
- ____ (2011) "La historieta española de 1900 a 1951", *ARBOR. Ciencia, Pensamiento y Cultura*. CLXXXVII, 2EXTRA, pp. 63-128.
- Milla, F. de la (1927). "Ricardo García, K-Hito", *La Esfera*, Madrid, 27 de agosto, pp. 4-5.
- Moreiro Prieto, Julián (2004). *Mihura. Humor y melancolía*. EDAF.
- Moreno Santabábara, Federico (2004). "Aquellos ilustradores", *CLIJ*, 173, pp. 16-22.
- Rubio Jiménez, Jesús (2008). *Retratos en blanco y negro. La caricatura de teatro en la prensa (1939-1965)*. Centro de Documentación Teatral.
- Ródenas, Domingo (2008). "El microrrelato en la estética de la brevedad del arte nuevo", en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto, pp. 77-121.
- Sassone, Felipe (1950). "La Gramática va al teatro", *ABC*, 21 de octubre.
- Sarto, María Montserrat (1973). "Otra vez en España (1972). Antonio Robles: El día en que todo el mundo aprenda a perdonar, ya no habrá que perdonar a nadie", en Jaime García Padrino (ed.), *Nuevo Antoniorobles*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 83-88.

- Serrano, Arturo (1927). "Nuestros grandes caricaturistas Tovar, Sirio y 'K-Hito'", *Heraldo de Madrid*, 9 de agosto, p. 8.
- Torrijos Carrillo, José María (1989). "El otro grupo del 27: del humor al teatro". *Religión y Cultura*, XXXV, junio-septiembre, pp. 397-410.
- Vázquez, Mónica (2000). "José Borobio y el dibujo humorístico", *Artigrama*, nº 15, pp. 411-460.



LA LEY DE PRENSA E IMPRENTA DE 1966 Y SUS CONSECUENCIAS EN LA PROVINCIA DE JAÉN: LOS EXPEDIENTES DEL REGISTRO DE EMPRESAS EDITORIALES¹

The consequences of the Press and Printing Act of 1966 in Jaen:
the documentation of the Register of Publishing Companies

Carlota Álvarez Maylín

Instituto de Lengua, Literatura y
Antropología, CCHS, CSIC, Madrid
carlota.alvarez@cchs.csic.es

Resumen: El Registro de Empresas Editoriales emanado de la ley de Prensa e Imprenta de 1966 impulsada por el ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga, supuso un punto de inflexión en la estrategia censoria de la Dictadura, situando en el foco de las investigaciones a los editores. En este artículo analizaremos los expedientes de las editoriales pertenecientes a la provincia de Jaén que se conservan en el archivo del Registro de Empresas Editoriales, custodiado por el Archivo General de la Administración.

Palabras clave: Registro de Empresas Editoriales, censura, editoriales, Jaén, expedientes.

Abstract: The Register of Publishing Companies created by the Press and Printing Act, which was developed by the Information and Tourism minister, Manuel Fraga, was a turning point in the censorship strategy of the Franco dictatorship. The focus of censorship was on publishers. In this research article we are going to analyze the documentation of the Register Publishing Companies related to the province of Jaen, which are preserved in the Administration Archives.

Key words: Register of Publishing Companies, censorship, publishing house, Jaen, files.

Introducción

La Dictadura franquista fue un periodo que tuvo un gran impacto para el desarrollo de las industrias culturales, limitando e interviniendo en muchas de las iniciativas que surgieron durante esta etapa. En el campo de las empresas editoriales, la ley de Prensa e Imprenta de 1966 supuso un punto de inflexión para muchos de los proyectos editoriales, y también un cambio de estrategia en el control de la información que establecía el Régimen. La provincia de Jaén no fue ajena a las

¹ Esta publicación es el resultado de una investigación financiada por el MINECO a través de un contrato para la Formación del Personal Investigador (FPI2017) y por el proyecto "Prácticas culturales y esfera pública: editoras españolas y latinoamericanas contemporáneas" (FFI2016-76037-P).

aspiraciones políticas y culturales de la Dictadura. Los expedientes conservados en el Registro de Empresas Editoriales, custodiado por el Archivo General de la Administración, nos permitirán reconstruir el campo editorial de la provincia de Jaén desde la aprobación de la Ley de Prensa e Imprenta de 1966 y la creación del Registro de Empresas Editoriales, hasta 1982, fecha del último expediente.

En el contexto de la década de los sesenta, el franquismo comenzó a implementar cambios sistémicos en su estructura económica, desterrando las políticas autárquicas e implementando una economía capitalista competitiva, basada en la diversificación de la producción (Carrillo, 2001: 4). En un intento por alcanzar una mayor homologación y aprobación internacional, se desarrolló el Plan de Estabilización de 1959, que materializaba las estrategias de adaptación del Régimen. Como consecuencia de estas políticas, el éxito económico marca el rumbo del país y comienza a resurgir una clase media que había desaparecido durante tres décadas, y que tenía aspiraciones culturales que entraban en contradicción con el proteccionismo mantenido por el Régimen en este ámbito (Cisquella, Erviti y Sorolla, 2002: 25; Menchero de los Ríos, 2015: 67). Casi treinta años después de la Guerra Civil, seguía vigente la Ley de Prensa de 22 de abril de 1938², inspirada en la legislación militar y en los modelos de propaganda de los fascismos europeos (Moliner, 1971: 9). La Dictadura estaba fundamentada y legitimada en el golpe de Estado del 18 de julio de 1936, que generó todo un entramado que garantizaba la exclusión del contrario y la desaparición de sus ideas (Cisquella, Erviti y Sorolla, 2002: 19 - 20). Esta construcción se tradujo culturalmente en un extraordinario control político de la información (De Diego González, 2016: 2), y en el intervencionismo total del campo cultural por parte del Estado. Dicho intervencionismo fue ejercido por el Instituto Nacional del Libro Español³, que tenía como objetivo tutelar económica y culturalmente el mercado de las letras (Ruiz Bautista, 2005: 241). El INLE lidió con el bloqueo al que se encontraba sometida la industria editorial debido a la precariedad económica, la falta de inyección económica por parte del Estado y el exilio de los principales intelectuales (Sánchez Vigil, 2009: 103).

Las aspiraciones de los grupos sociales surgidos del éxito económico pronto se vieron truncadas por el dictatorial intervencionismo de Estado y el control político de cualquier ámbito de actuación, esto desembocó en la grave crisis política de 1962, que evidenció la discordancia que existía entre el espíritu aparentemente liberalizador del Estado franquista y los sectores organizados de la sociedad española (Cisquella, Erviti y Sorolla, 2002: 25). En el plano político, como consecuencia de esta crisis, se produjo la entrada de los tecnócratas del Opus Dei en las áreas económicas del Estado, y la asunción de Manuel Fraga Iribarne de la cartera del Ministerio de Información y Turismo, con el objetivo de regularizar el turismo y adaptar las políticas culturales a las nuevas necesidades del Estado. Este cambio, en apariencia, suponía una ruptura con las posiciones inmovilistas de Falange y el triunfo de las posturas reformistas y liberalizadoras (Gubern, 1981: 181). Estos sectores políticos impulsaron reformas encaminadas a garan-

² BOE, 23 de abril de 1938, nº. 549, p. 6915.

³ Orden de 23 de mayo de 1939, Ministerio de la Gobernación. BOE de 24 de mayo de 1939.

tizar la continuidad e integridad del Régimen franquista, realizando cambios y asumiendo ciertas demandas sociales, que no comprometieran la esencia misma del franquismo (Menchero de los Ríos, 2015: 69).

La ley de Prensa e Imprenta de 1966: el Registro de Empresas Editoriales como una herramienta de censura

Con los cambios económicos acontecidos a mediados de la década de los sesenta, en el ámbito editorial, la industria vivió un gran impulso de la mano del I Plan de Desarrollo Económico y Social (1964 - 1967)⁴, en el cual, el sector del libro fue incluido como prioritario y estratégico y, por lo tanto, pudo beneficiarse y acogerse a las ayudas económicas incluidas en dicho plan. Otro espaldarazo al sector del libro fue la Ley de Reforma Universitaria, aprobada en 1964, que supuso un aumento de la producción, y la estabilización de un sector que se encontraba permanentemente en crisis durante los últimos treinta años (Martínez Martín, 2015: 34). La modernización del sector significó un aumento de la presencia del libro en los espacios domésticos, la masificación de la lectura, el surgimiento de nuevos temas y la aparición de una nueva generación de autores que rompía con el paradigma vigente en el que la producción intelectual había sido completamente desterrada y exiliada (Menchero de los Ríos, 2015: 68).

No obstante, el sector del libro seguía encorsetado por la Ley de Prensa de 1938, cuya necesidad de revisión se discutía desde décadas anteriores⁵. Los protagonistas del sector, editores y periodistas veían lastrada su actividad diariamente ante los procesos burocráticos que mediaban entre el libro como proyecto y su lanzamiento en el circuito comercial (Muñoz Soro, 2008: 115). Fraga Iribarne asumió con su llegada al Ministerio de Información y Turismo, el compromiso de liberalizar la prensa y adaptar las políticas de control de la información a los nuevos tiempos (De Diego González, 2016: 9), tarea que recayó en Pío Cabanillas, subsecretario del Ministerio y encargado de la redacción del borrador de la nueva ley de Prensa e Imprenta, cuyo primer borrador se presentó en 1964 (Chuliá Rodrigo, 1999: 210). Debido a la oposición interna, ejercida por la Iglesia y por los sectores más reaccionarios del Régimen, la presentación de la ley y su aprobación se dilatará hasta dos años más tarde, habiéndose presentado en el proceso hasta cuatro proyectos (Dueñas, 1969: 61 - 62). En marzo de 1966, se aprobó en Cortes la Ley de Prensa e Imprenta y se publicó en el BOE para entrar en vigor el 8 de abril de ese mismo año⁶.

⁴ BOE, 30 de diciembre de 1963, nº 312, pp. 18190 - 18198.

⁵ El prólogo de la Ley de Prensa e Imprenta de 1966 hace referencia a esta necesidad de revisión: "Los cuerpos legales donde en la actualidad se encuentra contenido, en nuestra Patria, el ordenamiento jurídico de la Prensa y la Imprenta están constituidos fundamentalmente por la Ley de veintiséis de junio de mil ochocientos ochenta y tres y la de veintidós de abril de mil novecientos treinta y ocho. La mención de estas fechas pone de relieve la necesidad de adecuar aquellas normas jurídicas a las actuales aspiraciones de la comunidad española y a la situación de los tiempos presentes", Prólogo de la Ley 14/1966, de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta.

⁶ BOE, 19 de marzo de 1966, nº 67.

Manteniendo intactas las raíces sobre las que se construía la política cultural del franquismo, la ley de 1966, también conocida como “ley Fraga”, tuvo como ejes principales: la libertad de prensa, la supresión de la censura previa, la creación de un registro de empresas periodísticas y editoriales, y la libre designación de directores (Menchero de los Ríos, 2015: 69). Esta ley se presentó como la superación del dirigismo cultural y supuso un atisbo de apertura, el objetivo de la ley era adecuar la política informativa y cultural a las demandas de la sociedad española.

La ley constaba de 72 artículos, cuatro disposiciones finales, cinco disposiciones transitorias y una disposición derogatoria, la de la Ley de 1938. En su artículo primero, se amparaba la libertad de expresión por medio de impresos⁷, ya expresada anteriormente en el Fuero de los Españoles⁸. Sin embargo, esta libertad se limitaba en el artículo segundo, donde con suma ambigüedad, se afirmaba que la libertad de expresión tendría como limitaciones:

[...] el respeto a la verdad y a la moral; el acatamiento a la Ley de Principios del Movimiento Nacional y demás Leyes Fundamentales; las exigencias de la defensa Nacional, de la seguridad del Estado y del mantenimiento del orden público interior y la paz exterior; el debido respeto a las Instituciones y a las personas en la crítica de la acción política y administrativa; la independencia de los Tribunales, y la salvaguardia de la intimidad y del honor personal y familiar⁹.

Las limitaciones que se imponían en el artículo segundo marcarán las conflictivas relaciones entre el Ministerio y el ámbito editorial. En el artículo tercero se abolía la censura previa, que fue sustituida por una censura voluntaria, el depósito de ejemplares, un reforzamiento del aparato productivo y un mayor control sobre el proceso de producción, manteniéndose intacto el ejercicio arbitrario de la censura impulsado en la Ley de 1938¹⁰.

La ley de 1966 trató de armonizar una “libertad responsable”, pero en la práctica, no pudo resolver la contradicción por la cual se planteó, ya que mantuvo intactos los mecanismos censorios de la Dictadura, generando un conflicto constante con los productores de contenido cultural. Es un intento de legitimación democrática del Régimen, que buscaba generar una percepción de tolerancia y apertura hacia mayores cuotas de libertad y permisividad, sin embargo, la realidad es que adaptó y afianzó los mecanismos de control que permitían dar continuidad a la Dictadura (Martínez Martín, 2011: 128).

La censura siguió vigente en España tras la ley de 1966, que significó la institucionalización y normalización del control del Régimen sobre el sector editorial (Cisquella, Erviti, Sorolla, 2002: 65). Durante la Dictadura, la censura no fue homogénea ni en el espacio, ni en el tiempo, fue una herramienta de control

⁷ “El derecho a la libertad de expresión de las ideas reconocido a los españoles en el artículo doce de su Fuero se ejercerá cuando aquéllas se difundan a través de impresos, conforme a lo dispuesto en dicho Fuero y en la presente Ley”, Artículo 1, Ley 14/1966, de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta.

⁸ BOE, 18 de julio de 1945, n.º. 199, p. 358.

⁹ Artículo 2, Ley 14/1966, de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta.

¹⁰ Artículo 4, Ley 14/1966, de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta.

político-social y un procedimiento del ejercicio arbitrario del poder, que estableció los márgenes de la política del libro (Ruiz Bautista, 2005: 441, Ambrosi, 2003: 253 - 270, Aróstegui, 1996: 31 - 46). En 1966, la censura pasó de ser un instrumento de contención, a ser una herramienta de transformación y represalia según las afinidades políticas de los escritores y editores. Se establecieron dos tipos de mecanismos de censura: los preventivos y los de castigo (Cisquella, Erviti, Sorolla, 2002). La censura voluntaria, el depósito de seis ejemplares de cada obra en las dependencias del Ministerio de Información y Turismo, y el Registro de Empresas Editoriales formaban parte del primer grupo. En el segundo grupo, la ley de Prensa e Imprenta delegaba sobre la Administración la posibilidad de sancionar independientemente del desarrollo que el expediente tuviera posteriormente en el sistema judicial¹¹, por lo que, la mayoría de los escritores y editores recurrieron a la “consulta voluntaria” por miedo a ser víctimas de la arbitrariedad (Abellán, 1980). En 1966 el objeto de la censura pasó de los libros a los editores, atacando directamente a los productores de contenido cultural e intelectual.

La nueva ley de Prensa e Imprenta establecía el registro obligatorio de todas las empresas que quisieran practicar la edición. La inscripción en el Registro de Empresas Editoriales estaba condicionada por el envío de numerosa documentación que buscaba controlar la gestión y la línea editorial, así como la actividad de sus directores. El Registro de Empresas Editoriales ponía el foco de control sobre los agentes de producción, actuando como mecanismo de supervisión e impidiendo el normal funcionamiento de la práctica editorial hasta que no se consiguiera el número de inscripción (Menchero de los Ríos, 2015: 72).

El posterior desarrollo de la Ley de Prensa e Imprenta dio lugar al Decreto 748/1966, de 31 de marzo, relativo al Registro de Empresas Editoriales¹². Según la citada legislación, las empresas editoriales eran “las constituidas por personas naturales o jurídicas con nacionalidad española y residencia en España que se encuentren en pleno ejercicio de sus derechos civiles y políticos y cuya actividad tenga por objeto la realización por cuenta propia de las publicaciones unitarias a que se refiere el artículo 10 de la mencionada Ley, siempre que se cumplan los requisitos que la Ley y el presente decreto establecen”¹³. Aún siendo obligatoria la inscripción en el Registro de Empresas Editoriales, el Ministerio, que custodiaba el registro, junto con la Dirección General de Información¹⁴, podía retirar las

¹¹ “De la responsabilidad y de las sanciones”, Capítulo X, Ley 14/1966, de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta.

¹² Decreto 748/1966, de 31 de marzo, relativo al Registro de Empresas Editoriales, BOE, de 4 de abril 1966, nº 80, p. 3962.

¹³ Artículo 50, Ley 14/1966, de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta; Artículo 1, Decreto 748/1966, de 31 de marzo, relativo al Registro de Empresas Editoriales, BOE, 4 de abril 1966, nº 80, p. 3962. El artículo 10, Ley 14/1966, de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta, enunciaba como publicaciones unitarias “Los impresos se clasificarán en publicaciones unitarias y publicaciones periódicas. Las primeras comprenderán los libros, folletos, hojas sueltas, carteles y otros impresos análogos, y las segundas, los diarios, semanarios y aquellas otras que, en general, aparecen en cualesquiera períodos de tiempo determinado”.

¹⁴ Artículo 51, Ley 14/1966, de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta; Artículo 2, Decreto 748/1966, de

inscripciones cuando los libros o la línea editorial de la empresa no fueran acordes a los preceptos del Régimen¹⁵. Esto limitó la actividad de las editoriales, pues vivieron bajo una amenaza constante (Muñoz Soro, 2008: 121), además, durante el proceso de inscripción de la editorial, era obligatorio presentar todos los libros a censura. En bastantes ocasiones, el Ministerio prolongó este proceso para hacer obligatorio el paso de las obras por las autoridades censoras¹⁶.

La documentación necesaria para conseguir el número de inscripción era:

Cuando la Empresa esté constituida por una persona natural en la instancia a que se refiere el artículo anterior se hará constar el nombre, edad, nacionalidad y domicilio del titular. Dicha instancia irá acompañada de los siguientes documentos:

- A) Declaración jurada de que el solicitante titular de la Empresa se halla en el pleno ejercicio de sus derechos civiles y políticos.
- B) Declaración comprensiva de los nombres, apellidos, nacionalidad y domicilio del fundador o fundadores de la Empresa y en su caso de la persona o personas a quien se encomiende la administración o gestión.
- C) Reglamento de la Empresa editorial, si lo hubiera.
- D) Descripción del patrimonio.
- E) Exposición de las líneas generales del plan editorial y financiero que se pretende desarrollar y de los medios con que se cuenta para su realización¹⁷.

En caso de que la empresa estuviese constituida como persona jurídica, era necesario añadir los Estatutos de la Sociedad y la lista de los accionistas con la declaración jurada de encontrarse en el pleno ejercicio de sus derechos civiles y políticos.

La documentación exigida iba más allá del control administrativo y buscaba controlar la actividad de los promotores y accionistas de la empresa, así como su línea editorial. Además, una vez realizada la petición de inscripción, los promotores, accionistas y trabajadores de la editorial eran objeto de un informe policial, que se centraba en rendir cuentas de sus implicaciones políticas y de las actividades que llevaban a cabo en su vida privada¹⁸.

El Registro de Empresas Editoriales fue la herramienta que utilizó el Régimen para controlar la práctica editorial y la producción cultural, que derivó en una falta de libertad de creación en las industrias culturales.

31 de marzo, relativo al Registro de Empresas Editoriales, BOE, 4 de abril 1966, nº 80, p. 3962.

¹⁵ Artículo 29 y 30, Ley 14/1966, de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta.

¹⁶ Es el caso de Edicions 62, que tardó 5 años en conseguir el número de inscripción en el Registro de Empresas Editoriales, AGA, Cultura, 62/06468, 98/10.

¹⁷ Artículo 52, Ley 14/1966, de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta; Artículo 4 y 5, Decreto 748/1966, de 31 de marzo, relativo al Registro de Empresas Editoriales, BOE, 4 de abril 1966, nº 80, p. 3962.

¹⁸ Artículo 7, Decreto 748/1966, de 31 de marzo, relativo al Registro de Empresas Editoriales, BOE, 4 de abril 1966, nº 80, p. 3962.

El Archivo del Registro de Empresas Editoriales

El Registro de Empresas Editoriales fue custodiado por la Dirección General de Información y por el Instituto Nacional del Libro Español. Cuando este organismo fue disuelto en 1986, sus competencias, al igual que su archivo, pasaron a formar parte de la Dirección General del Libro y Bibliotecas¹⁹. Sin embargo, no fue hasta el año 2005, cuando a través del Centro de Documentación del Libro, la Lectura y las Letras, organismo del que formaba parte la Dirección General anteriormente mencionada, se pudo consultar la documentación debidamente clasificada del Registro de Empresas Editoriales. Los fondos dedicados a los “Registros de Empresas (1962 - 1993)”, entre los cuales se encontraban los Expedientes del Registro de Empresas Editoriales, acabaron siendo depositados en el Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares, donde permanecen accesibles al público investigador. Entre la documentación que se conserva en el AGA están los ficheros donde constan: el nombre de la empresa, el número de inscripción, el capital social, la localidad, el nombre del solicitante de la inscripción, los nombres de los fundadores, los nombres y cargos de los integrantes del Consejo de Administración y los nombres de los accionistas y el número de acciones que poseen²⁰. Estos ficheros nos permiten reconstruir la historia de las editoriales, así como de sus protagonistas. Acompañando a esta documentación se encuentra la herramienta principal de nuestra investigación: los expedientes del Registro de Empresas Editoriales.

Los expedientes contienen de forma generalizada la misma documentación: la instancia solicitando al Ministerio de Información y Turismo la inscripción en el Registro de Empresas Editoriales, la declaración jurada de los propietarios y participantes de la editorial de hallarse en el pleno ejercicio de sus derechos civiles y políticos, la declaración con los datos del fundador o fundadores, la declaración con los datos sobre la gerencia y administración de la empresa, el reglamento o la declaración de su no existencia, el plan editorial detallando las colecciones, las obras fuera de colección, el público hacia el que se dirigía la editorial, el plan financiero y los medios para su realización y la descripción del patrimonio. En caso de que las editoriales se hubiesen constituido como Sociedades Anónimas, también consta la escritura de constitución, la certificación de asiento en el Registro Mercantil, además de otras múltiples escrituras referidas al accionariado, cambios en el consejo de administración, ampliaciones de capital, etc. En caso de que el expediente fuese aprobado por el Servicio de Orientación Bibliográfica del Ministerio, aparece la comunicación de concesión del número de registro por parte del Registro de Empresas Editoriales y el decreto de ratificación aprobado por el ministro de Información y Turismo.

¹⁹ Real Decreto 875/1986, de 21 de marzo, por el que se suprime el Organismo autónomo Instituto Nacional del Libro Español, artículos 1 y 2. BOE, núm. 108, de 6 de mayo de 1986, p. 15943.

²⁰ AGA, Cultura, 62/07185; AGA, Cultura, Fichero de Registro de Empresas Editoriales (A - E), 62/07186; Fichero de Registro de Empresas Editoriales (E - M), 62/07187; Fichero de Registro de Empresas Editoriales (N - Z), 62/07188.

El Registro de Empresas Editoriales en la provincia de Jaén: los expedientes de inscripción

El fondo documental del Registro de Empresas Editoriales conserva seis expedientes de editoriales afincadas en la provincia de Jaén e inscritas entre 1970 y 1982. Se trata de Riquelme y Vargas Ediciones, que con posterioridad pasará a llamarse D. Elías Riquelme Ibáñez y D. Arturo Vargas – Machuca Caballero Ediciones; la Editorial Hesperia, S. L.; el Instituto de Estudios Giennenses, perteneciente al CSIC; la Sociedad Provincial de Artes Gráficas, S. A. (SOPROAGRA, S. A.); Ediciones Galduria; y la Editorial Diego Sánchez del Real.

A pesar de que el Registro de Empresas Editoriales entra en vigor tras la aprobación de la ley de Prensa e Imprenta de 1966, sus expedientes nos permiten remontarnos a la historia anterior de las editoriales. Aunque la primera editorial en inscribirse en el Registro de Empresas Editoriales en 1970 fue la Editorial Diego Sánchez del Real, no es la más antigua de las empresas, pues el “Instituto de Estudios Giennenses” se constituye el 12 de abril de 1951. Se trata de un organismo público aprobado por la Diputación Provincial de Jaén y cuya inscripción en el Registro de Empresas Editoriales se produce el 5 de abril de 1976²¹. Dicho organismo cuenta con una sección de publicaciones, compuesta por el director, José Antonio de Bonilla y Mir, el secretario general del Instituto, Juan González Navarrete, el vicedirector primero, Juan Montijano Chica, el vicedirector segundo, Lorenzo Polaino Ortega y el tesorero, Juan María Cobo Vera. En el expediente no consta plan editorial, ni financiero, al ser una institución directamente tutelada por el Estado. Le fue concedido el número de inscripción 1545/76, el 1 de marzo de 1976²².

Otra empresa también creada por la Diputación Provincial de Jaén fue la “Sociedad Provincial de Artes Gráficas, S. A. (SOPROAGRA, S. A.)”, fundada el 28 de mayo de 1971, pero, como veremos a continuación, deviene de diversas compras de empresas realizadas por la propia Diputación. De hecho, es el pleno de la Diputación Provincial el que rige la editorial, como indican sus estatutos:

La administración de la Sociedad se realizará por los siguientes órganos:

- a) La Junta General.
- b) El Consejo de Administración.
- c) El Director Gerente.

La Junta General está constituida por el pleno de la Excm. Diputación Provincial de Jaén; facultades de la Junta:

- Nombramiento y separación de los miembros del Consejo de Administración.
- Modificación de los estatutos.
- Aumentar o disminuir el capital social.

²¹ AGA, Cultura, 62/06506, 136/11, “Instancia de inscripción en el Registro de Empresas Editoriales del Instituto de Estudios Giennenses”, 5 de febrero de 1976, Jaén.

²² AGA, Cultura, 62/06506, 136/11, “Resolución y decreto de inscripción del Instituto de Estudios Giennenses en el Registro de Empresas Editoriales”, 1 de marzo de 1976, Madrid.

- Aprobar el inventario y el balance anual.
- Emitir obligaciones o recurrir de otra forma legal al crédito.
- Compra y absorción total de otras empresas del ramo.
- Controlar y fiscalizar la actuación del Consejo de Administración y del director Gerente, adoptar las resoluciones pertinentes a las facultades de estos órganos cuando lo estime conveniente, suspenderlas y modificarlas dejando siempre a salvo los derechos del tercero.
- Dar aplicación a los beneficios.
- Fijar remuneración a los Consejeros, si hubiere lugar.

El Consejo de Administración estará integrado por los Consejeros que serán nueve, incluido el presidente.

El Presidente del Consejo de Administración será el de la Corporación o Diputado en el que él mismo delegue. De los ocho consejeros restantes, dos serán diputados provinciales y otros seis, personas distinguidas por su dedicación a la provincia, a las actividades del ramo o por su eficiencia en los negocios, en general.

El Director Gerente será contratado por la Junta General y por un plazo que no excederá diez años y que podrá ser prorrogado. El nombramiento podrá recaer en un funcionario de la Corporación²³.

La empresa estaba regida por el director gerente, Manuel García Martínez Ligeró, de profesión perito mercantil; el presidente de la Junta General de Accionistas de SOPROAGRA, Leocadio Martín Rodríguez, también presidente de la Excm. Diputación Provincial de Jaén; y el secretario de la Junta General de Accionistas, Ángel Cifuentes Casado. La empresa tenía por domicilio la calle Ortega Nieto, 3, del Polígono Industrial "Los Olivares", a las afueras de la capital de la provincia²⁴. SOPROAGRA pidió su inclusión en el Registro de Empresas Editoriales el 13 de febrero de 1981, alegando que se dedicaba a "la edición, la impresión, la comercialización por distribución directa, de libros destinados a las autoescuelas instaladas en el territorio nacional, que formulan sus pedidos, bien directamente a esta editorial, o a través de los distintos representantes de comercio nombrados al efecto por la Empresa, sin descartarse los pedidos que realizan las librerías"²⁵. La editorial contaba con sus propios canales de distribución y no descartaba en un futuro dedicarse a la "edición e impresión de cuadernos de escritura y matemáticas básicas, recreativos, etc. para nivel escolar bajo"²⁶. Toda esta red de distribución de la empresa cobra sentido cuando acudimos al plan financiero que se presentó para la inscripción en el Registro de Empresas Editoriales, y es que, en realidad, SOPROAGRA, surge de la compra de diversas empresas que habían quebrado en la provincia de Jaén. SOPROAGRA dedica gran parte de su

²³ AGA, Cultura, 62/06567, 197/12. "Escritura de Constitución de la Sociedad Provincial de Artes Gráficas, S.A. (SOPROAGRA, S.A)", 28 de mayo de 1971, Jaén.

²⁴ AGA, Cultura, 62/06567, 197/12. "Instancia de inscripción en el Registro de Empresas Editoriales de la Sociedad Provincial de Artes Gráficas, S. A. (SOPROAGRA, S. A)", 13 de octubre de 1981.

²⁵ AGA, Cultura, 62/06567, 197/12. "Plan editorial y de distribución", 13 de octubre de 1981.

²⁶ *Ibidem*.

capital social a la “compra de créditos reconocidos en los expedientes de suspensión de pagos de la sociedad mercantil Gráficas Nova, S.A. y de sus filiales Manipulados del Sur, S. A. y Fotomecánica, S.A.”²⁷ adquiriendo su patrimonio y, lo más importante, su cartera de clientes pertenecientes a autoescuelas, “existen del orden de 2500 a 3000 contactos comerciales ya establecidos con una red de representantes que cubre todo el territorio nacional”²⁸. Toda esta red ya consolidada hace que la editorial estime una facturación bruta en libros de 10 a 12 millones de pesetas anuales “que se incrementará en la medida que nuestro fondo editorial se vaya enriqueciendo y dependiendo de la situación que el mercado marque en todo momento”²⁹. Además, señala que cuenta con otros cauces de financiación porque, aunque no estuviera incluido en el plan editorial, se prevé “la impresión de libros, folletos, cartelería, memorias, etc. por cuenta de otros clientes varios y editoriales”³⁰, entre los que se encontraba la propia Diputación Provincial y el público general. Se desprende de esta información que SOPROAGRA se dedicaba a la impresión de libros de autoescuelas, cuya distribución tenía garantizada a través de una red de representantes que había heredado de Gráficas Nova, y que gracias a la maquinaria con la que contaba, aceptaba pedidos externos para su impresión. La editorial contaba con un capital social de 120 millones de pesetas, dividido en acciones de 10.000 pesetas, nominativas e intransferibles a favor de la Excm. Diputación de Jaén, la única propietaria de estas³¹.

Todas estas compras de empresas y concentración en una misma Sociedad Anónima se explican según la escritura de Constitución que se conserva en el expediente. En la sesión celebrada en el pleno de la Diputación Provincial el 31 de octubre de 1980, la presidencia argumentó la posible adquisición de Gráficas Nova, y la misma fue aprobada por unanimidad para iniciar el trámite de provincialización del servicio, sin ser el mismo un monopolio. Este era el trámite previo que debía cumplir la Diputación para adquirir Gráficas Nova y toda su estructura logística, hecho que se consumó el 22 de septiembre de 1981³². SOPROAGRA, S.A adquirió el número de inscripción 2559/82, del Registro de Empresas Editoriales, el 23 de marzo de 1982³³.

Otra de las editoriales presentes en el Registro de Empresas Editoriales perteneciente a la provincia de Jaén es “Ediciones Galduria”, creada el 13 de noviembre de 1975 y constituida como una editorial religiosa. A la cabeza de esta empresa, como director gerente, se encontraba el sacerdote Manuel Agudo Gimena,

²⁷ AGA, Cultura, 62/06567, 197/12. “Plan financiero”, 13 de octubre de 1981.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ AGA, Cultura, 62/06567, 197/12. “Patrimonio editorial”, 13 de octubre de 1981.

³² AGA, Cultura, 62/06567, 197/12. “Acuerdo entre la Sociedad Provincial de Artes Gráficas, S.A (SOPROAGRA, S.A) y Gráficas Nova, S.A”, 22 de septiembre de 1981, Jaén.

³³ AGA, Cultura, 62/06567, 197/12. “Resolución y decreto de inscripción de Sociedad Provincial de Artes Gráficas, S.A (SOPROAGRA, S.A) en el Registro de Empresas Editoriales”, 23 de marzo de 1982, Madrid.

de 45 años, que contaba con el industrial Ildelfonso Serralbo Games, de 38 años, como subdirector, con la maestra Pilar García Mesa, de 37 años, como secretaria, y con la escritora María Josefa García Expósito como redactora³⁴. Pidieron su inclusión en el Registro de Empresas Editoriales el 14 de noviembre de 1975 y se inscribieron como editorial religiosa afincada en la calle Juan Martín, 1, del municipio de Jódar, provincia de Jaén. La editorial se fundó con el ánimo de publicar libros o folletos de tipo doctrinal-religioso, que contarían con la aprobación de la Diócesis³⁵. Ediciones Galduria contaba con un capital de 800.000 pesetas en los bancos Banesto, Hispano Americano y la Caja de Ahorros de Granada, destinados a financiar las primeras publicaciones de la editorial, que se autofinanciaría posteriormente, y también contaba con otras posesiones patrimoniales de terrenos y casas valoradas en más de dos millones de pesetas³⁶. Esta editorial religiosa adquirió un año después su inscripción en el Registro de Empresas Editoriales, con el número 1662/76, el 22 de noviembre de 1976³⁷.

Las tres editoriales restantes son editoriales creadas por particulares, siendo la más temprana la "Editorial Diego Sánchez del Real". Creada el 24 de enero de 1970, pidió su inclusión en el Registro de Empresas Editoriales el 24 de enero de 1970. La documentación que conservamos de esta editorial está fechada el 30 de noviembre de 1970, ya que la documentación que el editor envió inicialmente el 24 de enero de 1970 se extravió en el Registro de Empresas Editoriales³⁸.

Establecida en la calle Maestro Bartolomé de la ciudad de Jaén, la editorial fue fundada por Diego Sánchez del Real, abogado de 38 años³⁹, con el objetivo de encabezar un proyecto de mecenazgo para ayudar a los jóvenes de la provincia editando folletos literarios para repartir gratuitamente.

Estos folletos, en número como máximo por tirada de quinientos, saldrían cuatro o cinco veces al año. Como ejemplo podemos citar: Últimos poetas de Jaén, Historia de la ciudad de Cástulo, Rafael Zabaleta, Antología poética de Fanny Rubio, Antología de Manuel U. Pérez Ortega, Historia de la Semana Santa en Jaén, Un año en la vida de Jaén. Títulos que hablan por sí solos de la tarea y fin de estas publicaciones. También el sacar a la luz los libros premiados, de poemas, en el concurso anual que patrocina este Ayuntamiento bajo la denominación de premios EL OLIVO. Como sueño, el poder editar una obra que recogiera las principales pinturas del pintor de Quesada, Rafael Zabaleta. Pero ello de momento sería difícil por lo costoso. Dentro de este plan, podría

³⁴ AGA, Cultura, 62/06513, 143/21. "Instancia de inscripción en el Registro de Empresas Editoriales de Ediciones Galduría", 14 de noviembre de 1975, Jódar.

³⁵ AGA, Cultura, 62/06513, 143/21. "Plan editorial", 14 de noviembre de 1975, Jódar.

³⁶ AGA, Cultura, 62/06513, 143/21. "Plan financiero y patrimonio de la editorial", 14 de noviembre de 1975, Jódar.

³⁷ AGA, Cultura, 62/06513, 143/21. "Resolución y decreto de inscripción de Ediciones Galduria en el Registro de Empresas Editoriales", 22 de noviembre de 1976, Madrid.

³⁸ AGA, Cultura, 62/06462, 92/4, "Carta a la Dirección General de Cultura Popular", 30 de noviembre de 1970, Jaén.

³⁹ AGA, Cultura, 62/06462, 92/4, "Instancia de inscripción en el Registro de Empresas Editoriales de la Editorial Diego Sánchez del Real", 30 de noviembre de 1970, Jaén.

mencionar la edición de otros folletos sobre la historia de los principales pueblos de esta provincia. Esta tierra se ha caracterizado por la abundancia de pintores paisajistas, que los hay muy jóvenes y buenos. Poco conocidos y para recoger la labor cultural y artística de ellos, estimo de interés el publicar un resumen de cada uno de ellos. Esto muy espaciadamente y de una forma modesta⁴⁰.

Diego Sánchez del Real indica que esta labor divulgativa no comenzaría hasta que no le fuese reconocida la inscripción. Una vez recibida la documentación del editor en Madrid, el Ministerio inicia sus investigaciones sobre este abogado, desde el Registro de Empresas Editoriales, dependiente de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos, el Director General ruega al Gobernador Civil de Jaén, un informe sobre la conducta y antecedentes del petionario de la inscripción de la Editorial Diego Sánchez del Real⁴¹. El Gobernador Civil responde el 22 de diciembre de 1970 al Director General de Cultura Popular y Espectáculos con un informe favorable sobre Diego Sánchez del Real, del que afirma que es “una persona intachable en su conducta moral pública y privada”, añade, “en el aspecto político, es afecto al Régimen y de absoluta adhesión al mismo”, además, “en esta capital ha desempeñado los cargos de Asesor de Cultura y Arte del Frente de Juventudes; Secretario de la Agrupación Autónoma de Agentes Comerciales; Profesor de Formación del Espíritu Nacional en el Colegio H. H. Maristas y en el Instituto de Enseñanza Media “Virgen del Carmen” y en la actualidad Asesor Jurídico de la Casa Barreiros en esta provincia, actividad esta última que comparte con el ejercicio de la Abogacía”, y concluye “carece de antecedentes desfavorables en los archivos de la Comisaría del Cuerpo General de Policía, de esta Capital, existiendo solo aquellos que corroboran lo anteriormente expuesto”⁴². En este informe también se incluye una información que nos interesa de cara a analizar los lazos que existían en el mundo de la edición y la prensa de la provincia de Jaén, pues el Gobernador Civil afirma que Diego Sánchez del Real “está casado con Doña Carmen Bermúdez Melero, excedente de la Oficina Comercial de la Telefónica de esta Capital, la que es colaboradora asidua en el Periódico de Jaén, con el título “Sentada a la puerta”. De esta información se desprenden contactos previos entre el mundo de las publicaciones y el director de la Editorial⁴³.

Los trámites de la inscripción de la editorial no finalizan en este punto, pues mientras estas averiguaciones se estaban dando en el Ministerio, Diego Sánchez del Real intentaba cambiar el nombre de la editorial a “Ediciones Olivo”, llegando a elevar una petición al Registro de la Propiedad Industrial que, sin embargo, fue rechazada alegando que existía otra marca de pronunciación semejante, se trataba de la Editora General, S.A, denominada “Óliba”, por lo que asume que

⁴⁰ AGA, Cultura, 62/06462, 92/4. “Plan editorial”, 30 de noviembre de 1970, Jaén.

⁴¹ AGA, Cultura, 62/06462, 92/4. “Petición al Sr. Gobernador Civil de un informe y de los antecedentes de Diego Sánchez del Real”, 18 de febrero de 1970, Madrid.

⁴² AGA, Cultura, 62/06462, 92/4. “Informe del Gobernador Civil sobre Diego Sánchez del Real”, 22 de diciembre de 1970, Jaén.

⁴³ *Ibidem*.

finalmente el nombre de la editorial será el suyo propio⁴⁴. Tras estos trámites, la editorial fue inscrita en el Registro de Empresas Editoriales, con el número 975/71, el día 22 de julio de 1971⁴⁵.

El 2 de noviembre de 1979 se constituye la “Editorial Hesperia, S.L.”⁴⁶, que solicitará su inscripción en el Registro de Empresas Editoriales el 18 de febrero de 1980. La empresa se encontraba afincada en la calle Bernabé Soriano, de la capital de provincia de Jaén. A cargo de esta estaban tres abogados que actuaron como administradores y como socios: José Guzmán Justicia, de 44 años, Salvador Martín de Molina, de 45 años y Ángel Esteban Rodríguez, de 44 años⁴⁷. El capital social de la Editorial Hesperia nos indica que se trataba de una pequeña empresa, constaba de 210.000 pesetas, divididas en 21 participaciones iguales, acumulables e indivisibles, de 10.000 pesetas cada una, aportadas por los socios, que recibirían cada uno 7 participaciones⁴⁸. La idea de la editorial había surgido de un pequeño grupo de profesionales del Derecho, que tenían como objetivo “la edición y distribución de obras jurídicas, literarias, científicas y artísticas, inspiradas en el humanismo cristiano”, aunque en una primera etapa las obras se centrarían en publicaciones de carácter jurídico⁴⁹. Dos meses después de la petición de inscripción, la Editorial Hesperia aparece inscrita en el Registro de Empresas Editoriales, con el número 2246/80, el día 16 de abril de 1980⁵⁰.

La última empresa que se inscribió en el Registro de Empresas Editoriales fue “Riquelme y Vargas Ediciones”, creada en la fecha más tardía, de marzo de 1982. Como fundadores y administradores actuaron Elías Riquelme Ibáñez, de 43 años, y Arturo Vargas-Machuca Caballero, de 40 años, vecinos ambos de la localidad de Jaén, donde también se encontraba la sede de la editorial en la calle Martínez Montañés⁵¹. Riquelme y Vargas fundaron esta empresa editorial con el objetivo concreto de reimprimir la revista “D. Lope de Sosa”, que entre los años 1913 y 1930 se publicó en la provincia de Jaén, recogiendo crónicas de los sucesos y actos más destacados del momento. La idea era publicar los 18 números en una edición facsímil, publicando un tramo por año. La distribución de estas publicaciones se limitaría a la provincia de Jaén y dependiendo del éxito que tuviera la

⁴⁴ AGA, Cultura, 62/06462, 92/4. “Carta comunicando el mantenimiento del nombre de la Editorial”, 16 de marzo de 1971, Jaén.

⁴⁵ AGA, Cultura, 62/06462, 92/4. “Resolución y decreto de inscripción de la Editorial Diego Sánchez del Real en el Registro de Empresas Editoriales”, 22 de julio de 1971, Madrid.

⁴⁶ AGA, Cultura, 62/06549, 179/10. “Escritura de Constitución y Protocolo notarial de la Editorial Hesperia, S.L.”, 2 de noviembre de 1979, Jaén.

⁴⁷ AGA, Cultura, 62/06549, 179/10. “Instancia de inscripción en el Registro de Empresas Editoriales de la Editorial Hesperia, S.L.”, 18 de febrero de 1980, Jaén.

⁴⁸ AGA, Cultura, 62/06549, 179/10. “Plan financiero y patrimonio de la empresa”, 18 de febrero de 1980, Jaén.

⁴⁹ AGA, Cultura, 62/06549, 179/10. “Plan editorial”, 18 de febrero de 1980, Jaén.

⁵⁰ AGA, Cultura, 62/06549, 179/10. “Resolución y decreto de inscripción de la Editorial Hesperia, S.L. en el Registro de Empresas Editoriales”, 16 de abril de 1980, Madrid.

⁵¹ AGA, Cultura, 62/06568, 198/22. “Instancia de inscripción en el Registro de Empresas Editoriales de Riquelme y Vargas Ediciones”, 22 de marzo de 1982, Jaén.

reimpresión los propietarios se plantearían nuevos objetivos⁵². La financiación de las publicaciones correría a cargo de las cantidades aportadas por Riquelme y Vargas, que contaban con un local arrendado y 200.000 pesetas desembolsadas. La inscripción en el Registro de Empresas Editoriales les fue concedida el 13 de mayo de 1982, con el número 2586/82⁵³. Sin embargo, meses después, el 30 de diciembre de 1982, Elías Riquelme Ibáñez comunica que los integrantes de la editorial decidieron poner fin a la misma, y que Arturo Vargas-Machuca no tenía inconveniente en que la citada empresa continuara actuando bajo la misma denominación, aunque bajo la dirección y responsabilidad única de Elías Riquelme Ibáñez⁵⁴.

Conclusiones

Los expedientes del Registro de Empresas Editoriales nos permiten reconstruir el campo editorial de la provincia de Jaén desde el inicio de su existencia en 1966, incluso en años anteriores, hasta los primeros años del periodo de transición democrática en España. El análisis de los mismos muestra que se trataba de un sector con una fuerte intervención del Estado y de las instituciones afines al Régimen. De las seis editoriales existentes e inscritas en el Registro de Empresas Editoriales, dos de ellas dependían directamente de instituciones públicas, en concreto de la Diputación Provincial, el Instituto de Estudios Giennenses, perteneciente al CSIC y la Sociedad Provincial de Artes Gráficas, S.A (SOPROAGRA, S.A.), que fue el producto de la compra de diversas empresas dedicadas a las artes gráficas en la provincia de Jaén. Además, la Iglesia controlaba Ediciones Galduria, una editorial religiosa dedicada a la publicación de obras divulgativas de la doctrina católica. Por otro lado, nos encontramos con otras tres editoriales, encabezadas por profesionales liberales, surgidos de esa nueva clase media que, como citábamos, nace a partir de las reformas económicas que la Dictadura implementa como estrategia para abandonar la autarquía. Los propietarios de la Editorial Hesperia y de la Editorial Diego Sánchez del Real son abogados de profesión y, en el caso de la Editorial Hesperia, su objetivo va a estar en la divulgación de los conocimientos adquiridos en su ejercicio como abogados. En el caso de Riquelme y Vargas Ediciones y la Editorial Diego Sánchez del Real, su labor va a estar centrada en la difusión de la historia y cultura de la provincia, lo que nos hace plantear que, de forma generalizada, la edición en la provincia de Jaén en el periodo que nos atañe está centrada en una labor de difusión local y que tenía como objetivo llegar al marco provincial.

También, es interesante analizar cómo la gran mayoría de la actividad editorial se centra en la capital de la provincia, únicamente quedando fuera Ediciones Galduria que edita en el municipio de Jódar. No solo geográficamente, sino

⁵² AGA, Cultura. 62/06568, 198/22. "Plan Editorial", 22 de marzo de 1982, Jaén.

⁵³ AGA, Cultura. 62/06568, 198/22. "Resolución y decreto de inscripción de Riquelme y Vargas Ediciones en el Registro de Empresas Editoriales, 13 de mayo de 1982, Madrid.

⁵⁴ AGA, Cultura. 62/06568, 198/22. "Comunicación de cambio de los titulares", 30 de diciembre de 1982, Jaén.

también económicamente, destacando SOPROAGRA con un capital social de 120 millones de pesetas, frente al resto de empresas, que en su mayoría apenas alcanzan las 300.000 pesetas. Esto nos indica que se trataba de pequeñas empresas que surgían de aspiraciones personales, afirmación que ratifica el hecho de que muchas de las sedes sociales sean los domicilios de los propietarios o locales que se encuentran en el mismo inmueble que el domicilio de los propietarios.

El estudio de estos expedientes también nos confirma que el objetivo que tuvo inicialmente el Registro de Empresas Editoriales fue limitar la acción de aquellos editores que estuvieran comprometidos con ideas que no fueran afines a las promulgadas por el Régimen. La ley de 1966 significó un cambio de estrategia en el control de la información, ya no se buscaba frenar la difusión de ideas censurando los libros, sino que se centraba en el paso previo, la actividad del editor. En uno de los expedientes más tempranos, el de Diego Sánchez del Real, que data de 1970, esto se puede comprobar. Al presentar un plan editorial que planteaba obras divulgativas, inmediatamente se activa en el Ministerio una investigación sobre el editor, sus afinidades políticas y sus antecedentes político-sociales. En la respuesta del Gobernador Civil, se destaca su adhesión a los principios del Régimen destacando su militancia en el Frente de Juventudes y su labor como profesor de Formación del Espíritu Nacional. Esta investigación no queda solamente en la figura del editor, sino que también afecta a su círculo cercano, en este caso su mujer. El Registro de Empresas Editoriales estaba directamente ligado a las instituciones policiales y represivas del Régimen, y colaboraban asiduamente con el objetivo de mantener las industrias culturales dentro de los límites establecidos por la Dictadura.

Jaén no fue una provincia al margen de las dinámicas generales que protagonizaron el mundo editorial durante la Dictadura franquista. Un fuerte intervencionismo del Estado y pequeñas empresas con proyectos personales son las conclusiones que podemos extraer de la mayoría de los expedientes que se encuentran archivados en el Registro de Empresas Editoriales. Es importante continuar con esta labor de investigación mediante estudios de caso, que nos permitan reconstruir el panorama editorial durante las dos últimas décadas del franquismo.

Bibliografía

- Abellán, Manuel L. (1980). *Censura y creación literaria en España (1939 - 1976)*. Barcelona: Editorial Península.
- Ambrosi, Paola (2003). "Nota sobre la censura", en Francisco José Martínez Martínez (ed.), *Las novelas de 1902: Sonata de otoño, Camino de perfección, Amor y pedagogía, La voluntad*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 253 - 270.
- Aróstegui Sánchez, Julio (1996). "Opresión y pseudo-juricidad: De nuevo sobre la naturaleza del franquismo", *Bulletin d'Histoire contemporaine de l'Espagne*, Université de Provence, 24, pp. 31 - 46.
- Carrillo, Marc (2001). "El marco jurídico-político de la libertad de prensa en la transición a la democracia en España (1975 - 1978)", *Historia constitucional*, 2, pp. 1 - 42.
- Chuliá Rodrigo, Elisa (1999). "La Ley de Prensa de 1966: La explicación de un cambio institucional arriesgado y de sus efectos virtuosos", *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, 2, pp. 197 - 220.
- Cisquella, Georgina; Erviti, José Luis; Sorolla, José A. (2002). *La represión cultural en el franquismo. Diez años de censura de libros durante la Ley de Prensa (1966 - 1976)*. Barcelona: Anagrama.
- De Diego González, Álvaro (2016). "La prensa y la dictadura franquista. De la censura al "Parlamento de papel"", Conferencia - Debate, 2016, Universidad de Málaga.
- Dueñas, Gonzalo (seudónimo) (1969). *La ley de prensa de Manuel Fraga*. París: Ruedo Ibérico.
- Gubern, Román (1981). *La Censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936 - 1975)*. Barcelona: Ediciones Península.
- Martínez Martín, Jesús A. (2011). "Editoriales conflictivas y disidentes en tiempos de Dictadura (1966 - 1975)", *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 747, pp. 127 -141.
- Martínez Martín, Jesús A. (2015). *Historia de la edición en España (1939 - 1975)*. Madrid: Marcial Pons Historia.
- Menchero de los Ríos, Carmen (2015). "La modernización de la censura: la ley de 1966 y su aplicación", en Jesús A. Martínez Martín, *Historia de la edición en España (1939 - 1975)*. Madrid: Marcial Pons Historia, pp. 67 - 96.
- Molinero, César (1971). *La intervención del Estado en la prensa*. Barcelona: Editorial Dopesa.
- Muñoz Soro, Javier (2008). "Vigilar y censurar: la censura editorial tras la ley de prensa e imprenta, 1966 - 1976", en Eduardo Ruiz Bautista (coord.), *Tiempo de censura. La represión editorial durante el franquismo*. Gijón: Editorial Trea, pp. 111 - 142.
- Ruiz Bautista, Eduardo (2005). *Los señores del libro: propagandistas, censores y bibliotecarios en el primer franquismo (1939 - 1945)*. Gijón: Editorial Trea.
- Sánchez Vigil, Juan Miguel (2009). *La edición en España. Industria cultural por excelencia. Historia, proceso, gestión, documentación*, Gijón: Editorial Trea.



FICCIONALIDAD E INTERDISCURSIVIDAD: EL ARTE DE LENGUAJE EN JOAQUÍN SABINA¹

Fictionality and Interdiscursivity: The Art of Language in Joaquín Sabina

Javier Rodríguez Pequeño

Universidad Autónoma de Madrid

francisco.rodriguez@uam.es

Resumen: Joaquín Sabina es uno de nuestros artistas del lenguaje más barroco, como lo ponen de manifiesto sus antítesis, sus estrofas, sus versos forzados, sus metáforas, sus eternas enumeraciones. Sabina fuerza el artificio poético también en otros aspectos de la creación, como la ficcionalización de su propia figura, la creación de un Sabina con bombín, y la recurrencia a otros autores y textos: la intertextualidad. Este artículo trata precisamente de cómo Sabina, aparentemente omnipresente en toda su obra, se esconde sin embargo tras los mecanismos de ficcionalidad e interdiscursividad e intertextualidad.

Palabras clave: Joaquín Sabina, ficcionalidad, intertextualidad, autoficción, interdiscursividad.

Abstract: Joaquín Sabina is one of our most baroque language artists. This is evidenced by his antitheses, his strophes, his forced verses, his metaphors, his eternal enumerations. Sabina forces poetic artifice also in other aspects of creation, such as the fictionalization of his own figure and the recurrence to other authors and texts: intertextuality. This article deals precisely with how Sabina, apparently omnipresent in all his work, however he hides behind the mechanisms of fictionality and interdiscursivity and intertextuality.

Key words: Joaquín Sabina, fictionality, intertextuality, autofiction, interdiscursivity.

La relación de Sabina con Úbeda es cada vez mejor y más cercana². El aparente distanciamiento con su tierra tuvo que ver con la huida de su infancia, de los salesianos, de la comisaría, de su familia, en la que solo encuentra una figura que

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación "ANALOGÍA. Equivalencia, polivalencia y transferibilidad como fundamentos retórico-culturales e interdiscursivos del arte de lenguaje: literatura, retórica, discurso" (Acrónimo: TRANSLATIO)" financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. Proyectos de investigación del Programa Estatal Generación de Conocimiento.

² Sabina cedió los derechos de *En román paladino*, su último poemario, a la *Fundación Huerta de San Antonio*, que está transformando la Iglesia de San Lorenzo de Úbeda en un espacio dedicado a la cultura y a la interculturalidad, al arte en todas sus manifestaciones y la conservación y transmisión de la memoria del barrio y de la ciudad.

le haga recordar esos años con agrado: su abuelo Ramón, el carpintero al que todos llamaban el tío Ramón y al que dedica su canción *Juana la loca*. Puede entenderse perfectamente que un joven brillante en los estudios quisiera salir de un ambiente opresivo. Es posible que también haya en esa relación (repito, no con Úbeda sino con su infancia y adolescencia) un reproche que podríamos llamar literario, poético, creativo. En una entrevista de 2019 decía a este respecto:

Todos los artistas que admiro, casi sin excepción, hablan de la infancia como el terreno mágico de donde viene toda su obra. Yo en lo absoluto. Hasta que no tuve 18 o 20 años y estuve en la universidad y fui libre de ir a donde quisiera y con quien quisiera no me sentí un ser humano realizado. Así que nostalgia, ninguna. De hecho, si me dieran la opción de volver a mi juventud, yo diría que no.³

Sus primeros buenos recuerdos tienen que ver con Granada, donde fue libre, descubrió a Vallejo y a Neruda, y fue feliz:

Insoportablemente feliz. Todo lo que he sido luego, todo lo que he hecho luego, todo lo que me ha interesado luego, todo lo que he escrito luego, todo lo que he follado luego, todo lo que he bebido luego, todo lo que he soñado luego, todo lo que he imaginado y todo lo que no he podido ser luego, el germen de todo eso cristalizó en los cuatro años que pasé en Granada” (Menéndez Flores, 2006: 167).

Pero Granada también se le quedó pequeña, aunque de allí salió en contra de su voluntad tras el famoso episodio del cóctel Molotov en la sucursal del Banco de Bilbao (Menéndez Flores, 2018: 20; 2018a; 2006). Sabina es un ubetense con raíces en muchos lugares y también un andaluz ávido por viajar “en sucios trenes que iban hacia el norte”, que es aplaudido y adoptado en una ciudad de la que canta sus miserias (pongamos que hablo de Madrid) y repudiado en Andalucía por cambiar el final de esa canción: de “Cuando la muerte venga a visitarme, / que me lleven al sur donde nací, / aquí no queda sitio para nadie, / pongamos que hablo de Madrid” a “Cuando la muerte venga a visitarme / no me despiertes, déjame dormir / aquí he vivido, aquí quiero quedarme / pongamos que hablo de Madrid”.

Es verdad que Joaquín Sabina no tiene un especial apego por Úbeda (el mote del flaco de Úbeda sin embargo nunca le ha disgustado) pero tampoco lo tiene por Londres, donde vivió felizmente siete años. En cualquier caso, su tierra se reconcilia finalmente con Sabina, que es nombrado hijo predilecto de Andalucía en 2016 y de Úbeda en 2017, recibiendo además la medalla de oro de su ciudad natal. Y Sabina reconoce entonces su ubetensismo militante, cura sus heridas de infancia y se muestra como el andaluz que es, deudor también de Juan Ramón y de Alberti, de Machado y de Lorca, de Camarón y de Paco de Lucía.

Sabina es un autor barroco, como prueban sus antítesis y sus juegos de palabras, sus construcciones forzadas, sus estrofas, sus rimas... El barroquismo de Sabina se aprecia simplemente viendo fotos de su casa. Pero a pesar de que Luis García Montero haya dicho que “Joaquín Sabina es cantante y poeta. Por ajustar

³ Entrevista en *El Comercio* el 25 de febrero de 2019. Disponible en <https://elcomercio.pe/luces/musica/joaquin-sabina-entrevista-exclusiva-celebracion-70-anos-impreso-noticia-611110-noticia/>

más: no un cantante metido a poeta, sino un poeta metido a cantante” (García Montero, 2001: 8). Y aunque Ángel González dijera que “si al joven Sabina no se le hubiera cruzado una guitarra tendría hoy una bibliografía más extensa que su discografía”, y lo calificara como “un poeta verdadero y duradero” (Torres, 2001), lo cierto es que, a pesar de que desde hace ya muchos años se ha acompañado de músicos excepcionales, las letras, que dominan completamente sus canciones, tienen más potencia escuchadas que leídas, aunque un buen puñado de ellas soportan un riguroso estudio crítico-literario. Él mismo se ha posicionado sobre esto:

No soy un poeta. Me has oído millones de veces negarlo y sé por qué lo digo. No es falsa modestia. Cada vez que me dicen “¿Por qué no escribes poesía?”, yo digo “¿Pero no os dais cuenta de que es una gloria practicar un género que se llama canción popular, que hace que las canciones viajen de una manera...?”. Es un género tan inmediato que está ocupando el lugar de la ideología, ahora que la gente no cree en políticos ni en nada. ¿Qué queréis? ¿Que deje de cantar en el Gran Rex, que deje ese espacio sólo para los Luismiguelos –con todos mis respetos– y que escriba unos libros exquisitos que sólo leerán otros poetas exquisitos? No estoy dispuesto por nada del mundo. De hecho, los voy a defraudar, porque como llevan tanto tiempo diciéndome que escriba poesía, lo que he escrito ha sido un libro de sonetos clásicos; lo contrario de lo que esperan de mí, porque un caballero debe defraudar a las mujeres, en primer lugar, y luego a su público (Neyret, 2002).

A propósito de su primer libro de poemas, *Memoria del exilio* (1976) –que se convirtió después en su primer disco: *Inventario* (1978)–, le dice a Javier Menéndez en *Joaquín Sabina. Perdonen la tristeza*:

No me engaño sobre estos textos, fueron escritos para ser cantados. Me temo que leídos resulten desabridos como puchero de pobre; echan de menos la voz y la guitarra. El exilio y la impotencia son culpables de que se editen en forma de libro... Creo en la canción como género impuro, de taberna, de suburbio; por eso amo el blues, los tangos, el flamenco. Mis canciones quieren ser crónicas cotidianas del exilio, del amor, de la angustia, de tanta sordidez acumulada que nos han hecho pasar por historia... (Menéndez Flores, 2018)

Pero decir que Sabina es mejor cantante que poeta no es pretender desprestigiarlo. Simplemente se le da mejor hacer letras de canciones que de poemas. Las letras de las canciones se escriben para ser cantadas y por tanto para ser recibidas de forma diferente. La comunicación influye en lo comunicado. No obstante, la canción popular pertenece también, como el soneto, la décima o la copla de pie quebrado, al arte de lenguaje, entendido éste como el conjunto de textos literarios pero también de textos no estrictamente literarios que hacen un uso artístico del lenguaje (Albaladejo, 1996, 2000). De hecho, la gran pasión de Sabina –como buen escritor barroco– es el lenguaje, con el que juega y lo fuerza en maravillosas enumeraciones y antítesis, versos forzados, rimas en eco, estrofas de pie quebrado...

Uno de los artificios más abundantes y significativos de sus canciones tiene que ver con la polifonía, con el dialogismo y con la intertextualidad, procedimientos todos relacionados con la pluralidad de voces y la presencia de textos

ajenos en la construcción de la propia obra. Las canciones de Joaquín Sabina le deben mucho a Quevedo, a Bécquer, a Neruda, a Vallejo, a Jaime Gil de Biedma, pero también a Ángel González, a Luis García Montero, a Gabriel García Márquez, a Paco Ibáñez, a Alberti, a Celaya, a José Hierro, a Mercedes Sosa, a Chavela Vargas y a Benjamín Prado. Sus influencias musicales provienen de Bob Dylan, de George Brassens y de Leonard Cohen, pero también de la música popular mexicana y argentina. En sus propias palabras:

Dylan y Cohen, en el lado del anglosajón; como intérprete, Billie Holiday; en el lado francés, Brassens; en el español, José Alfredo Jiménez y Goyeneche, un cantante de tangos; el más grande: Serrat; le tengo enorme respeto a Paco Ibáñez, que nos dio a conocer la mejor poesía española con voz de cabra. Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Juan Luis Guerra, que puso a bailar a las gordas europeas que no sabían que tenían caderas. Y el panameño de la salsa, Rubén Blades. En Argentina, 30 años después del tango, Charly García. Pero escucharía a Dylan, a Brassens y a Cohen toda la vida (Abril, 2018).

Evidentemente, eso no quiere decir que Sabina no sea original. En la fachada norte del Casón del Buen Retiro está grabada la frase de Eugenio D'Ors "Todo lo que no es tradición es plagio", parte del original publicado en catalán en *La Veu de Catalunya* el 31 de octubre de 1911 que decía exactamente "Fora de la Tradició, cap veritable originalitat. Tot lo que no és Tradició, és plagi". Solo se puede ser original dentro de una tradición, que es la memoria de la cultura. Nicolai Hartmann, maestro de Hans Georg Gadamer, aseguraba que nadie empieza con sus propias ideas, que siempre le debemos algo a alguien, de forma consciente o inconsciente añadirá Umberto Eco (1999). Esta forma de entender la creación ha dado lugar a conceptos muy interesantes para los estudios literarios, tales como los de *diseminación e injerto* de Derrida (1975), la *architextualidad* y la *trans-textualidad* de Gérard Genette (1989), o la (ansiedad de la) *influencia* de Harold Bloom (1991). Umberto Eco (1999) hablaba de los diferentes tipos de relaciones que pueden darse entre dos escritores y señalaba las posibles, las imposibles, las conscientes, las inconscientes, las paródicas, las causales y las coincidentes. Nunca tuvo reparos en reconocer que en sus obras había referencias a otros textos y autores. En la cubierta de la primera edición italiana de *El nombre de la rosa* se define la novela como "un mosaico de citas. Un texto hecho de otros textos" aunque también pedía a los críticos que no se ocuparan únicamente de buscar influencias. Esa voracidad paranoica de la crítica tiene que ver con un cambio en la concepción de la escritura que en realidad se produjo hace siglos pero que no hemos terminado de asimilar hasta hace poco.

El concepto de imitar a otros autores está documentado al menos en la época de Platón y Aristóteles, y Dionisio de Halicarnaso le dedica una obra, *De imitatione*, en la que trata de la imitación en general, de la elección de los autores más adecuados para la imitación, y de los métodos más apropiados para realizar esa imitación (Martín Jiménez, 2015: 61). Pero este sentido del término *imitación* se extendió sobre todo desde la cultura alejandrina hasta la romana, y sería continua-

do en la Edad Media y en el Renacimiento. En la época romana, lo más común era defender la imitación de los modelos (autores y temas) como motor creativo.

Petrarca defiende un tipo de imitación que conlleve una aportación original y personal del imitador y acude a la imagen de las abejas de Séneca (debemos imitar a las abejas, que vagan de un sitio a otro y escogen las flores más apropiadas para elaborar la miel) para explicar que hay que obtener lo mejor de cada autor y construir después algo personal con lo obtenido, exponiendo con las propias palabras las ideas de otros. Tenemos por tanto dos posibilidades: una imitación ecléctica (el mejor estilo se consigue imitando a varios autores, lo mejor de cada uno, defendida por Petrarca y más tarde por Erasmo), y una imitación llamada ciceroniana que consiste en imitar a un autor y que defendía Cicerón. Las polémicas renacentistas sobre la imitación, por lo tanto, se centraban en defender la imitación simple de Cicerón o la imitación ecléctica de todos los clásicos, pero en ningún caso se ponía en duda la necesidad de imitar los modelos, que era aceptada por todos (Martín Jiménez, 2015; García Galiano, 1992). No obstante, la imitación servil de Cicerón llevaría a un empobrecimiento de la práctica imitativa, pues, lógicamente, la imitación de un solo autor había de producir obras de estilo y temas limitados, y tendrá buena culpa de que, a finales del siglo XVIII, se produzca un virulento rechazo de esas prácticas imitativas.

Antes de la irrupción del Romanticismo, autores como Juan Huarte de San Juan en *Examen de ingenios para las ciencias* manifestaron su modernidad: no actúan por igual las ovejas y las cabras: las primeras van todas juntas, por el mismo camino, trazado previamente, mientras que las cabras transitan cada una por su lado, libremente, buscando su propio camino, evidentemente con más riesgo de equivocarse pero también con más mérito y originalidad. Fernando de Herrera, en la *Respuesta al Prete Jacopín* a propósito de la *Anotaciones de Herrera a la poesía de Garcilaso de la Vega*, defiende la libertad a la hora de tratar temas y formas de manera diferente a como lo hicieron los clásicos, pues en definitiva “ombres fueron, como nosotros”.

Si el Clasicismo valoraba la imitación, el Romanticismo la desprecia, considerando por encima de todo la originalidad creativa y rechazando la imitación, que casi llega a identificar con el simple plagio (Martín Jiménez, 2015: 60). Esta concepción peyorativa sobre la imitación que se instauró en el Romanticismo ha determinado la aparición de algunos nuevos conceptos en la teoría literaria contemporánea, que ha rebautizado los términos que se usaban en la Antigüedad o en el Clasicismo para referirse a las formas de imitación, por lo que es preciso establecer una correlación entre las concepciones y las terminologías antigua y contemporánea. Es aquí donde aparece el concepto de intertextualidad, cuyo germen lo encontramos en la teoría literaria de Mijail Bajtín (1982, 1986), formulada en los años treinta del siglo XX, en la que concibe las novelas, en particular las de François Rabelais, Jonathan Swift y Fedor Dostoievski, como polifonías textuales donde establece relaciones dialógicas esenciales con ideas ajenas. En el caso de la novela, el escritor sabe que el mundo está saturado de palabras ajenas, en medio de las cuales él se orienta. Fue Julia Kristeva (1967) quien, a partir de las intui-

ciones bajtinianas sobre el dialogismo literario, acuñó el término *intertextualidad*. Para esta autora *todo texto es la absorción o transformación de otro texto*. Por su parte, Michel Riffaterre (1978, 1979) considera la intertextualidad como la percepción por parte del lector de la relación entre una obra y otras que la preceden. Lucien Dällenbach (1976), citando trabajos de Jean Ricardou, propone establecer la diferencia entre una intertextualidad general o entre varios autores, una intertextualidad restringida entre los textos de un solo autor, y una intertextualidad autárquica de un texto consigo mismo.

Pronto se ha visto la utilidad y pertinencia de la aplicación del concepto a otros dominios semióticos, en primera instancia a la semiótica estética (Jan Mukařovský, Yuri Lotman, Ernst Gombrich, Schapiro), y más tarde a toda la semiótica de la comunicación de masas (Umberto Eco, Lamberto Pignotti, el propio Roland Barthes). Cesare Segre (1987) ha llamado *interdiscursividad* a la relación de un texto literario o que utiliza el lenguaje humano de la palabra con otros lenguajes humanos de naturaleza artística, ya que no sólo hay textos –y por lo tanto intertextos– escritos, sino que en el contexto más amplio de la semiología existe también transtextualidad y la textualidad se hace coextensiva a toda la trama comunicativa humana; a este tipo de relación Heinrich F. Plett (1991) prefiere denominarla más bien intermedialidad. En *La arqueología del saber*, Foucault (1969) habla del texto como un sistema de citas de otros libros y de otros textos, interconectados en una red. Esa red es la intertextualidad (Allen, 2000; Ducrot, 1986; Navarro, 1997; Vega y Sanz Villanueva, 2003; Vilariño y Abuín, 2006). Todo texto y toda obra posmoderna usa la intertextualidad como parte de su mirada con respecto a toda obra anterior, sea moderna o clásica, pero también como artificio para construir la obra propia. El cine contemporáneo, y en especial el posmoderno, es muy consciente de esta mirada y esta forma de crear. Basta ver el fenómeno del *remake* para ver la relación del cine contemporáneo con el cine inmediatamente anterior a él.

El más influyente de todos los estudiosos del tema es Gérard Genette (1989), quien en su obra *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, sostuvo que el objeto de la Poética no debía ser el texto, sino la *transtextualidad* o transcendencia textual del texto, y propuso cinco tipos posibles de relaciones transtextuales: 1) la *intertextualidad*: relación de copresencia entre dos o más textos, que incluye la cita, el plagio o la alusión; 2) la *paratextualidad*: relación que el texto mantiene con otros textos de su periferia textual: títulos, subtítulos, dedicatorias, epígrafes, capítulos desechados, prólogos, epílogos, notas al pie, presentaciones...; 3) la *metatextualidad*: relación de un texto con otro que habla de él, como ocurre en la crítica literaria; 4) la *hipertextualidad*: relación de un texto con otro anterior del que deriva –llamado hipotexto– por transformación simple o indirecta, y 5) la *architextualidad*: la relación que mantiene un texto con el género al que pertenece: la que emparenta textos en función de sus características comunes en géneros literarios, subgéneros y clases de textos.

José Enrique Martínez Fernández (2001) en *La intertextualidad literaria* matiza la propuesta de Genette y distingue *intratextualidad* (relación de un texto con

otros escritos por el mismo autor) de *extratextualidad* (relación de un texto con otros no escritos por el mismo autor). Añade la *interdiscursividad*, según Cesare Segre, o *intermedialidad*, según Heinrich F. Plett, que es una relación semiológica entre un texto literario y otras artes (pintura, música, cine, canción etcétera). Y distingue la hipertextualidad de la *hipotextualidad*, en la que se produce una relación inversa, de un texto A a un texto B.

Hay en las últimas décadas infinidad de ejemplos de intertextualidad: en la novela *La hojarasca* (1955), Gabriel García Márquez sitúa las acciones en el pueblo llamado Macondo, y posteriormente en otras obras, como en los cuentos “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo” (1955) y “Los funerales de la Mamá Grande” (1962) ubicará nuevamente las historias en este mítico pueblo hasta convertirlo en un personaje más de *Cien años de soledad* (1967). En el caso de García Márquez, además de algunos personajes que formarán parte de su novela más famosa, la intertextualidad consiste en el espacio literario creado por el autor en diversas obras. Es lo que llamamos intratextualidad (relación entre obras del mismo autor). Otros escritores, como Roberto Bolaño, usan la intertextualidad con otras artes: Literatura y Cine (lo que Segre llama Interdiscursividad). En la novela póstuma de Roberto Bolaño *2666*, el personaje Pelletier recuerda una película de terror de origen japonés: *Ringu*, de 1998, que posteriormente conoceremos como *El anillo* (2002) en su versión norteamericana. Tarantino tiene una estrecha relación con la literatura. Basta poner en evidencia que casi todas sus películas (valgan como ejemplos *Kill Bill 1 y 2*, y *Malditos bastardos*), están divididas en capítulos. Además, el título de su obra más conocida, *Pulp Fiction* (también dividida en capítulos), es el nombre de un subgénero literario en Estados Unidos.

Son ejemplo de extratextualidad pictórica (relación de unos textos con otros realizados por otros autores) *Las meninas* de Velázquez y las de Picasso, una serie de cincuenta y ocho obras que el pintor malagueño realizó entre agosto y diciembre de 1957. La intención de Picasso no fue en ningún momento hacer una copia de la obra de Velázquez sino una interpretación de la misma respetando la esencia de la obra velazqueña. En esta serie Picasso reinterpreta cuarenta y cuatro veces el cuadro del sevillano, ofreciendo, además de su visión del clásico, un verdadero tributo a Velázquez.

Penélope de Serrat, que avisa de la importancia del título, es ejemplo de paratextualidad y también de hipertextualidad, al crear y dotar de significado a su Penélope partiendo de la de la Homero. Evidentemente, la canción de Serrat es diferente si la interpretamos con esta clave, por lo que es imprescindible que entendamos que el concepto es importante en la producción, pero también en la recepción de las obras. Es esta una cuestión fundamental de la retórica cultural (Albaladejo, 2016; Chico Rico, 2017; Gómez Alonso, 2017; Martín Cerezo, 2017; Fernández Rodríguez y Navarro Romero, 2018)

Lo importante de este motor creativo que es la intertextualidad es que pone en relación, consciente o inconscientemente, al autor con su cultura y con el receptor a través de ésta. La intertextualidad es una forma de rendir homenaje a los maestros, a las influencias, de reconocerlas públicamente. También podemos

entender que la construcción textual realizada descaradamente de esta manera contribuye a crear una imagen del autor. La intertextualidad es además una suerte de filtro, de máscara, de juego artístico por el que –entre otras cosas– se puede conseguir la mostración del yo sin violar la intimidad. Sabina se refleja en sus canciones, evidentemente, pero lejos de confesarse o desnudarse, el hijo predilecto de Úbeda raramente nos deja ver su interior más íntimo, sus emociones, disimuladas o transferidas en ocasiones en la narración de historias de otros (*Mi vecino de arriba, Qué demasiao, Balada de Tolito, Princesa, Pobre Cristina, Mujeres fatal, Con un par, Mi primo el Nano, Aves de paso, El capitán de su calle, Barbie superstar, Por el boulevard de los sueños rotos, Pájaros de Portugal, A la sombra de un león...*), camuflada entre grandes enumeraciones y estructuras paralelísticas (*Todos menos tú, La del pirata cojo, Así estoy yo sin ti, A la orilla de la chimenea, Pastillas para no soñar, La canción más hermosa del mundo, Esta noche contigo, Mujeres fatal, El blues de lo que pasa en mi escalera, Más de cien mentiras, Besos con sal...*) o contadas en la primera persona de un personaje creado a lo largo de toda una carrera (*Medias negras, Y nos dieron las diez, 19 días y 500 noches, Y sin embargo, Tan joven y tan viejo, Pacto entre caballeros...*). El caso es que Sabina no permite que sus emociones sean las protagonistas de sus historias, de sus canciones (García Candeira, 2010), más bien muchas se proponen más como retrato de la sociedad (Justo Zamarro, 2019) –al menos de una parte de ella, nocturna, delincuente y deprimida– que como autorretrato.

A veces incluso utiliza la voz de otra persona, como la de esa maruja en *Como te digo una co te digo la o*, pero tomemos el caso de *Pacto entre caballeros*, esa canción donde cuenta que tres individuos le atracan pero uno de ellos le reconoce y no solo le devuelven todo sino que le invitan a una noche bastante movida. A cambio él promete escribirles una canción, en lo que llama “pacto entre caballeros”. ¿Nos cuenta Sabina algo íntimo? ¿El atraco fue real o estamos ante una ficcionalización, una invención? En un chat en *El mundo* le preguntan y responde:

8. Hey Sabina!!! Siempre he tenido una duda, existieron de verdad esos con los que hiciste un “pacto entre caballeros” y qué me dices de la chica “de las medias negras”. Un saludo desde Londres. Igor

Lo del “pacto entre caballeros” no sólo fue verdad sino que me pasaron dos episodios parecidos en la misma semana que reduje a una canción. Sólo inventé el final porque nunca volví a verlos. El puticlub era cojonudo, pero yo, aunque no lo parezca, soy un caballero.”⁴

Su biógrafo, Javier Menéndez Flores, aclara esos dos hechos: “En el primero de ellos, tres individuos fueron a atracarle y al reconocerle le dejaron marchar, entre felicitaciones y abrazos propios de camaradas, sin despojarle de sus pertenencias. En el segundo, sucedió que le robaron el abrigo en la madrileña sala de conciertos *Elígeme*, de la que además él era copropietario, y al darse cuenta, por la

⁴ Encuentros digitales de *El mundo* 20 de septiembre de 2005. <https://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2005/09/1679/>

documentación que llevaba, de quién era, se lo devolvieron a los pocos minutos y con la cartera intacta” (Menéndez Flores, 2006: 79, nota 32).

Pancho Varona da en su canal de *Youtube* otra versión del origen de la canción, menos épico y también menos personal, menos íntimo:

Un día Joaquín iba por la calle de su casa, por la noche, y caminando por la acera, vio unos metros más delante que unos cuantos chicos atracaron a una persona. Joaquín se quedó parado como diciendo “Coño, me van a atracar a mí también”. Y cuando los ladrones reconocieron a Joaquín le dijeron “Tú puedes pasar, Sabina, que te conocemos”. Y Joaquín siguió para delante como hubiéramos hecho cualquiera», resume el guitarrista.

Como bien saben los seguidores del cantautor giennense, la canción termina contando cómo acaban en una barra americana, cómo le devuelven lo que le habían robado y cómo les prometió hacerles una canción. Pero eso ya es una construcción mental de Sabina, que se apoyó en un incidente más o menos leve para armar una de sus composiciones más icónicas. «Todo lo demás es una fábula inventada por Joaquín, que es un maravilloso fabulador –explica Varona en el vídeo–, pero la única parte real de la canción es la primera⁵.

En *Con buena letra II* (Sabina, 2005), el propio Joaquín comenta: “Sí, me pasó, pero... ¿qué importa?” (también en Menéndez Flores, 2006: 78). Desde un punto de vista estrictamente estético y textual no tiene importancia. La canción es magnífica de cualquier modo, pero para comprender al autor claro que importa porque se basa en su imagen de vividor, golfo habitante del margen y del lumpen a lo que contribuye que unos delincuentes –por muy de andar por casa que sean– le reconozcan y le admiren. Se ha estudiado este tema en relación con la autoficción o “metalepsis de autor”, avalada por el testimonio paratextual del cantante que probaría la autenticidad de los hechos narrados en la canción (García Candeira, 2010). Pero ya sabemos que no hay ninguna categoría formal que permita distinguir una autobiografía de la ficción y debemos creer, fiarnos, o no, y, como vemos, no sirve ni buscar fuera del texto. Pero lo cierto es que la narración se propone como real, lo que no quiere decir que lo sea. El autor *dice* que cuenta realidad. Eso es más característico que el hecho de que *cuenta* realidad. La autoficción no cuenta la verdad, pero dice que la cuenta. El pacto está en aceptar que dice la verdad, no en aceptar que es verdad, motivo por el que toda la literatura del yo es un relato ambiguo:

El autor, aunque sabe que todo lo que cuenta es literalmente falso, lo cuenta como verdadero, y el lector, aunque sabe que los hechos novelescos son irreales, los recibe como posibles (Alberca, 2007).

Algo parecido dice Genette en *Ficción y dicción* (1993): “Yo, autor, voy a contaros una historia cuyo protagonista soy yo, pero que nunca me ha sucedido”. Vincent Colonna (1989, 2004), un discípulo de Genette, define la autoficción como

⁵ *ABC Cultura* 11 de enero de 2019 (disponible en https://www.abc.es/cultura/musica/abci-pancho-varona-explica-como-surgio-cancion-pacto-entre-caballeros-joaquin-sabina-201901101212_noticia.html)

la invención literaria de una existencia, la ficcionalización del yo, hacer del yo un elemento literario, un sujeto imaginario (Francisco Umbral es un buen ejemplo). Otra discípula de Genette, Marie Darrieussecq (1996), piensa que la autoficción es una variante subversiva de la novela en primera persona puesto que transgrede el principio de no identificación entre narrador y autor al utilizar el mismo nombre propio. Así que en realidad los lectores nunca sabemos si es verdad o no y en todo caso, siempre es ficción, basada en el artificio incluso de la narración de una historia aunque fuera cierta. Porque la literatura está por encima de la realidad, la ficción por encima de la verdad, la mentira si es mejor que la verdad:

La mentira como una de las bellas artes, sí. Es decir, los italianos lo dicen mejor que nadie: *si non é vero, é ben trovato*. Hay un montón de anécdotas de gente que deberían ser verdad y no lo son, pero creo que por eso son más verdad que la verdad, porque son la verdad literaria, que funda y construye palacios sobre los escombros de la realidad (Menéndez Flores, 2006, 14)

Tiene que ver también con ese desdoblamiento o distinción entre la persona y el cantante, entre la persona y el personaje, entre el que escribe en pijama y el que canta con bombín. A propósito de una pregunta sobre qué es ser una leyenda responde:

Eso preguntáselo al del bombín. Yo estoy en casa, en pijama, así que no sé nada de leyendas. En todo caso, habría que preguntarle al que se sube al escenario, ese que a mí me parece un impostor con mi misma cara. Yo llevo casi toda mi vida peleando contra esa caricatura de mí.

Bajo lo que aparentemente es muestra de intimidad, Sabina maneja esa estética de la impostura, que incluye el humor, la ironía y la ocultación (Menéndez Flores, 2006), también a partir del artificio poético intratextual (García Tejera, 1981) una barrera que lo convierte en personaje ficcionalizado de sus canciones: Sabina se cita a sí mismo por ejemplo en *El joven aprendiz de pintor* (1985), donde menciona a *Calle melancolía* (1980); en *El rap del optimista* (1988) se refiere a *Pongamos que hablo de Madrid* (1980); *Es mentira* (1996) cita *La canción de las noches perdidas* (1992) e *Y nos dieron las diez* (1992); *Enemigos íntimos* (1998) a *Jugar por jugar* (1996); Y en *Aves de paso* (1996) cita *Y nos dieron las diez* (1992), *Peor para el sol* (1992), *Besos con sal* (1994) y *Hotel, dulce hotel* (1987). Esta recurrencia nos remite al cantante, al personaje, al que efectivamente conocemos perfectamente, pero no nos invita a conocer a la persona. Eso le sorprendía a Luis Eduardo Aute:

Siempre me sorprendió, en las canciones de Joaquín Sabina, su rotundo y obstinado empeño en no mostrar sus emociones más íntimas, en no descubrir su universo sentimental personal. Siempre ha mantenido un tenaz compromiso con la objetividad como expresión imprescindible para situarse lo más lejos posible del desvelamiento que representa cantar en primera persona. Alguna vez hemos hablado, recuerdo, sobre ese indomable temor al hecho de sentirse desnudo y descubierto ante las fieras (Menéndez Flores, 2018: 316)

Esa creación de un personaje, enamorado, borracho, drogadicto, putero y noctámbulo, y el hecho de que éste se haga tan famoso como Sabina es lo que nos invita a interpretar “Y sin embargo” en clave de compañero infiel que aprovecha

cualquier oportunidad para irse con otras (“Y si te vas me voy por los tejados / como un gato sin dueño”) sin reparar en la posibilidad de que sea ella (“los labios del pecado”) la que es infiel a su marido y la voz que canta sea su amante.

Los casos de extratextualidad son numerosísimos en la construcción de ese distanciamiento tan sabiniano: La relación de un texto con otros escritos por otros autores queda de manifiesto por ejemplo en la secuencia que va de Bécquer a Cernuda y (probablemente) de ambos a Sabina, en un ejemplo claro en el que un texto surge, se desarrolla y provoca la escritura de otros textos (Saldaña, 2013: 45):

Bécquer, *Rima LXVI*

...

¿Adónde voy? El más sombrío y triste
de los páramos cruza,
valle de eternas nieves y de eternas
melancólicas brumas;
en donde esté una piedra solitaria
sin inscripción alguna,
donde habite el olvido,
allí estará mi tumba.

Luis Cernuda, *Donde habite el olvido*

Donde habite el olvido,

En los vastos jardines sin aurora;
Donde yo sólo sea
Memoria de una piedra sepultada entre ortigas
Sobre la cual el viento escapa a sus insomnios.
Donde mi nombre deje
Al cuerpo que designa en brazos de los siglos,
Donde el deseo no exista.

...

Allá, allá lejos;
Donde habite el olvido.

Sabina, *Donde habita el olvido*

Y la vida siguió
Como siguen las cosas
Que no tienen mucho sentido
Una vez me contó
Un amigo común que la vio
Donde habita el olvido

La *Rima LIII* de Bécquer (“Volverán las oscuras golondrinas”) asoma en *Y sin embargo*: (“Un éxodo de oscuras golondrinas”). El *Poema 20* de su admirado Neruda, ese que empieza “Puedo escribir los versos más tristes esta noche” y termina “y éstos sean los últimos versos que yo le escribo” aparece en *Nos sobran los motivos*: Por las arrugas de mi voz / se filtra la desolación / de saber que estos son / los últimos versos que te escribo. El Vallejo de *Piedra negra sobre piedra blanca*: (“Me moriré en París con aguacero”), está presente en *Contigo*, canción que Juan Pablo Neyret considera una genial reescritura del soneto de Quevedo “Amor constante más allá de la muerte”, de modo que en el “*Y morirme contigo si te matas / y matarme contigo si te mueres, / porque el amor cuando no muere mata, / porque amores que matan nunca mueren*” ve una glosa de todo el soneto barroco. (Neyret, 2004). Finalmente, La princesa está triste... ¿Qué tendrá la princesa? / Los suspiros se escapan de su boca de fresa de la *Sonatina* de Rubén Darío le sirve a Sabina para su *Princesa*: Cómo no recordarte hace apenas dos años / Cuando eras la princesa de la boca de fresa / Cuando tenías aún esa forma de hacerte daño / Ahora es demasiado tarde, princesa / Búscate otro perro que te ladre, princesa”.

Sabina utiliza a sus maestros y los hace visibles para hacerse transparente, para no dejarse ver, al menos no demasiado, al menos no siempre. Es significativo que Sabina no haga una canción de amor hasta *Así estoy yo sin ti* y es fácil observar que en realidad se esconde tras las enumeraciones: “Extraño como un pato en el Manzanares, / torpe como un suicida sin vocación, / absurdo como un belga por soleares, / vacío como una isla sin Robinson, / oscuro como un túnel sin tren expreso, / negro como los ángeles de Machín, / febril como la carta de amor de un preso..., / Así estoy yo, así estoy yo, sin ti.” Y la escribe por sugerencia o reproche de una amiga periodista con la que se llevaba muy bien, sin estar enamorado (Menéndez Flores, 2006).

Este juego textual de la discografía de Sabina incluye diferentes relaciones semiológicas entre un texto literario (o musical, podríamos discrepar) y otras artes (pintura, música, o literatura, cine, canción etcétera). Esto es interdiscursividad, patente en *Nos sobran los motivos*: ... / *Estos besos de judas, este calvario* / ... / *Esta casita de muñecas* de alterne / ... / *Los últimos versos que te escribo* / ... / *Este perro andaluz* sin domesticar / *Este trono de príncipe destronado* / *Esta espina de pescado* / *Esta ruina de don Juan* / *Esta lágrima de hombre de las cavernas* / *Esta horma de zapato de barba azul* / ... / *Esta guitarra cínica y dolorida* / *Con su terco knock, knockin' on heaven's door* / ... / *La rueda de Penélope* en Luna Park / ... / *Por las arrugas de mi voz* / *Se filtra la desolación* / *De saber que éstos son* / *Los últimos versos que te escribo* /

También en *La canción más hermosa del mundo*: ... / *mi Annie Hall, mi Gioconda, mi Wendy*, las damas primero, / *mi Cantinflas, mi Bola de Nieve, mis tres Mosqueteros, / mi Tintín*, mi yo-yo, mi azulete, mi siete de copas, / *el zaguán donde te desnudé* sin quitarte la ropa. / *Mi escondite, mi clave de sol, mi reloj de pulsera, / una lámpara de Alí Babá dentro de una chistera, / ... / a Simbad el marino* que tuvo un sobrino cantante, / ... / *cuando sueñan que abrazan a Venus de Milo* sin manos.

Una especie de autobiografía repleta de referencias reales y ficcionales, propias y especialmente ajenas que nos acercan a su vida pero no demasiado. Y lo que es más importante: aunque el tema sea su vida, en realidad no se concreta demasiado en la canción, desde luego nada comparable a esas enumeraciones tan precisas (Mi Annie Hall, mi Gioconda, mi Wendy...) ni a esas imágenes tan barrocas ("a mi chupa de cota de mallas contra la desdicha / mariposas que cazan en sueños los niños con granos / cuando sueñan que abrazan a Venus de Milo sin manos") que en realidad ponen distancia entre el autor y el receptor por medio de la ficción. Ni siquiera las alusiones a su familia, su hermano, su tío, su abuelo bastardo o el putón de su prima Carlota son especialmente reveladoras. Más bien irónicas, marcando cierta distancia, como la que pone entre él y sus padres (¿Qué harías tú si Adelita se fuera con un comisario?) con la alusión a la canción mexicana *La Adelita* ("Si Adelita se fuera con otro / la seguiría por tierra y por mar").

Dos de las canciones incluidas en el álbum *Juez y parte*, "Rebajas de enero" e "Incompatibilidad de caracteres", y "Caballo de cartón", de *Ruleta rusa*, son muy personales. Hablan de su relación con su mujer por aquel entonces, Lucía Inés Correa Martínez, la argentina que conoció en Londres, pero lo hace "en clave de broma y en claroscuros"⁶ "y con todo el cinismo, porque las canciones no son tratados morales" (Menéndez Flores, 2006): "Apenas llegó / se instaló para siempre en mi vida. / No hay nada mejor / que encontrar un amor a medida." O "Cuando de repente la olvido / jura que se muere por mí. / Siempre que por fin me suicido / acto seguido le entran ganas de vivir. / Incompatibilidad de caracteres." Que buena estás corazón / Cuando pasas grita el albañil / El obseso del vagón se toca mientras piensa en ti / La voz de tu jefe brama / "Estas no son horas de llegar" / Mientras tus manos archivan tu mente empieza a navegar". La intimidad, los sentimientos están presentes pero se esconden en estos casos tras las antítesis y el humor.

Una de las composiciones más líricas de Sabina es sin duda *A la sombra de un león*, construida gracias a otro artificio intertextual, en este caso, la relación que une un texto con otro anterior en el que se inserta de una forma que no es el comentario. Es lo que Genette llama hipertextualidad (también presente en "Eva tomando el sol" (del álbum *El hombre del traje gris*) y el *Génesis*, el primero de los libros de la *Biblia*). Según Juan Pablo Neyret (2002b), "A la sombra de un león", está inspirada y puede ser interpretada como un episodio más del protagonista de "De cartón piedra" de Joan Manuel Serrat. Ambas canciones hablan del fracasado amor (típicamente romántico, exaltado) de un entrañable loco que idealiza la belleza de la figura de una mujer, en un caso de cartón piedra, en otro simplemente de piedra, en un mundo en el que aparecen confrontados lo real y lo ideal.

Por último, otra de las piezas de ese juego de ocultamiento intertextual y dialógico de Joaquín Sabina es la architextualidad, esto es, la relación que mantiene un texto con el género al que pertenece, la que emparenta textos en función de sus características comunes en géneros literarios, subgéneros y clases de textos.

⁶ *Ya*, 22 de mayo de 1985.

Esto se ve muy bien en una canción en la que su personaje aparece muy bien perfilado, es perfectamente reconocible por su facilidad para enamorarse, por el culto al cuerpo de la mujer (“Y yo que nunca tuve más religión que un cuerpo de mujer, / del cuello de una nube aquella noche me colgué.”) pero se camufla utilizando esta vez un tipo de composición que le sirve de analogía: la serrana (más del Arcipreste que del Marqués), caracterizada precisamente por el amor carnal, el enamoramiento de él y el desvalijamiento por parte de ella, a la que, eso sí, le compone una canción que es puro artificio literario, como la imagen que tenemos de Joaquín Sabina, lejos de Joaquín Martínez. Con su habitual juego de ironía, de medias verdades, lo confiesa en *Lo niego todo*:

Ni ángel con alas negras ni profeta del vicio. / Ni héroe en las barricadas ni ocupa ni esquiro. / Ni rey de los suburbios ni flor del precipicio. / Ni cantante de orquesta ni el Dylan español. / Ni el abajo firmante ni vendedor de humo. / Ni juglar del asfalto ni rojo de salón. / Ni escondo la pasión ni la perfume. / Ni he quemado mis naves ni sé pedir perdón. / Lo niego todo, / aquellos polvos y estos lodos; / lo niego todo, incluso la verdad, / la leyenda del suicida / y la del bala perdida, / la del santo beodo. / Si me cuentas mi vida, / lo niego todo.

Bibliografía seleccionada

- Abril, Guillermo (2018), *El País semanal*, 29 de noviembre de 2018. Disponible en https://elpais.com/elpais/2018/11/19/eps/1542640867_028138.html)
- Albaladejo, Tomás (1996): «A propósito del receptor en el arte de lenguaje: de Retórica a Literatura», en *Salina. Revista de lletres*, 10: 226-229.
- Albaladejo, Tomás (2000): «Retórica en sociedad: entre la literatura y la acción política en el arte de lenguaje», en Elena de Miguel; Marina Fernández Lagunilla; Flavia Cartoni (eds.): *Sobre el lenguaje. Miradas plurales y singulares*, Madrid, Arrecife – Universidad Autónoma de Madrid – Istituto Italiano di Cultura: 87-99.
- Albaladejo, T. (2016), “Cultural Rhetoric. Foundations and Perspectives”, *Res Rhetorica*, 3, 1, 17-29, <https://resrhetorica.com/index.php/RR/article/view/2016-1-2> (último acceso: 19/1/2020).
- Alberca, Manuel (2007), *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Allen, Graham (2000), *Intertextuality*, London, Routledge.
- Bajtín, M. (1982), *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.
- Bajtín, M. (1986), “La palabra en Dostoievski”, en *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 253-375.
- Barthes, R. (1977), *El placer del texto y lección inaugural*. Argentina: siglo XXI.
- Bloom, H. (1991), *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Ávila.
- Chico Rico, F. (2017), “El espacio del arte de lenguaje en la *Institutio oratoria* de Quintiliano”, *Actio Nova. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1, pp. 1-26, <https://revistas.uam.es/index.php/actionova/article/view/8669> (fecha de consulta: 30 de enero de 2020)
- Colonna, V. (1989), *L'autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, Paris, EHESS.
- Colonna, V. (2004), *Autofictions & autres mythomanies littéraires*, Auch, éditions Tristram.
- Dallenbach, L. (1976), «Intertexte et autotexte», en *Poétique*, 27, pp. 282-296.
- Darrieussecq, M. (1996), “L'autofiction, un genre pas sérieux”, en *Poétique*, 107, septembre, pp. 369-380.
- Derrida, J. (1975), *La dissemination*, Paris, Seuil.
- Ducrot, O. (1986), *El decir y lo dicho. Polifonía de la Enunciación*, Barcelona, Paidós.
- Eco, U. (1981), *Inferencias basadas en cuadros intertextuales*, Barcelona, Lumen, 116 - 120.
- Eco, U. (1999), “Sul concetto di influenza: Borges e Eco”, en María José Calvo Montoro (coord.), Rocco Capozzi (coord.), *Relaciones literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco*, Castilla La Mancha, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla La Mancha 279-292.
- Fernández Rodríguez, A. y Navarro Romero, R. (2018), “Hacia una Retórica Cultural del humor”, *Actio Nova. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Número extraordinario 2 (Retórica del humor: perspectivas desde la Retórica Cultural), pp. 188-210, <https://revistas.uam.es/index.php/actionova/article/view/10504/10669> (fecha de consulta: 30 de julio de 2019).
- Foucault, M. (1969), *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.

- García Candeira, M. (2010). "La enunciación lírica en las canciones de Joaquín Sabina: desdoblamientos del yo", Pierre Civil, Françoise Crémoux (coords.), Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo, Vol. 2, 2010 (CD-ROM).
- García Galiano, Á. (1992), *La imitación poética en el Renacimiento*, Kassel, Publicaciones de la Universidad de Deusto-Édition Reichenberger.
- García Montero, Luis (2001). "El mundo de Joaquín Sabina". En Joaquín Sabina. *Ciento volando de catorce*. Madrid, Visor, pp. 7-15.
- García Tejera, M' Carmen (1981), "La intertextualidad como recurso poético", en *Gades*, 8, pp. 151-179.
- Genette, G. (1993), *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen.
- Genette, G. (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus. Disponible en <https://es.scribd.com/doc/89426188/Gerard-Genette-Palimpsestos> Fecha de último acceso: 4 de junio de 2019.
- Gómez Alonso, J. C. (2017), "Intertextualidad, intediscursividad y Retórica Cultural", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Número extraordinario 1 (Homenaje a José Enrique Martínez Fernández), pp. 107-115, <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/2104> (fecha de acceso: 30 de julio de 2019).
- Kristeva, J. (1967), «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», en *Critique*, 239, 1967, pp. 438-65 (También en *Séméiotique*, Paris, Seuil, 1969).
- Martín Cerezo, I. (2017), "La Retórica Cultural y los discursos en las obras literarias: El mercader de Venecia de William Shakespeare", *ActioNova. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1, pp. 114-136, <https://revistas.uam.es/index.php/actio-nova/article/view/8574/9174> (fecha de acceso: 15 de enero de 2020)
- Martín Jiménez, A. (2015), "La imitación y el plagio en el Clasicismo y los conceptos contemporáneos de intertextualidad e hipertextualidad", en *Dialogía, revista de lingüística, literatura y cultura*, 9, pp. 58-100.
- Martínez Fernández, J. E. (2001), *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.
- Menéndez Flores, Javier (2006), *Sabina en Carne viva*, Barcelona, Ediciones B. (https://drive.google.com/file/d/0Bz8asI_NXnYvQkE2WFdwUk93VW8/view)
- Menéndez Flores, Javier (2018), *Joaquín Sabina. Perdonen la tristeza*, Barcelona, Timun Mas.
- Menéndez Flores, Javier (2018a), *Sabina. No amanece jamás*, Barcelona, Blume.
- Navarro, D. (1997), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, UNEAC, Casa de las Américas.
- Neyret, Juan Pablo (2002) "Catorce versos dicen que es Sabina: Canción y poesía en "Ciento volando" en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, número 20, marzo-junio. <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero20/sabina.html> (visto el 4 de febrero de 2020)
- Neyret, Juan Pablo (2002b), "Serrat y Sabina: cada tema con su loco", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, número 21, julio-octubre. Disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/serratsa.html> (visto el 15 de enero de 2020)
- Neyret, Juan Pablo (2004). "Polvo enamorado. Quevedo y el Barroco español en la poética de Joaquín Sabina", *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/polvoen.html> (visto el 28 de enero de 2020).
- Plett, Heinrich F (1991), *Intertextuality*, Berlín, Walter de Gruyter.

- Puchades, Juan (2019), *19 días y 500 noches. Sabina fin de siglo*, Efe Eme.
- Riffaterre, M. (1978), «Sémiotique intertextuelle: l'interprétant», en *Revue d'Esthétique*, 1-2, 1978, pp. 128-50. Traducción: "Semiótica textual: el interpretante", en Navarro, D. (1997), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, pp. 146-162.
- Riffaterre, M., (1979), *La production du texte*, París, Seuil.
- Sabina, Joaquín (2001), *Ciento volando de catorce*. Madrid, Visor.
- Sabina, Joaquín (2005), *Con buena letra II*, Madrid, Temas de hoy.
- Saldaña, Alfredo (2013), *La huella en el margen*, Zaragoza, Mira editores.
- Segre, C. (1987), "Intertestualitá e interdiscorsivitá nel romanzo e nella poesia", en *Teatro e romanzo*, Turín, Einaudi, pp. 103-18.
- Torres, Rosana, "Joaquín Sabina publica su poesía y dedica sonetos a cineastas y escritores", *El País*, 24/10/2001. Disponible en https://elpais.com/diario/2001/10/24/cultura/1003874408_850215.html
- Valdeón Blanco, Julio (2017) *Sabina. Sol y sombra*, Efe Eme.
- Vega, M. J. y S. Sanz Villanueva (2003), *Literatura hipertextual y teoría literaria*. Madrid, Mare Nostrum.
- Vilariño Picos, M.^a Teresa, y A. Abuín González (coords.) (2006), *Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica*, Madrid: Arco Libros.
- Zamarro, Justo (2019), *Ciudad Sabina*, Roma, Europa Ediciones.



DOSSIER: LITERATURA Y RETÓRICA



LOS JESUITAS Y LA CONSTRUCCIÓN DE UNA CULTURA RETÓRICA DE LA IMAGEN EN EL ANTIGUO RÉGIMEN

The jesuites and the construction of a rhetoric culture of the image in the ancient regime

Fernando Rodríguez de la Flor

Universidad de Salamanca

frflor@usal.es

Resumen: Desde la perspectiva de la cultura visual y retórica, la Compañía de Jesús, que ejerce su primacía desde el momento de su fundación en 1540 hasta la década de 1760, en que se desencadena una persecución en toda Europa contra la misma, mantiene una singular “política de imágenes”. En realidad, se trata de una verdadera “teología de la imagen”, dado que los jesuitas, a través del método de la “composición de lugar”, proyectan lo visual en una suerte de escena imaginaria, convenientemente retorizada y fuertemente espiritualizada. Los teóricos de la Orden elevan, con sus escritos e iconologías, la mirada, el *ver*, a un rango desde el que pueda producir, incluso, además de la reforma del espíritu, efectos persuasivos y modificaciones trascendentes en la psique del sujeto.

Palabras clave: Compañía de Jesús, imagen, composición de lugar

Abstract: From a rhetorical and visual perspective, the Society of Jesus –which exercises its primacy since its foundation in 1540 until de 1770s, when a persecution against it is triggered throughout Europe– maintains a unique image policy. Actually, it is a true theology of the image, since the Jesuits, through the method of place composition, project the visual into an imaginary scene of sorts, conveniently twisted and heavily spiritualized. The theorists of the Society elevate, with their writings and iconologies, its gaze to a range from which it can even produce not only the reform of the spirit, but also persuasive effects and transcendent modifications in the psyche of the subject individual.

Key words: Jesuites, image, “compositio loci”

Nuestros campos de saber deben mucho a la Compañía de Jesús. Siempre, dentro de las más variadas disciplinas, se hace preciso volver a ella, a sus realizaciones y empeños de interpretación de mundo, que cobraron en el tiempo una dimensión impresionante, enciclopédica, y que alumbraron grandes figuraciones y construcciones ingeniosas. Todas las cuales, al día de hoy, son todavía capaces de conmovernos y de cuestionarnos acerca del estatuto de la realidad y de la relación con el imaginario de nuestra cultura, en buena medida conformado por patrones metafísicos, como los que deseaba asentar la propia Orden.

La Compañía penetró fuertemente en la intención de persuadir, de arrastrar las conciencias hacia su propia lectura de mundo –en todo caso lectura sofisticada, difícil–, y encontró, desde el momento inaugural de su fundación, que las imágenes podrían ser el vehículo ideal de expresión de los afectos piadosos. Dio un quiebro así a la cultura logocéntrica, en la que la Iglesia de la *high culture* se había secularmente apoyado, y asoció su destino al de las imágenes, cuya producción estimuló y a las que apoyó desde un fuerte y sofisticado aparato teórico y, también, mitopoético.

Es conveniente, entonces, el atender a restaurar la importancia que la Orden tiene para esta dimensión que ha devenido el vector clave en el desarrollo de la cultura occidental. La imagen, ahora mismo situada ya en su “tercera edad” o era de la imagen electrónica, no hace sino ganar terreno entre nosotros, como el vehículo ideal de formación y difusión que es en la sociedad de masas.

“Pasará este mundo como si fuera una imagen”, dice San Pablo y, en efecto, todo tiene hoy esa calidad espectral, casi misteriosa que atribuimos a la naturaleza umbrátil de la imagen, y que nos retrotrae a una suerte de presencia de lo que es ya todo *ausencia*. Pues antropológicamente dicho, la imagen nos ha sido dada para fijar la evanescencia general de las cosas y los seres, para retenerlos en sus perfiles físicos y lograr el habitar entre nosotros; haciendo, de nuevo, de su ausencia una suerte de *presencia*.

Es en estas condiciones de actualidad, donde todo nos lleva hacia la consideración de la imagen, y en las que los procesos culturales más importantes se producen “en pantalla”, el momento histórico en que se hace necesario acudir a las fuentes de pensamiento sobre la misma, Es preciso localizar los depósitos genealógicos y los emplazamientos intelectuales donde han sido procesadas y producidas tales imágenes, al objeto siempre de un incansable saber sobre estas, que se revelan siempre como fugitivas, evanescentes, dotadas de un estatuto ontológico extraño y complejo. Imagen y enigma constituyen, ciertamente, un anagrama¹. [FIG. 1]



Figura. 1.–Flyer publicitario.
Años 90.

Podemos ir en la búsqueda de informaciones sobre las mismas hasta Platón y su teoría de la imagen ideal; podemos acudir al Papa Gregorio Magno y la restauración del valor de los iconos que hizo allá por el siglo VI; podemos reparar en los argumentos de los detractores de su utilización religiosa a partir del siglo XVI, pero el más completo archivo sobre la imagen, sin duda ninguna, desde los primeros tiempos hasta por lo menos su supresión en 1773, es aquel que ha detentado la Compañía de Jesús.

Aquella tiene en el Occidente del “antiguo régimen” toda la autoridad sobre la imagen y también lo ostenta sobre el campo expandido de una cultura visual, en la que la Compañía creyó, invirtiendo en ello una energía intelectual de la que hoy todavía no somos capaces de dar cuenta al completo. Admirados, como

¹ R. de la Flor, 1993.

estamos, por sus realizaciones, llenas de una *energeia* que las hará perforar los tiempos, y que les permiten presentarse todavía ante nosotros llenas de sugerencias y de fuerza persuasiva y, también, es preciso decirlo, de una sorprendente modernidad.

Teología symbolica, parabólica, aenigmatica, emblematica et hieroglyphica

Abordar a la Compañía de Jesús desde la perspectiva de la cultura visual supone quedar comprometidos a hablar de lo que podríamos denominar lo que fue su “política de imágenes”, especialmente desarrollada con intensidad en un período que abarca desde 1540 hasta de década de 1770. Más bien que “política”, se debería decir de su “teología de la imagen”, pues los jesuitas lo que hacen es proyectar lo visual –que aparentemente es sólo la relación con lo exterior, con lo percibido de la realidad en cuanto inmanente mundo real– en una suerte de escena imaginaria, convenientemente retorizada y fuertemente espiritualizada, elevando la mirada a un rango desde el que pueda producir, incluso, además de la reforma del espíritu, efectos persuasivos, modificaciones en la psique del sujeto².

Trabajo este que debe quedar referido antes que a unas “tecnologías del yo”³, a unas verdaderas “industrias del alma”. Pues de eso se trata para los jesuitas. De una instrucción en todo momento ascética, y nunca mística puesto que no se abandona el terreno de la gracia ordinaria por el de la extraordinaria. La Compañía no da el paso decisivo que, sin más, conduzca hacia una teofanía y una sobrenaturalidad accesible. Su misión se sitúa *en* el mundo, donde operan como contemplativos, siguiendo el axioma de Jerónimo Nadal: *Simul in actione, contemplativus* (contemplativo en la misma acción).

En otro rasgo, propiamente suyo, la Compañía lo que hace también es “teologizar” lo visible; encontrar imágenes eficaces y persuasivas que sirvan para expresararlo en una suerte de “geografía de la eternidad”⁴. La imagen es así un *media* para la elevación espiritual, cumpliendo en este diseño tres funciones centrales: la función mnémica o de recuerdo, la didáctica y la emotiva.

Podemos considerar que el concepto de imagen mismo se ha extendido y abarca ahora al mundo mismo, convertido en “imago”; realidad que es neoplatónicamente considerada un espacio de pura reflectación de las sombras de las ideas. En otra deriva de la problemática del ver, se entiende por la Compañía que las propias imágenes son caminos ideales y vías regias para recibir una suerte de iluminación. Las imágenes visuales tienen un carácter enigmático que descubrir, y terminan conduciendo al espacio de lo divino donde tienen su origen, pues es el mismo mundo y con él el hombre el que sólo tiene la consistencia de una imagen.

² Naturalmente, por encima de una “teología de la imagen”, lo que subsiste es la construcción de toda una teoría sobre el signo icónico (una *iconología*); acaso fue la primera teoría de la modernidad en abordar el problema de la imagen y el proceso de visualización.

³ Foucault, 1990.

⁴ Martínez Arancón, 1987.

El principio de *visibilitas* se convierte durante un largo período de tiempo en un valor central de esta muy singular comunidad religiosa. *Per visibilia ad invisibilia* (o, en otra versión, *invisibilium per visibilia contemplatio*), en efecto. Los jesuitas dieron curso a la expresión paulina: lo visible debe conducirnos a lo invisible. La vista lleva a la visión; ello en un suerte de operación de alquimia o sublimación espiritual. Y visión esta entonces que no tiene ninguna suerte de externalidad, siendo verdad que se produce en el interior de la mente.

Así, ver ya no es un acto simple, sino que se ve de acuerdo al sistema perceptivo ante el cual se presenta el objeto. Hay un *sensus spiritualis* y un *sensus carnalis*. Y este es, desde luego, el caso particular de la denominada “visión”, de la “contemplación visiva”; objetivo declarado de las prácticas ascético-místicas⁵. La visión interior estaba en condiciones de producir también su propio tipo de evidencia, la cual es paralela y, en todo caso, no de menor fiabilidad que la evidencia de tipo fenomenológico, la cual es el resultado de la mirada natural sobre el mundo en derredor⁶.

A su vez, además, la visión interior desarrollada en la meditación resultaba capaz de plasmarse en representaciones pictórico-diagramáticas, como las que ofrecen grandes visionarios como las santas Teresa de Jesús o Rosa de Lima, ambas con una gran influencia de los confesores de la Compañía de Jesús⁷. De lo psicológico se pasaba al plano de lo real, buscando unir lo campos de lo mental y de lo físico.⁸ Lo imaginario y lo interior tiene una suerte de potente verdad espiritual, que acaso no alcanza a tener la mirada exterior, siempre sometida a engaños y apariencias. Los ojos espirituales pueden revelar otros paisajes, como demuestra santa Teresa de Jesús en sus *Moradas del alma*: libro que podría ser entendido como una especie de “paseo de la mirada por los espacios oscuros del interior del alma”⁹. [FIG. 2]. Entonces, como quería Calderón, el mundo la vida, podría hacerse sueño; y el sueño construir una suerte de mundo, también.

La visión corporal y la realidad que aquella es capaz de capturar tiene, pues, para los esforzados jesuitas otro plano y otra dimensión de acceso que ostenta una mayor fuerza y profundidad. Se trata de los “ojos del alma”,

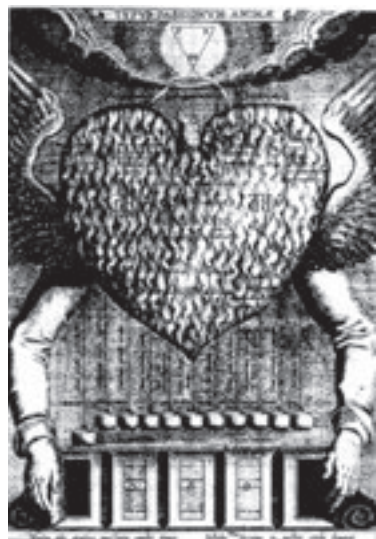


Figura 2.—Theodore Galle (S.J.), *Typpus passionum animae*, Antuerpiae, 1617-1623.

⁵ Fabre, 2003.

⁶ Pereda, 2017.

⁷ Báez-Rubí, 2009.

⁸ Burke, 2003.

⁹ Rojas y Ausa, 1677.

que deben descubrir paisajes insospechados y despertar reminiscencias en el interior del hombre. De este modo, el campo ampliado de la imagen se presenta en cuanto constituido por una tensión dialéctica entre dos espacios: el interior y el exterior.

Los jesuitas configuraban así lo que en adelante podríamos denominar “fuerza iconocrática” de la *Ecclesia Triumphans*, la cual se perfila después de Trento, y que se da por misión no solamente la defensa teórica de la imagen, sino que ilustra acerca de sus específicas virtudes para movilizar la vida del cristiano, insertándola en el dispositivo retórico.

Quizá los jesuitas sean la primera corporación histórica que confía plenamente en la virtud persuasiva, conceptual y emocional de la imagen; algo que da forma a la *triplex ratio* cristiana en que se apoya la apología de la misma, y ello desde los tiempos en que el papa Gregorio el Grande había decretado el credo iconófilo para la Iglesia¹⁰. No se trata de una vista que sea solo la que se produce interiormente, sino también la del exterior, que desembarca en un espectáculo del mundo, que pide ser interpretado como obra alegórica que es, y por eso se pretende comprometer en ello a las que se llamaban, desde la teoría psicológica de aquellos tiempos, las más eficaces “potencias del alma”: es decir: la memoria, el entendimiento, la voluntad¹¹. Y aquí hago la observación de cómo la economía psicológica aplicada por los jesuitas adopta siempre un carácter ternario-trinitario.

¿Qué trabajo corresponde a cada una de estas operaciones psicológicas en lo que es la propia aprehensión de la imagen? A la memoria le atañe ofrecer una descripción sensible y fiel, y siempre dispuesta a ser activada en cuanto “impresa” en el alma; al entendimiento, exprimir las consideraciones que el caso representado por la imagen ofrece, poniendo para ello en juego el ingenio, la capacidad de “hacer concepto” (Baltasar Gracián)¹², y de leer correctamente el sentido de la imagen o *ratio significandi*. A la voluntad, finalmente, le corresponde dejarse motivar por los afectos, por las capacidades performativas que la imagen desprende¹³.

Así la imagen finalmente es, literalmente, pasada por una rejilla, por una suerte de filtro psicológico (o *craticula*); un verdadero “tribunal del alma”, en cualquier caso, que la descompone minuciosamente en una serie de constelaciones referenciales al mundo, semánticas y afectivas, y que implican conceptos que designan operaciones cognitivas y volicionales, tales cuales son las de ilusión, revelación, iluminación, contemplación, imitación... Todas ellas son objetivo, pues, de una mnemónica, de una didáctica, de una emótica.

¹⁰ Chazelle, 1990.

¹¹ Belting, 2007.

¹² El conceptismo y el dominio del arte de la argucia es abrazado por la Compañía de Jesús, y tiene su monumento en la obra del jesuita Tesauro, 1654. Precisamente, la elucidación de lo que se presenta como “agudo” (*acumen*) u “oscuro” es el objetivo del ingenio, que debe desentrañar los sentidos alegóricos plegados en las imágenes del mundo.

¹³ Ortiz, 1677.

El concepto de imagen se difracta en dos mundos, en dos modos, uno en perspectiva del otro. Por un lado están las especies de representación. Es este último un lugar pictorial, y la psique se presenta ante él con un actitud contemplativo-pasiva. En su misma disolución ese lugar pictorial, que todavía mantiene la “frontera estética”, se vuelve plástico, animado, convirtiéndose en un verdadero “teatro”, donde el espíritu abandona su actitud contemplativa e interacciona con lo que ya no son representaciones sino, propiamente hablando, *presencias*.¹⁴

De oculo morali

Todo lo cual supone una activa espiritualización del acto de mirar; una suerte de “idealización” de la percepción, que no debe ser nunca banal, sino que, como dictaba la teoría extromisionista¹⁵, debería, literalmente, “abrazar” las imágenes, extrayendo de las mismas un sentido. Este proceso de captación altera lo que también son otras dimensiones trascendentales para la naturaleza y psicología humana. La imagen es tiempo y el acto de ver compromete el tiempo. Consumir una imagen cultural en su sentido “fuerte” implica, además, disponer también de un conjunto de distintos tipos de temporalidad que se imbrican en el proceso. En el caso del jesuitismo se trata del tiempo real; el tiempo histórico-evangélico y el futuro de la redención, produciéndose entre ellos un juego de reenvíos que anula la dimensión obsesiva del presente (única en la que viven los mundanos), y le da al tiempo (y a la imagen que lo introduce) un aire metafísico, relativo. Es este el ambiente en el que se produce la suspensión contemplativa propiamente dicha: la suspensión *en el fantasma*, lo que envuelve como un aura toda imagen significativa y toda contemplación extática, y hacia el logro de la cual dirigen sus esfuerzos los padres espirituales de la Compañía¹⁶. Se trata, pues, en todo momento del desarrollo de estrategias de visualización en las que se confía como origen del *motus*, del movimiento final volitivo.

Iconomystica

Superando las doctrinas de signo aniconista, que se extienden por toda Europa en el ámbito de la Reforma luterana y calvinista¹⁷, los jesuitas se convierten en una verdadera “internacional de la imagen”, a partir de 1540 y, por lo menos en España, hasta 1700 o, mejor, hasta 1767, cuando son definitivamente derrotados por la Ilustración y por el logocentrismo que la misma difunde. Acompañando esa pasión tan específicamente jesuítica por la representación plástica, sus miembros se constituyen en los más firmes y tenaces difusores de una comprensión de la misma en lo que son sus potencialidades catárquicas y renovadoras, por

¹⁴ R. de la Flor, 1988.

¹⁵ R. de la Flor, 2009.

¹⁶ Ya Kubler, 1988, se ocupó de este poner la obra pictórica, escultórica... en una dimensión de tiempo interno. La Contrarreforma misma produjo un tipo de trabajo artístico de pretensiones extra-temporales, o, en todo caso, con una especial relación con el tiempo de su consumo y contemplación, y ello puede ser visto en Zeri, 1957.

¹⁷ Besançon, 2003.

encima de las que dependen del lenguaje, según el aserto: *magis movent effectus visa quam audita*. El universo psíquico se debate entre imágenes, esta es la percepción que se tiene en la Compañía, y que, como observa el célebre teórico jesuita Menestrier, en su *Recherches du Blason*:

Il ya plus de quinze ans qu'ayant fait réflexion que notre esprit n'agit que par images en la plupart de ses opérations.¹⁸

Ellos son quienes, precisamente, anudan con fuerte vínculo el mundo de las imágenes a la religión católica, que es, en efecto, y por lo menos entre los meridionales, antes una religión de la imagen, que una religión del texto. Sucede, en efecto, que, como ha observado un analista, "el contenido propio de la revelación del dogma cristiano no viene soportado en un orden textual, sino que, sobre todo, es objeto de mostración"¹⁹. El cristianismo confía a la imagen todo su recurso de valor de *verdad*. La visualización de lo sagrado es una determinación epocal de aquel entonces, y esta se impone sobre cualquier otra necesidad o deseo en el imaginario colectivo.



Figura 3.—Antoine Sucquet (S.J.), *Chemin de la vie éternelle*. Antuerpiae, 1623.

La imagen deviene el paradigma perfecto de la representación persuasiva, de la representación *ad oculos*, y en ella se vierten, en cuanto traducidos al lenguaje de figuraciones persuasoras para el espíritu, los secos silogismos retóricos y las definiciones de la teología moral y especulativa, que apenas pueden alcanzar el núcleo emotivo humano. En este sentido, las virtualidades máximas que estas imágenes presentan a los ojos de sus apologistas son las de que son capaces de persuadir de verdades sobrenaturales, verdades de la fe o razones del corazón y de la sensibilidad, que resultan ser misterios incognoscibles e inaccesibles a otro tipo de asedio, y que, en todo caso, mueven los ánimos y la voluntad del creyente²⁰; y lo hacen según la tríada que Cicerón aplica a las representaciones, en su caso de carácter lingüístico: *delectare, docere, movere...* [FIG. 3]

¹⁸ Menestrier, 1673: 45.

¹⁹ Brea, 2010.

²⁰ Morgan, 2006. Con el paso del tiempo, se pondrá en evidencia que más de una capacidad de penetración metafísica, las propedéuticas de la imagen jesuítica tienden a formar una clase singular de productores de imaginario persuasivo: los poetas, los artistas, los oradores sagrados...

Las imágenes son, siempre, *imagines agentes*: operan movimientos, generan acciones propiamente “espirituales” que conducen o deben conducir a una final transformación del *ethos* del fiel, propiciando un cambio en el registro moral de su conducta. El dispositivo icónico comienza con ello, en la mentalidad católica, a ostentar una mayor fuerza aurática y de convicción que el registro escritural²¹. Después de dilaciones y sucesivos intentos fallidos, como el del propio jesuita Francisco de Borja (que finalmente no verá su texto ilustrado con imágenes), hay un momento importante en que en el propio espacio del libro, siempre concebido como lugar de representación de la letra, se convierte en el lugar privilegiado de un “pasaje a la imagen”. Es la obra de Jerónimo Nadal, de 1590, llamada *Adnotaciones et meditaciones in Evangelia*²², la cual es un verdadero punto climático en la articulación icónico-lingüística que persigue la Compañía.

Los jesuitas hacen de la imagen la pieza de convicción fundamental en su estrategia pedagógica, como bien se ve en la utilización que de la misma llevan a cabo en sus colegios, en sus aulas, en sus teatros²³, en sus “cámaras de meditación” o “casas de ejercicios”²⁴, en sus jardines también²⁵. Una atmósfera de grave estetización baña la producción imaginista, pues para los jesuitas se hace evidente el que el arte contribuye a la *captatio* de la atención, que es el objetivo declarado de su pedagogía. La *Ratio studiorum*, desde 1559, ordena dos operaciones con la imagen a que se deben entregar los alumnos de los colegios jesuitas. De un lado, se entrenan en forjar imágenes que recojan las máximas de la historia y la moral cristiana y clásica; de otro, se ejercitan en desarrollar en lenguaje lógico y retórico los sentidos de la imagen, instruyéndose así en la nueva ciencia iconológica, que tiene su más lejana referencia en el Filóstrato, autor de los *Icones*²⁶. Pues, en efecto, toda esta pasión por la figuración, toda esta necesidad de representar, de recaer en la representación que lleva al deseo de la presencia, parece, en último extremo, inspirada en la idea que fue el procedimiento psicológico maestro entregado a la orden por el propio Fundador: la “composición de lugar” ignaciana. Esta singular técnica mental por esta vía lograr así una suerte de contacto permanente entre el exterior y el interior, abriendo un canal de intermediación entre el mundo y el espíritu²⁷. Las tradiciones escenográfico-teatrales, muy cultivadas por los jesuitas, desembocan en un dispositivo constituido por “cuadros” y “escenas”. La

²¹ Aunque será preciso aclarar que esto no trabaja ya en la dirección conocida de suponer para las imágenes una suerte de capacidad de dirigirse a los ignorantes. No estamos ya ante la medieval “Biblia de los ignorantes”, sino que, al contrario, la imagen propuesta se presta a una exégesis de una más intrincada naturaleza, la cual pide contemplación morosa, ascesis abstencional del mundo en derredor y fortaleza de potencias mentales para abrazarla.

²² Sobre ella, véase en particular el “Prólogo” a la edición facsímil, Rodríguez G. de Ceballos, 1975.

²³ Pfeffer, 1994. Ello afecta, incluso, a aspectos externos que concurren en la *performance* teatral, como ha estudiado Pagnier, 1995.

²⁴ R. de la Flor, 2011.

²⁵ Fabre, 1995.

²⁶ Porteman, 2000.

²⁷ Didi Huberman, 2002.

imagen-cuadro, reforzada en los discursos teóricos, organiza la arquitectura de lo visible e instaura un modelo histórico-cultural de primer orden.

Como ha escrito un analista, la realidad es que desde el cartel (las llamadas *affixiones*) al estandarte o al blasón; del emblema al jeroglífico, la imagen ocupa un lugar decisivo en la vida intelectual de la Compañía durante los siglos XVI, el XVII y gran parte del XVIII, constituyendo un plano central en su sistema propio de enseñanza. Finalmente, la Compañía integra el mundo de las imágenes en una más general elaboración de un *ars* o *philosophia simbólica*. Es ahí donde aquella se inviste de todo tipo de valores alegóricos, y donde ya la imagen no funciona en su pura mecánica literalista y referencial²⁸. Resulta ser, sí, mimesis del mundo, pero es *sacra mimesis*. Los avances en la hermenéutica y misterios de la imagen ocupan los campos más alejados, aumentando extraordinariamente el peso de la imagen que, incluso, llega a proponerse como la “infancia del lenguaje” o lenguaje originario investido por ser el lenguaje sagrado de los egipcios²⁹, tal y como jesuitas lingüistas, como Herman Hugo asociado a la monarquía española o el propio Athanasius Kircher, evidencian³⁰.

Finalmente sucede que los jesuitas, en este trabajo suyo de construir posiciones en torno a la imagen, se piensan a sí mismos como “pintores” y “escultores” del alma de los nuevos cristianos. Talladores, pues de la figura final del hombre, a imagen y modelo de Cristo, según lo cual el jesuita es el nuevo Pygmalión cristiano. [FIG. 4]

Esta inmersión en la imagen, los jesuitas no la llevan a cabo en una suerte de vacío cultural, sin conexión con los dispositivos técnicos de la propia época, sino que se puede interpretar que es su respuesta específica a un momento histórico en todo singular respecto a ese mismo “triunfo” de las imágenes. Expansión debida a que es entonces cuando las artes plásticas conocen un desarrollo sin precedentes, y se formulan a sí mismas proponiéndose como el lugar (el escenario ideal, podríamos decir) donde se anudan las representaciones y significados del mundo material y del sistema simbólico con la atribución de propiedades, sentido y signatura³¹. La imagen es un instrumento de conocimiento de ese mismo mundo, pero también, a través de ella, se tiene un acceso hacia el interior, convirtiéndose



Figura 4.—Henricus Engelgrave (S.J.), *Lux evangelica*, Antuerpiae, 1648.

²⁸ Olaizola, 2008.

²⁹ Caussin, 1623.

³⁰ Hugo, 1617; Kircher, 1636.

³¹ Agamben, 2009.

en un agente de introspección psicológica de primer orden, pues, siguiendo a Aristóteles, lo cierto es que “nihil potest homo intelligere sine imagines”³². Como por entonces demuestra ejemplarmente la floración del arte del retrato, el cual llega a unas cotas de penetración psicológica ni antes ni después del Renacimiento/Barroco superadas³³.

Pero, por otro lado, también la vinculación de la Compañía a la imagen queda determinada por las posibilidades que en ese siglo se han abierto en torno a la reproductibilidad técnica de la misma; al hecho de lo que es su circulación masiva, debido a la imprenta de estampas y libros grabados. Pues resulta evidente que la imagen es inseparable de un dispositivo técnico, de unos *media* o soportes para ese momento en que vive la imagen-materia³⁴. La imagen ahí, en este nuevo desarrollo que experimenta, se asocia con lo que es el conocimiento del mundo natural en tres principales dominios importantes: la medicina, las técnicas, la cosmografía. En un sentido inverso al de estas tecnologías en expansión, San Ignacio refrenda en sus *Ejercicios* –y su seguidores amplían y llevan a la práctica en lo que se llamó el “modo nostro” (puesto que se consideran a así mismos “artífices evangélicos”)–, una utilización de las imágenes para la vida espiritual que él diseña, además dándole un sentido técnico procesual. Estamos ante una *enseñanza*, que se muestra casi una tecnología: aquella que tomando en primer lugar pie en la lectura, se incrementa después con la visualización exterior de imágenes, y permite, en último término, pasar a la imaginación interior (a la *imaginaria visio*), a la formación de imágenes mentales, donde el ejercitante ha aprendido ya a prescindir del mundo exterior, y puede entonces enfrentarse a sus propios fantasmas, instrumentalizándolos.

Y, en realidad, lo que ocurre es que se habita en una constante tensión escópica, en un deseo de ver, en un *desiderium* que Cicerón, en la IV de sus *Tusculanas*, define como “desiderium est libido videndi eius qui non adsit” . Si el desarrollo del grabado en el XVI está asociado de un lado a la empresa del conocimiento del mundo exterior del que se pretende dar cuenta y evidencia, de otro lado, una aspiración le conduce hasta el universo de lo espiritual; hacia la órbita del corazón y los afectos del alma, constituyéndose en un objeto de consumo interior. Estos son, en síntesis, los dos planos de la gran estructura entre los que los jesuitas se mueven y operan indistintamente, bien desplegando sus imágenes miméticas de un mundo real, bien ofreciendo complejos artefactos que apuntan a realidades invisibles o transmundanas.

La hipótesis a considerar en la relación entre imágenes y prácticas espirituales, es que lo que cobra interés, o, al menos, es a ello a lo que dedicaremos en lo que sigue nuestra atención, es el proceso, la vía, el modo de internalizarlas y aprehenderlas a situar del lado todo de la *recepción* que la imagen tiene, siendo la resonancia específica que se busca que provoque en el alma lo que de ella, en

³² R. de la Flor, 1978.

³³ Francastel, 1978.

³⁴ Portús;Vega, 1998.

efecto, más importa. De este modo, se puede decir que el conocido axioma, acerca de que la pintura tiende a un *docere*, una enseñanza, debe ser trasmutado en un “*ducere*”, en un conducir o forzar una conducta.

La pintura es, para estos teóricos jesuitas que se ocupan de ella, un agente *dinámico* que moviliza el espíritu y su voluntad de transformación de las condiciones del mundo.³⁵ Siendo estas las experiencias que se dan en lo que los jesuitas denominaron “pinturas espirituales”. Se trata, siempre, en la concepción que de ello alcanzan los espíritus superiores de la Compañía, de trascender los niveles de la materialidad; de pasar al “otro lado” de la representación y de lo que se ha denominado la “frontera estética”. Es decir llegar a convertir la representación en verdadera *presencia*. En cualquier caso, el proyecto es siempre, internalizar, subjetivar, *investir*, realizar una “recarga sacral”. Ir, en cualquier caso, más allá, de la propia imagen. Hacerlo, también, debido a una razón: y es la de que los rigoristas (de que también estaría surtida la propia Compañía) desconfían extraordinariamente de las imágenes estéticas, las cuales pueden finalmente suponer un problema para la oración y la devoción al estimular exclusivamente la *curiosidad*.³⁶

Los jesuitas aspiran a dar profundidad al campo de la representación, y, por decirlo coloquialmente, invitan con sus procedimientos y sus técnicas psicológicas a que el creyente “penetre” en sus pinturas, enigmas y emblemas, pudiendo entablar un contacto, diríamos “corporal”, háptico, con las esculturas. De la misma manera en que también pretenden que sus discípulos se sumerjan en los teatros como en una suerte de suprarrealidad, e irruman en los espacios ilusionísticos de la arquitectura de sus iglesias y capillas; construidas intencionalmente llenas de efectos sensoriales y de llamadas a la interiorización y a la construcción subjetiva.

Scientia imaginum

El proceso en su conjunto tiene como finalidad crear el dispositivo y las técnicas de la simulación de un intercambio dialéctico (entre el mundo, el sujeto y el ultramundo), buscando una interacción dinámica con lo representado. Lo que se produce en la forma acreditada por la mística del “coloquio interior”, por cuya virtud se asiste a un desdoblamiento interior y reflexivo del propio sujeto. Lo veremos: se trata en todo momento de alcanzar el dominio sobre la imagen interior, pero esto pasa por el conocimiento de las condiciones exteriores de la visión; y en este punto se sitúa un saber cuya naturaleza es decisiva en toda la cultura del Barroco: la óptica. [FIG. 5]

Ciencia suprema que los jesuitas adoptan, y que van a explorar, sobre todo en sus efectos anómalos, en sus peculiaridades. Podríamos incluso asegurar que en sus posibilidades *taumatúrgicas*, que quedan entonces confiadas a mecanismos o artefactos capaces de una suerte de realización de *prodigios visuales*. Como sucede con la linterna mágica (de la que se habla en el libro décimo del jesuita

³⁵ Cousiné, 2008.

³⁶ Raimondi, 2002.



Figura 5.—Francisco Aguilonius (S.J.), *Opticorum libri sex*. Antuerpiae, 1613.



Figura 6.—Christopher Scheiner (S.J.), *Pantografiche seu ars delineandi*. Rome, 1631.

Athanasius Kircher, dedicado a las *Luci et umbrae...*), y que resulta un artefacto enseguida adoptado por los jesuitas como una “máquina de visión” que impresiona vivamente al observador, y que se presenta como un adecuado conductor para la entrada en el campo de lo fantasmático.³⁷

Por debajo de ello late la sospecha de origen probabilista, que inunda toda la filosofía jesuítica, de que vemos un mundo engañoso; de que, con san Pablo, dicho esto de nuevo, observamos el “enigma” del mundo solo a través de espejos. De la ciencia óptica interesa, sobre todo, no sus leyes, sino los infringimientos a esas mismas leyes, lo que da lugar a suponer un mundo inestable, espectral, fantasmagórico casi; una creación óptica deformada que procede de Dios, y que tiene más que una materialidad en sí, la forma de un sueño, de una imagen del sueño. La vida, para estos grandes barrocos, es un sueño en imágenes: “pasará la imagen de este mundo” —de nuevo, san Pablo— “pero la palabra de Dios no pasará”. El hombre mismo es quien, como asegura el también teórico jesuita Nicolás Caussin: *Est une image et il passe sous forme d’image*.³⁸ Se trata, pues, de una óptica en buena medida parabólica y, también, mitopoética, como podemos apreciar en el grabado del, por supuesto, jesuita Schneider. [FIG. 6]

En todo caso, antes de analizar más pormenorizadamente esta implicación de la Compañía con el mundo de la imagen, parece inevitable hacer una consideración previa sobre lo que las imágenes mismas han terminado por ser en nuestro tiempo. Porque no podemos pretender que nos movemos en un *continuum* de experiencia, situándonos en una misma onda sin solución de continuidad con el pasado. Resulta más bien lo contrario: la imagen vive de sus crisis, de sus reproyeccio-

³⁷ Kircher, 2000.

³⁸ Caussin, 1619, p. 248.

nes continuadas a lo largo de la historia. Lo cierto es que la “economía de lo visible” ha cambiado de naturaleza, o se ha desplazado y conviene por un momento, después de estas consideraciones, pasar a dar cuenta de la situación y, por decirlo así, de los mundos en que desarrollan su existencia misma las imágenes contemporáneamente. Pues todo indica que nos encontramos en una “tercera fase” de la cultura de la imagen.³⁹

Los jesuitas operaron sobre todo con lo que se llama imagen-materia, imagen esta proyectada sobre materiales y caracterizada por su inmovilidad. Siendo la segunda era de la imagen aquella en que esta cobra definitivamente movimiento y se convierte en tiempo. La tercera es la era electrónica de la imagen, que supone una invasión total de los espacios por las imágenes y las representaciones, las cuales pertenecen por entero a un mundo virtual y, como tal, inexistente. Desde esta última fase y momento en la *videoesfera* es desde la que miramos las realizaciones de aquella primera época, juzgando a los jesuitas como aquellos “antiguos” que abrieron los caminos de la imagen.⁴⁰

El capitalismo tardío es una real fábrica de imágenes, cuya precondition parece ser la condena a la espectralidad de su escena: a su fugacidad y desvanecimiento en el aire de nuestro tiempo, sin dejar apenas huella mnémica en la estructura psicológica de quienes son sus observadores. Pues no se ofrecen estas imágenes precisamente a un tipo de contemplación morosa como las que se proponen, por ejemplo, en los *Ejercicios espirituales* ignacianos. Ya no estamos ante aquella clase de figuraciones que eran archivos de memorias que venían del pasado. Con la aparición de la imagen-movimiento, en realidad nos encontramos ante una corriente –un flujo, un fluido– que no se detiene, y la imagen electrónica y virtual supone el último estadio de este avance. Han perdido las imágenes la condición sacral, su aura y la capacidad de proponerse a una contemplación. Constituyen, al momento presente, un flujo imparabile de imágenes que recorren el espacio social para desvanecerse sin efectos ostensibles o claros. Esto nos aleja extraordinariamente de la fuerza con que el Antiguo Régimen –y lo que fue la vivencia hispánica del mismo a trav *enjami*5-61. *de la historia*Oroés de la intervención de la Compañía de Jesús– quiso investir a la imágenes en una edad de oro clásica para ellas.

Las condiciones modernas de la imagen viven un proceso de secularización creciente de la misma, pues están dirigidas en esta ocasión a producir emociones o efectos inmediatos, pasajeros, pulsionales, percusivos siempre, pero de efímera naturaleza. Ya no se sitúan en perspectiva soteriológica alguna. Lo que equivale a decir que ya no se disponen en función de un trabajo de salvación espiritual, ni tampoco de iluminación intelectual. Podemos asegurar que la contemplación no tiene ya, ante tal clase de *imagos*, misión alguna que cumplir.

Mucho menos las imágenes cumplen ahora el papel de establecer una conexión con el más allá; con una verdad referencial que estuviera situada en el

³⁹ Brea, 2010.

⁴⁰ Buci-Gluksmann, 1986.

“otro mundo”, y respecto a lo cual ellas vendrían a ser una suerte de mensajeros, de “nuntius”. Audaz pretensión esta, que es la que tuvo la cultura visual de signo religioso-jesuítico orientada obsesivamente a la obtención de una visión paradisíaca (o infernal también).⁴¹ Se entiende y extiende hoy de las imágenes el que son virtuales, fictivas; que estas no designan realidad alguna. Una pérdida de su aura, de su valor, se ha producido, probablemente debido al hecho de su reproductibilidad técnica⁴², a lo que hay que añadir su desubicación, lo que es su producción totalmente fuera de algún control, desregulada, universal, ajena al sentido; e incluso de difícil sentido en muchas ocasiones. La capacidad de los media tecnológicos por operar con imágenes ha logrado romper el vínculo, el contrato analógico que existía entre el mundo y su reproductibilidad, su mimesis, pues, de cierto, las imágenes lo son ahora de lo que nunca ha existido; se mueven en un campo enteramente virtual, no-analógico. Es decir: son el producto de una deconstrucción numérica, seguido de una recomposición en otro código. Se produce sobre todo una insistencia en la calidad evanescente, temporalmente acelerada de las imágenes que están inscritas en un régimen combinatorio que las multiplica exponencialmente. Esto quiere decir que no tienen control, que no van acompañadas de una elaboración discursiva que las explique, y que las mismas entran ahora al servicio de una industria del entretenimiento. Rescatamos, sin embargo, un aspecto en estos momentos esencial de la imagen electrónica que la vincula con las “composiciones del lugar” ignacianas, en el sentido de que, modernamente, a través de los juegos y los dominios virtuales de interacción social, se trata de obtener una respuesta corporal y háptica con la imagen.⁴³

Habitamos en medio de la capacidad infinita de producir y de reproducir dichas imágenes. Ello nos introduce en un régimen nuevo. Los *media* se alimentan de imágenes y, al mismo tiempo, se experimenta un retroceso de las palabras.⁴⁴ Las pantallas son el emblema superior de este nuestro tiempo, hasta llegar a eso que los sociólogos llaman “la pantalla total”.⁴⁵ Escena socio-cultural donde la adquisición mayor ha sido la de la imagen movimiento, la imagen-tiempo, la imagen cinética, algo que el pasado no pudo conocer. Régimen paroxístico, pues, el de la imagen a lo que colaboran las exposiciones, los museos, Internet... Componiendo vastos cementerios de imágenes que ya han rebasado la calidad de *unicum*, y se convierten en obras inclusas en la era de la reproductibilidad técnica.

Estos repositorios, almacenes, y, en realidad, “fábricas” de imágenes sólo se activan si trazamos en ellas el itinerario cultural debido, un camino que les preste sentido.

Hasta cierto punto, en el mundo hispánico del ayer que analizamos, no se produjo el desencantamiento o proceso de desacralización de la imagen, que, en

⁴¹ Stoichita, 1996.

⁴² Benjamín, 1973.

⁴³ R. de la Flor, 2006.

⁴⁴ R. de la Flor, 2009.

⁴⁵ Baudrillard, 2006; R. de la Flor, 2011.

cambio, sí se produjo en el ámbito de la reforma protestante. Es decir que en el mundo propio donde actuaba la Compañía de Jesús se procedió a una suerte de “recarga sacral” de la imagen, y los jesuitas jugaron definitivamente un papel significativo en ello. Se incrementó pues el aura espectral –lo que podemos llamar el “campo imaginativo-espiritual” de la imagen– con estrategias múltiples y memorables, fundando aquello que podemos llamar el imaginario figurativo del catolicismo, su gran archivo de arquetipos figurales de carácter afectivo-conceptual.

La máquina espiritual

Una institución, la Compañía de Jesús, entendió, tan tempranamente como a comienzos del siglo XVI, la función trascendente que las imágenes habrían de jugar en la comunidad moderna. Imágenes a las que los teóricos de la Orden quisieron equiparar con las palabras, a efectos de producción de fuertes y significativos afectos espirituales, y, en consecuencia, este impulso colocó a las imágenes a la vanguardia misma de los efectos de civilización, adscribiéndose a los géneros más innovadores como los de la emblemática y los libros de literatura simbólica ilustrada. De este modo, incluso lo que fue el trabajo de evangelización de otros mundos y, en particular, el empleo misional de la Compañía en el espacio imperial transatlántico, ha podido llegar a ser descrito no en cuanto un enfrentamiento de palabras –como si la misma fuera producto de un enfrentamiento dialéctico de culturas argumentadas, o de armas, o, incluso, de cosmovisiones y lecturas de mundo realizadas por pueblos disímiles–, sino, sobre todo, como una verdadera “guerra de imágenes”.⁴⁶

La colonización lo fue sobre todo *por* las imágenes, las cuales penetraron con fuerza en los *habitats* relativamente despojados y desnudos de unos estadios de civilización más retrasados, y sin posibilidad alguna de representar la nueva complejidad que alcanzaba la imagen, y mucho menos de improvisar un sistema de reproductibilidad para la misma. Ello explica lo desmedido de la producción imaginista que se puede achacar a la Compañía, convertida en una verdadera “fábrica de imágenes”. Los jesuitas se apoyaron así en una catequesis y “pedagogía de la imagen”, a la que ellos mismos consideraron en ocasiones muy superior a aquella otra que se podía ejercer mediante las palabras. Y exportaron esta cultura, no sólo a América, sino también a China, a Japón, a Filipinas. Trabajo de globalización a través de la imagen, pues. Lo que significa una total confianza en la misma, convertida en el instrumento maestro para la *propaganda fide*.

Podemos en este caso decir más propiamente que en ningún otro que la “sociedad del espectáculo”⁴⁷ tiene una de sus genealogías en este tipo de trabajo de la imagen llevado a cabo por la Orden de que tratamos, la Compañía de Jesús, que comprendió enseguida sus capacidades globalizadoras, así como el potencial amplificador que las mismas alcanzaban. Los jesuitas pretendieron un control

⁴⁶ Gruzinski, 1994.

⁴⁷ Debord, 1998.

estricto sobre los procesos en la formación de la imagen. Para ello se valieron de los medios técnicos, sobre todo aquellos que ponían a su disposición las imprentas de los Países Bajos, donde la Compañía estaba instalada y tuvo a estos efectos sus centros rectores, el primero de ellos en Amberes, la capital mundial de la edición y el lugar que en la Era Moderna acumuló el desarrollo más espectacular del arte del grabado. Los jesuitas encontraron en esta tecnología una verdadera metáfora de su trabajo; pues, en efecto, ellos se reconvirtieron en impresores y troqueladores de imágenes. La presión que la imprenta hace sobre el papel, se convirtió en la imagen de cómo a través de la violencia de la impresión se alcanza una duradera imprimación en la conciencia del alma católica. Es en este sentido, justamente, que podemos considerar la obra de Jerónimo Nadal como el primer verdadero monumento icónico-scriptural que produce la Compañía en tanto que ayuda para la meditación: *Las adnotaciones et Meditationes...*



Figura 7.—Christopher Scheiner (S.J.),
Pantografiche seu ars delineandi.
Rome, 1631.

La técnica sí, por un lado, pero, por otro, también los teóricos jesuitas entendieron el valor del cuerpo como el auténtico “médium” de las imágenes, elaborando un sofisticado conjunto de reglas para lograr la interacción con la imagen, su interiorización y la ruptura de la frontera estética que marca la distancia entre realidad y representación. Quiero con esto decir que se dotaron, desde el momento auroral de la Fundación con San Ignacio de Loyola, de un saber de la psicología. Creyeron, pues, y desarrollaron un potente corpus de escritos acerca de los poderes de la imaginación, entendida como una suerte de *oculus menti* y, como tal, capaz de iluminar y proyectar paisajes imaginarios. [FIG. 7]

Es esta una evidencia importante que quiero poner de relieve: el que nuestro propio cuerpo produce y almacena imágenes; sin ir por ahora mucho más lejos: las del sueño⁴⁸. Hay una memoria *imaginal*, que pertenece enteramente al área interior del individuo; el cerebro, en ese sentido, actúa como una suerte de cámara oscura o “negra” (este es un descubrimiento de la era barroca y queda vinculada a los jesuitas Schott y Kircher, fascinados por este artificio). La mente se comporta como una tela o “lienzo” mental, donde se proyecta un doble régimen

⁴⁸ Belting, 2007.

de imágenes: aquellas que la memoria guarda como depósito de algo percibido, pero también las más complejas que la imaginación propone, y que son el resultado de hibridaciones y combinatorias producidas por la fuerza de la fantasía.⁴⁹

En este momento preciso de la idea de un investimento intelectual y afectivo –y, en definitiva: de compromiso del propio cuerpo con la imagen–, es donde la Compañía se inserta con mayor autoridad que cualquier otro instituto de su tiempo haya tenido: pues se trata en todo momento para ella de implicar la corporalidad y los sentidos humanos, exteriores e interiores, en su relación con imágenes piadosas o espirituales. En efecto, se trata ante la imagen del ejercicio conocido como “aplicación de sentidos”, y este consiste en alcanzar una suerte de sinestesia que permita franquear la frontera estética⁵⁰, apuntando hacia un efecto total de *presencia*, que trasciende la mera concepción de lo que es una *representación*.

En este supuesto, debemos reconstruir la escala de valoraciones de los sentidos, pues esta se invierte en el caso de la mística, donde el sentido más relevante ya no es la vista, sino el tacto, pues es él el que deja en la memoria somática huellas profundas y, en propiedad, “heridas de amor”⁵¹. Resulta claro el modo en cómo el orden teológico católico hace suya esta primera época de la imagen material; la “coloniza” íntegramente, poniéndola al servicio de su lectura de mundo. Campo de la imagen sobre la que hoy mismo nuestro tiempo gira por completo, dando a luz lo que se conoce como “sociedad de la imagen”. Creo que ya no exclusivamente referida a la comunidad de interpretes del arte, como sería fácil pensar, sino extendido ahora al más vasto campo de una cultura humanista, la cual trata de alcanzar implicaciones morales, y que tiene como horizonte llevar las prácticas humanas a sus límites y fronteras, en lo que es una estrategia de la tensión y de la alta descarga intelectual.

A todas luces, para los analistas la cuestión es la de conceder un tiempo para resituar lo que la imagen significa; son, en definitiva, los “poderes” reales de la imagen⁵², puestos al descubierto en multitud de planos por la Orden, para abrir en torno a la misma un proceso de pensamiento que le conceda un plus de sentido. Para la Compañía, la intención es la de evidenciar, a través de todo género de imágenes, una significación profunda e implicante, tanto en lo afectivo como en lo intelectual; y este es un combate que tuvieron que librar contra los partidarios dentro del gran complejo teológico católico de una “mística abstracta”, enemiga de las imágenes, como la que en su día propuso Miguel de Molinos, en su famosa *Guía*.

Estas reflexiones servirán para conceder a la Compañía de Jesús una suerte de “monarquía” en lo que es la producción de imágenes y en el control de las mismas; y ello, en verdad, la singulariza entre la multitud de familias católicas, productoras asimismo de imágenes, como los propios carmelitas, los dominicos, los agustinos...

⁴⁹ Simón, 2003.

⁵⁰ Ruiz, 1946.

⁵¹ Hamburger, 1998.

⁵² Freedberg, 1992.

He aquí que allá donde nosotros hoy apenas tenemos indicios de una *profundidad* de la imagen –aunque, por otra parte, sí de su proliferación desbordada–, un instituto histórico se entrega a la construcción semántico-significativa de la misma, hace causa eficiente de ella. Podríamos decir que se “consagra” a la imagen, convirtiéndola en el motor de su vida intelectual y afectivo-espiritual. Y cabe entonces decir que la misma revalorización de la imagen y su disposición, creadora de un clima imaginal muy caracterizado, vino por la vía de una suerte de divinización de dos potencias, hasta entonces no demasiado valoradas: la memoria y la imaginación. La primera estaba dotada de la capacidad extraordinaria de alojar las especies de las cosas que hay en el mundo (según había expresado san Agustín: que la había calificado como “hondísima caverna del ser”; tanto que en ella, en una suerte de anagnorisis, san Agustín encuentra la imagen de Dios). La segunda, la imaginación, la *vis imaginativa* (cuyo instrumento combinatorio es la *phantasia*) se forjaba a base de ingenio. La imaginación se cultivaba forzándola a hacerla participar en los escenarios mentales, junto al resto de las facultades en una suerte de “cuerpo háptico” interior. De la primera, la memoria, cabe decir que permitía otra compleja operación buscada y pretendida por los místicos, y que esta vez atañe al orden del tiempo; para ellos tiempo a su vez profundamente alterado por la noción y vivencia misma de la idea de “eternidad”: por lo tanto *tempus maior*.

Estamos en todo momento, ante una suerte de logro de la *coalescencia* temporal o fusión de horizontes temporales que permitía situar el cuerpo del creyente en la escena originaria y fundacional de su credo. Ello daba, al tiempo de la contemplación imaginaria que practicaban los jesuitas, el aspecto (trabajado por Aristóteles y reformulado en términos cristianos de nuevo por San Agustín) de una “entelequia”: una durabilidad reversible sobre sí misma y no progresiva, que tanto podía situarse mentalmente en el pasado como en el futuro. En el interior del cerebro, el tiempo se coagula y entonces se tiene un “vislumbre” de la eternidad, que es un paradigma construido por la teología jesuítica. La imagen vuelve al instante arqueológico-fundacional con la intención de que no pase. Se trata de fijarla en un dispositivo de memoria. La imagen lo es para la duración; constituyendo una suerte de escritura de *retención*. En ella se deposita una fuerza de archivo, cargada de impulso mnemónico, y que presenta el aspecto de un paisaje primordial en permanente *delay* (retardo, retraso).

Es desde esta perspectiva como podemos comprender el trabajo, tanto de los jesuitas Nieremberg, en su *Diferencia entre lo temporal y lo eterno*, como el de Vieira, con su *Historia del futuro*. Colisión de temporalidades; fusión íntima de los tiempos que se produce en el momento del éxtasis, y en todo trance por el que atraviesa el camino recorrido por el ejercitante de la “composición de lugar”. El disciplinado por el procedimiento, trae a su presente la imagen arcaica evangélica del pasado, para penetrar en ella hacia el futuro del misterio redentivo de la humanidad.

La Compañía de Jesús trabajó intensamente en la instauración de un campo complejo de la imagen, según estamos insinuando, y este es el proceso que, por encima de cualquier otra cuestión relativa a la Orden se pueda suscitar, cierta-

mente más la singulariza. Hay otro sentido simbólico de la imagen, y es aquel por el cual el hombre mismo es una imagen, una escultura viviente cuyo artífice ha sido Dios mismo.

Los grandes teóricos del instituto, tipo Kircher, fieles a este diseño y empeño, ya señalado en su dirección fundamental por San Ignacio en sus *Ejercicios*, ocuparon los lugares posibles, explotando sus recursos en todas las direcciones factibles, y convirtiéndose entonces en una suerte de “pioneros” en la exploración masiva de las posibilidades de toda clase que la imagen contiene. Así, la Compañía, por su fundación situada en un verdadero punto climático del tiempo y de las épocas, marca el paso desde una *cultura imaginal* restrictiva, y al cabo balbuciente –como era la medieval envuelta en una pobreza extrema–, a lo que es su hiperdesarrollo moderno en múltiples escenarios, algo que con ellos, con los jesuitas, desde luego se inicia.

La cultura visual jesuítica

He dicho que la Compañía situó su emergencia en un momento epocal concreto, el cual extraordinariamente la favoreció, por ser el tiempo histórico que recoge todo el gran desarrollo de la imagen y de la representación a partir de lo que supuso el descubrimiento de la perspectiva realizado en 1413 por Brunelleschi. Lo afirmaré esto en dos precisos campos importantes, los cuales se abrieron al mismo tiempo que ocurría la propia eclosión de la Orden en su primer siglo. Uno de ellos es el uso de la *perspectiva*, el descubrimiento para superficies planas que amplió de golpe lo que podríamos llamar los índices de verdad o de realismo perceptivo de las pinturas y grabados; la calidad *ilusionista* de estos se amplió notabilísimamente, haciendo parecer entonces que detrás de cualquier pintado había (o podía haber) un efecto de *real*. Se trata de la *metafísica de la presencia*, algo tan anhelado por la Compañía, que deseaba romper la frontera estética e integrarse con vehemencia en el espacio de representación de lo sagrado. Los jesuitas amaron la perspectiva y fueron maestros de ella en sus colegios, aplicándola a la construcción de sus iglesias y también en sus arquitecturas, correspondientes a centros universitarios y seminarios, definidas muchas veces como profundamente “ilusionistas”, ello desde Nicéron hasta el padre Pozzo.

Pero hay que afirmar respecto a otro dominio diferente, que también se amplió al paso mismo de cómo evolucionaba y tomaba posiciones la Orden, dado que en el terreno de la psicología se produjeron avances importantes en el conocimiento del funcionamiento de la memoria. Una técnica psicológica, la de la *memoria artificial*, o “arte de la memoria”, que había sido conocida por los oradores clásicos, se puso al servicio de la construcción mental de los teatros de imágenes y de saberes por los que abogaba la propia Compañía de San Ignacio⁵³. Resulta difícil, a tenor de lo que vamos viendo, que se pueda dar cuanta cabal de lo que fue un trabajo tan intenso, tan diversificado y, a la postre, complejo como el que se llevó a cabo entre 1540 y 1700. Es esta la Edad de Oro para la consecución

⁵³ R. de la Flor, 1988; Bologna, 2017.

de una imaginario característico de la Compañía, que quiso en la mitad de este período celebrar su primer centenario, precisamente utilizando las imágenes y consagrando un libro “iconoco-lingüístico” a esta celebración: el célebre *Imago primi saeculi*: imagen del primer siglo⁵⁴. [FIG. 8]

Podemos decir de la Compañía que procedió, sobre todo y en sintonía con las ordenes emanadas del Concilio de Trento, a una *recarga sacral* de la imagen, previo el minucioso conocimiento de la misma, concibiéndola como un instrumento de reforma de la interioridad, y, en definitiva, y una vez disciplinada, como una suerte de *via regia* para conducir a lo invisible y a lo numinoso. De ahí esas luces que atraviesan el éter y llegan a la esfera terrestre con el objeto de señalar el camino *ad astra*, hacia arriba, el *iter extaticum* kircheriano: el “viaje sin moverse” que tantas veces aparece representado en los grabados jesuíticos.



Figura 8.—VVAA (S.J.), *Imago primi saeculi*. Antuerpiae, 1640.

La imagen está dotada de un potencial afectivo apto para conmover, para provocar la tristeza, mostrando imágenes de lo triste, o, incluso, para comunicar conceptos abstractos que la mente aprehende. Es un vehículo de elevación, que en el sentido espiritual transporta a otra escena situada más allá de lo natural. De aquí nace también otra pulsión de los jesuitas, esta vez por los diagramas, por la geometrización de los contenidos de la teología neo-escolástica, como vemos en los diagramas de Sebastián Izquierdo, quien fuera un lógico-teórico de la Orden y que escribió su *Faro de todas ciencias*⁵⁵. Algo que por otra parte también puede ser encontrado en otras muchas obras de espíritu jesuita, profundamente estructuradas por planos espaciales. Tales representaciones pueden dar cuenta de las abstracciones mentales que cabe hacer con, o desde, la realidad, y desembocan finalmente en lo que se ha denominado “geometría

⁵⁴ VVAA, 1640.

⁵⁵ Fuertes Herreros, 1981.

mística del alma”⁵⁶. Lo que estas figuraciones persiguen es el expresar lo que de alguna manera se presenta como sumamente abstracto e inexpressable⁵⁷. El diagrama, recogiendo en ello viejas tradiciones pitagóricas, evidencia la proximidad de lo sacral, al reconocer que este no puede ser traducido a categorías mimético-pictoriales, pues es, en rigor, inefable e inexpressable⁵⁸.

En cualquier caso, la Contrarreforma propondrá una ofensiva sobre las imágenes y en imágenes ofrecidas a los cristianos fieles al iconismo, a través particularmente de la pintura, de la escultura, pero también del grabado sobre papel, lo que acompañará, en este último caso, el desarrollo de la centuria de oro de la imprenta. De esta manera, se expresa a través de la imagen la confianza ciega en lo que Freedberg llamó los poderes de la misma⁵⁹.

El pensamiento jesuítico sobre las representaciones imaginables alcanzó prácticamente todos los dominios. Se autoperforó como un movimiento a favor de la *teologización* de la imagen, por cuanto ella misma se situó en una posición de igualdad respecto a lo que suponía la propia palabra evangélica. Pero tal proyecto cognitivo lo llevó a cabo explorando los más mundanos mecanismos comprometidos en la psicología, en la fisiología; también recurriendo a la retórica, sin faltar los propios conocimientos derivados de una saber de la óptica, disciplina en la que muchos jesuitas fueron expertos, empezando por el propio Kircher con su decisivo tratado sobre *Lucis et umbrae*. Es este último un verdadero programa acerca de las posibilidades que se contienen en la generación de imágenes. De modo que los jesuitas teóricos pudieron adelantarse en este plano al pensar de la imagen que trabaja con luz; que ella misma viaja con la luz, o en la luz misma. La imagen de proyección, cuya base instrumental fue la propia *linterna mágica*, y cuyos principios parecen indefectiblemente asociados a la Orden, y a lo que fue su deseo de provocar la sorpresa e insinuar la maravilla del mundo, no tanto del visible como del invisible.

La palabra *imago* sintetiza en sí misma todos los valores depositados en la imagen: tiene dimensiones salvíficas, cosmológicas, en cuanto que ya San Pablo había dicho que este mundo era pura *imago*: “pasará la imagen del mundo”. O, mejor: “pasará este mundo como si fuera una imagen”.

En el trabajo por establecer con conocimientos el vasto campo de la imagen, la Compañía sugiere que estos proceden del mundo sensible, del imaginativo y del espiritual. Los jesuitas dominaron estos registros y trataron de sacralizarlos a todos; invistiéndoles de un aura religiosa, pero dejando claro que sólo dios es *res*, todo el resto es *signum*, es *imago*; destinada por tanto a desaparecer en el momento en que la presencia de Dios todo lo llene.

Sus objetivos fueron entonces o están en relación con una intención expresa de santificar la visibilidad; lo que los miembros de la Compañía pretenden es el

⁵⁶ Morales Borrero, 1975.

⁵⁷ Smeijer, 1978.

⁵⁸ R. de la Flor, 1995.

⁵⁹ Freedberg, 1992.



Figura 9.—Lorenzo Ortiz (S.J.), *Memoria, entendimiento, y voluntad: empresas que enseñan y persuaden su buen uso en lo moral y en lo político*. Sevilla, 1677.

la facultad poética del hombre y, en cuanto tal, auténtica “loca de la casa” a la que conviene sujetar (Santa Teresa).

Aprender a construir el mundo espiritual con imágenes autodeterminadas, inexistentes en la realidad, como aquella del “castillo interior” teresiano dividido en siete estancias. Es este dispositivo donde un procedimiento articula por fin todos los puntos que hasta aquí hemos venido tratando. La “composición de lugar” (o “composición viendo el lugar”) es ciertamente el dispositivo singular inventado por san Ignacio en conexión a las “artes de la memoria”. Adquirir la experiencia de la visión de un lugar sin límites, ilimitado, un vasto teatro, como quería Camillo Delminio, donde pudieran alojarse la totalidad de las especies de lo real⁶⁰. Este es el tipo de imágenes que para su “método” teorizó San Ignacio, quien nunca llegó a hablar explícitamente de la ayuda que para los *Ejercicios* podría llegar a suponer el cultivo de las *imágenes materiales*.

En el curso de los años que van entre 1550 y 1590, cuando aparece la obra de Jerónimo Nadal, *Adnotationis et Meditationes in Evangelia*, la Compañía duda fuertemente acerca de si debe proponer imágenes exteriores para la meditación. La edición de figuraciones sacras planeadas por Francisco de Borja fracasa y el

dejar atrás el aniconismo de los luteranos, vivido por los místicos como “sequedad” (cuando el cerebro no produce un acercamiento imaginario a la divinidad, y en su lugar se construye una escena ciega, oscura, *caliginosa*). Pues aquello que la mística-ascética desea es la visión; trabaja para la visión: lo que se llama entonces don, *regalo* de la gracia. [FIG. 9]

“Nada puede concebir el hombre sin imágenes”, dijo Aristóteles, y en orden a ello mismo un trabajo sobre la imagen se perfila aquí, que ahora podemos definir en cuanto objetivo de la Compañía escindido en tres dominios: aprender a mirar el mundo natural como *vestigium* (imagen) de la creación divina. Aprender entonces a vincular las propiedades materiales de la naturaleza a sus cualidades sobrenaturales en el diseño de la salvación del mundo que contienen los libros sagrados. Y a la postre, aprender a depurar el imaginativo, siendo este último punto importante para decir que el control de la potencia de la imaginación es vital; pues esta es entendida como

⁶⁰ Bolzoni, 1991.

proyecto de Nadal se demora en el tiempo, hasta que, a finales del XVI, la Compañía se ha reconciliado ya totalmente con las imágenes exteriores y empieza su difusión masiva⁶¹.

La Orden instituyó un camino entre los signos, un *iter* entre las imágenes. Ese camino se puede definir como un camino entre el exterior y el interior, entre lo visible con los ojos del cuerpo y lo invisible accesible solo con los ojos del espíritu. Lo que se emprendió por entonces, brindándose a una comunidad siempre ampliada de creyentes, es la posibilidad de una reforma y ampliación del horizonte de visibilidad: aprender a generar imágenes, a convertirlas en *imágenes agens*: imágenes agentes. Hoy le llamaríamos a eso imágenes performativas; imágenes que son capaces de provocar acciones, movimientos del alma. Sabemos de algunos pintores, como Bartolomé Esteban Murillo mismo, quien, antes de trabajar en sus cuadros de piedad, llevaba a cabo la práctica de los *Ejercicios ignacianos*⁶². Este tipo de ejercitación concede a la mente interior un extraordinario grado de precisión en la construcción de la escena imaginaria; y lo dispone, siempre atento como está, a los colores, a los atributos, a los grados mismos de iluminación interior que tal escena comporta.

En efecto, sucede que hay una visión exterior, fenomenológica; una visión conformada por el tipo de aprehensión que hacen los sentidos exteriores. Pero si se cierran los ojos se comprobará que hay también una *interior*, que es la que se produce con la vista de la imaginación con la vista "interior": el *oculus interior*. Es esta la visión más certera, la que en el dispositivo teológico jesuita más nos acerca a la verdad del hombre.

Y es sobre este tipo de visión acerca de la cual va a incidir un dispositivo de tecnología psicológica que va a ampliar su capacidad y poder, convirtiendo la memoria y la imaginación en un verdadero "teatro" jesuítico, donde es el yo el que acude a ponerse en presencia de lo que son, en esencia, sus mismos productos y fantasmas.

⁶¹ Dekoninck, 2005.

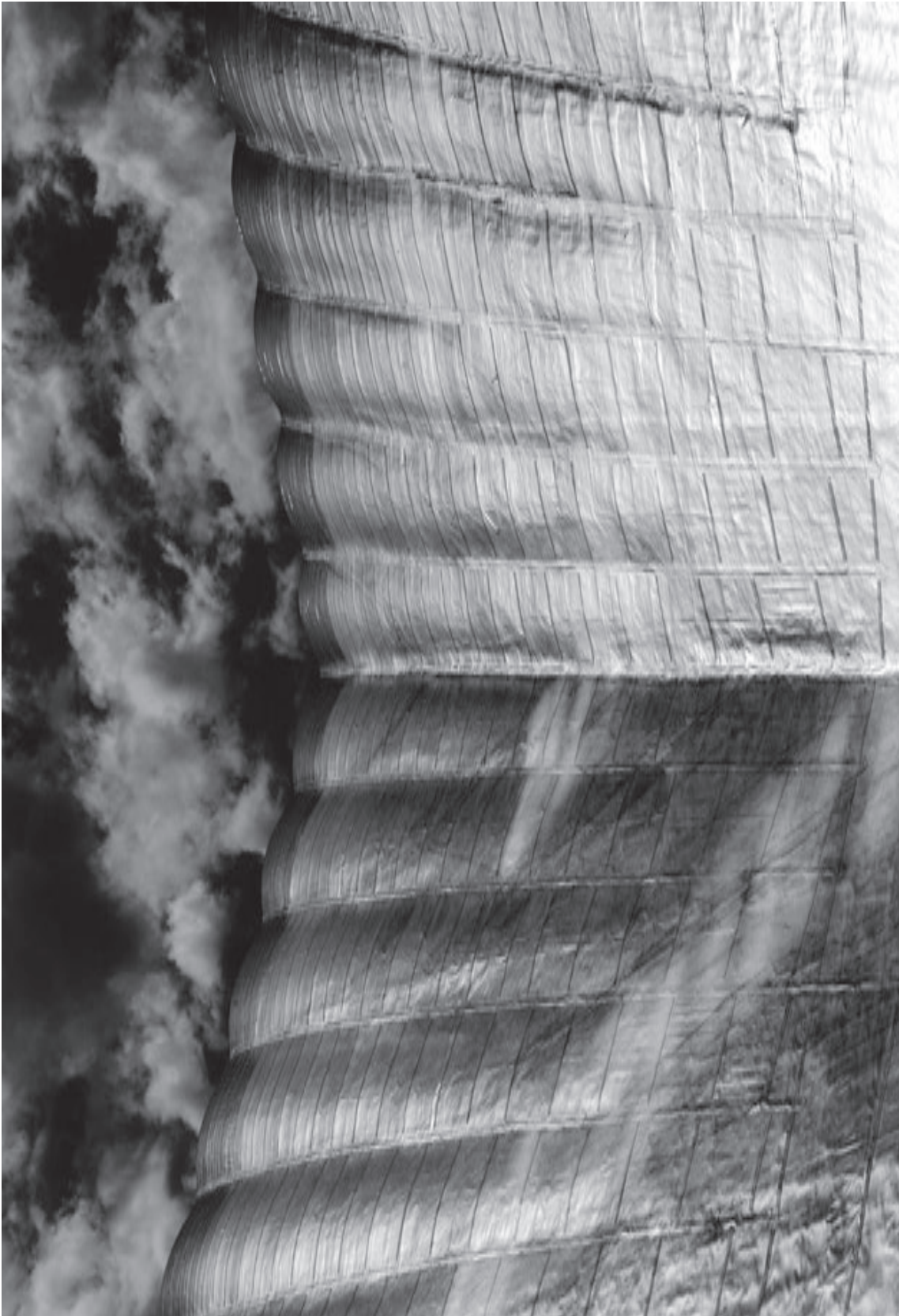
⁶² R. de la Flor, 2018.

Bibliografía seleccionada

- Agamben, Giorgio (2009). *Signatura rerum*. Barcelona: Anagrama.
- Báez-Rubí, Linda (2009). "Vehículos de visión en la representación de lo sagrado", *Tópicos del Seminario*. 22, pp.131-156.
- Baudrillard, Jean (2006). *Pantalla total*. Barcelona: Anagrama.
- Belting, Hans (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
- Benjamin, Walter (1973). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus, pp. 15-61.
- Besaçon, Alain (2003). *La imagen prohibida. Una historia intelectual de la iconoclastia*. Madrid: Siruela.
- Bologna, Corrado (2017). *El teatro de la mente. De Giulio Camillo a Aby Warburg*. Madrid: Siruela.
- Bolzoni, Lina (1991). *L'Idea del Theatro*. Palermo: Sillerio.
- Brea, José Luis (2010). *Las tres eras de la imagen*. Madrid: Akal.
- Buci-Gluksmann, Christine (1986), *La folie du voir. De l'esthétique baroque*. París: Galilée.
- Burke, Peter (2003). "Images as Evidence in Seventeenth-Century Europe", *Journal of the History of Ideas*, 64 /2, pp.173-296.
- Caussin, Nicolás (1619). *Eloquentiae sacrae et humanae parallela*. París: S. Chappelet.
- Caussin, Nicolás (1622). *De Symbolica Aegyptiorum Sapientia*. Coloniae: J. Kinckium.
- Chazelle, Celia M. (1990). "Pictures, Books and the Illiterate: Pope Gregory's Letters to Serenus of Marseilles", *Word and Image*. 6/2, pp.138-153.
- Cousiné, Frédéric (2008). "Images et méditation dans la littérature spirituelle espagnole", en María Cruz de Carlos et al., *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 273-295.
- Debord, Guy (1998). *La sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama.
- Dekoning, Ralph (2005). "*Ad Imaginem*": *Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVIIe siècle*. París: Droz.
- Didi Huberman, George (2002). "L'image Ouverte". París: Gallimard.
- Fabre, Jean Pierre (1995). "Lieu de mémoire et paysage spirituel: les jardins du noviciat de Sant' Andrea del Quirinale selon la *Peinture Spirituelle* de Louis Richeome", en VVAA., *Les jardins, art et lieu de mémoire*. Besaçon: Editions de l'Imprimeur.
- Fabre, Jean Pierre (2003). "Quelques éléments pour une théorie jésuite de la contemplation visuel", en Alain Tapié (ed.), *Baroque, vision jésuite. De Tintoret à Rubens. Catalogue*. Caen, Musée des Beaux Arts, 2003, pp. 27-38.
- Foucault, Michel (1990). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós.
- Francastel, Galiénne; Francastel, Pierre (1978). *El retrato*. Madrid: Cátedra.
- Freedberg, David (1992). *El poder de la imagen*. Madrid: Cátedra.
- Fuertes Herreros, José Luis (1981). *La lógica como fundamentación del arte general del saber en Sebastián Izquierdo. Estudio del Pharus Scientiarum*. Salamanca: Universidad de Salamanca; Instituto de Estudios Albacetenses.
- Gruzinski, Serge (1994). *La guerra de imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. México: FCE.

- Hamburger, J. (1998). *The Visual and the Visionary*. New York: Zone Books.
- Hugo, Herman (1617). *De prima scribendo origine...* Amberes: Officina Plantiniana.
- Kircher, Athanasius (1636). *Prodromus Coptus sive Aegyptiacus*. Roma: Typis S. Congregatione de Propaganda Fide.
- Kircher, Athanasius (2000). *Ars Magna Lucis et Umbrae. Liber decimus*. Santiago de Compostela: Ediciones de la Universidad.
- Martínez Arancón, Ana (1987). *Geografía de la eternidad*. Madrid: Tecnos.
- Menestrier, Claude. François (1673). *Recherches du Blason. "Advertissement"*. París: Etienne Michallet.
- Morales Borrero, Manuel (1975). *La Geometría mística del alma en la literatura española del Siglo de Oro*. Madrid: FUE.
- Morgan, David (2006). *The Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice*. California: University of California Press.
- Olaizola, Ruth (2008). "L'acteur-image ou l'élève des collèges jésuites dans la politique de l'image", en María Cruz de Carlos et alt., *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 119-133.
- Ortiz, Lorenzo (1677). *Memoria, entendimiento, y voluntad: empresas que enseñan y persuaden su buen uso en lo moral y en lo político*. Sevilla: Juan Francisco de Blas.
- Pagnier, Dominique (1995). "Il décor des teathres jésuites et la composition de lieu", *Christus*, XLII/167, pp. 333-343.
- Pereda, Felipe (2017). *Crimen e ilusión. El arte de la verdad en el Siglo de Oro*. Madrid: Marcial Pons.
- Pfeffer, Heinrich (1994) "La radice spirituale dell'attività teatrale della Compagnia di Gesù negli Esercizi spirituali di Sant' Ignazio", en Maria Chiabò, *I Gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*. Viterbo: Centro sul teatro Medioevale e Rinascimentale, pp. 31-37.
- Porteman, Karen (2000). "The Use of the visual in classical jesuit teaching and education", *Paedagogica Historica*, 36, pp.179-196.
- Portús, Javier; Vega, Jesusa (1998). *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*. Madrid: FUE.
- Kubler, George (1988). *La configuración del tiempo*. Madrid: Nerea.
- Raimondi, Ezio, (2002). *El museo del discreto. Ensayos sobre la curiosidad y la experiencia en la literatura*. Madrid: Akal.
- R. de la Flor, Fernando (1978). "La Compañía de Jesús. Imágenes y memoria (nihil vacuum neque sine signo apud Deum)", *Revista Hiperión. Anejos: los jesuitas* 3, 62-72.
- R. de la Flor, Fernando (1988). *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII*. Valladolid: Junta de Castilla y León
- R. de la Flor, Fernando (1993). "Anagrama / anamorfosis", *Cuadernos de Filología Francesa*. 7, pp. 45-53.
- R. de la Flor, Fernando (1995). "El diagrama: geometría y lógica en la literatura espiritual del Siglo de Oro", en Fernando R. de la Flor, *Emblemas. Lectura de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza Forma.
- R. de la Flor, Fernando (2006). "Matrix retórica. Trayectorias de la mnemotecnia y presentimientos del mundo virtual en la cultura de la Edad Moderna española". J. San José Lera (coord.), *Praestans Labore Victor. Homenaje a V. García de la Concha*. Salamanca: Universidad, pp. 197-216.

- R. de la Flor, Fernando (2009). *Giro visual. Decadencias de la lecto-escritura y primacía de la imagen*. Salamanca: Editorial Delirio.
- R. de la Flor, Fernando (2009). *Imago. La cultura visual del Barroco*. Madrid: Abada.
- R. de la Flor, Fernando (2011). "Pantalla total: la casa de ejercicios espirituales como locus del imaginario jesuítico", en Rafael Zafra y José Javier Azanza, *Emblemática trascendente*: Pamplona: Sociedad Española de Emblemática, pp. 719-731.
- R. de la Flor, Fernando, (2018). "Espectros de Murillo". Pedro G. Romero (comisario), *Murillo: Materialismo, Charitas, Populismo*. Sevilla: CAS; Ayuntamiento de Sevilla, pp. 9-24.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso (1975). "Prólogo" a Jerónimo Nadal, *Imágenes de la historia evangélica*. Madrid: El Albir.
- Rojas y Ausa, Juan de (1677). *Representaciones de la verdad vestida, místicas, morales y alegóricas sobre las siete Moradas de santa Teresa de Jesús...* Madrid: Antonio González de los Reyes.
- Ruiz, Manuel (1946), "Aplicación de sentido", *Manresa*, 18, pp. 257-268
- Simón, Gerard (2003). *Archeologie de la vision. L'optique, le corps, la peinture*. París: Seuil.
- Smeijer, Anna C. (1978). *Divina Quaternitas: a preliminary Study in the Method and Application of visual Exegesis*. Assen: Van Gorcum.
- Stoichita, Víctor (1996). *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid: Cátedra.
- Tesauro, Emmanuele (1654). *El Cannocchiale aristotélico*. Turín: Giovanni Sinibaldo.
- VVAA (1640). *Imago primi saeculi*. Antuerpiae: Ex officina Plantiniana.
- Zeri, Federico (1957). *Pittura e Controriforma: alle origini dell'arte senza tempo*. Turín: Einaudi Editore.



LA RETÓRICA CALLADA: LO SUBLIME Y LA EMOCIÓN CONTENIDA

The silent rhetoric: the sublime and the contained emotions

Rosa M.^a Aradra Sánchez

Universidad Nacional de Educación a
Distancia,
UNED, Madrid
rmaradra@flog.uned.es

Resumen: Partiendo del interés contemporáneo por la retórica del silencio y la teoría de las emociones en particular, se propone el análisis del silencio como categoría inherente a la retórica desde una perspectiva integradora y multidisciplinar. El estudio de su relación con el sublime en el pensamiento literario del siglo XVIII mostrará algunas de las múltiples posibilidades de análisis que ofrece una retórica moderna así entendida, aplicable también a otras categorías.

Palabras clave: retórica, silencio, emoción, sublime, literatura, siglo XVIII

Abstract: Starting from the contemporary interest in the rhetoric of silence and the theory of emotions in particular, this paper proposes the analysis of silence as an inherent category of rhetoric from an integrative and multidisciplinary perspective. The study of its relation to the sublime in 18th century literary thought will show some of the multiple possibilities of analysis offered by a modern rhetoric thus understood, applicable also to other categories.

Key words: rhetoric, silence, emotion, sublime, literature, 18th century

Preámbulo

Hay hombres que escriben por escribir, como los hay que hablan por hablar. No hay ingenio ni propósito, ni en las palabras de unos ni en los libros de los otros; los leemos y no comprendemos nada, o no aprendemos nada. Esos autores no se entienden ni ellos mismos. Entonces, ¿por qué escriben?

Estas palabras, de indudable actualidad, las escribió en 1771 el abate Dinouart, un polifacético y polémico eclesiástico francés, en un pequeño ensayo titulado *El arte de callar*¹. La obra, al parecer inspirada por *El arte de hablar* del P. Lamy

¹ Joseph Antoine Toussaint Dinouart (1716-1786) fue un eclesiástico francés, traductor y autor de obras sobre los más diversos temas, como *Le triomphe du sexe* (1749), que le generó algún que otro disgusto, *L'Éloquence du corps dans le ministère de la Chaire ou l'action du prédicateur* (1754), o este *L'Art de se taire, principalement en matière de religion*.

(1675), se publicaba en una época de demasiados libros y de abuso de la palabra en todos los órdenes. Se presentaba como una filosofía de la contención desde el respeto a la religión y a los dictámenes del Estado, pero a la misma vez como una crítica a la palabrería inútil, a la vaciedad del conocimiento y a los excesos elocutivos. Dicho de otra manera, como una retórica del silencio, en la que se recogía toda una serie de máximas, tipos de silencio y recomendaciones sobre el arte de callar, a la vez que practicaba, curiosamente, el tan extendido arte del plagio².

Un siglo más tarde, en 1872, en uno de sus escritos sobre la retórica antigua, Nietzsche aludiría, recordando el contundente rechazo que hace Locke de la retórica, al descrédito general de que era objeto en su tiempo. Lo recordaba para sostener, sin embargo, que “el poder de descubrir y hacer valer para cada cosa lo que actúa e impresiona, esa fuerza que Aristóteles llama «retórica»” era al mismo tiempo “la esencia del lenguaje”, o, dicho de otra manera, que el lenguaje era “el resultado de artes puramente retóricas” (Nietzsche, 2000: 91).

A la vista de ambas obras, en estos tiempos de sobreabundancia comunicativa, en los que el imperio de la retórica triunfa en tantas redes y campos mediáticos, la propuesta de una (otra) lectura retórica desde la teoría del silencio, podría entenderse como una vuelta añadida a la paradoja que supone hablar de retórica y lenguaje, por un lado, y de retórica y silencio, por otro. Sin embargo, no consideramos en absoluto desdeñables estas implicaciones conceptuales si pensamos en la construcción de una retórica moderna e integradora que participe de la palabra tanto como del silencio.

La propia delimitación conceptual de “retórica del silencio”, a la que se viene recurriendo desde hace un tiempo, parte de ese mismo enfoque en apariencia contradictorio que sitúa en el lenguaje la naturaleza última de la retórica, y en el silencio, el gran desafío de su inmenso dominio. Paolo Valesio (1986) ya apuntó en los años ochenta que los discursos de todas las lenguas, épocas y tipos responden a un número limitado de mecanismos funcionales que solo se diferencian por sus elecciones formales, de tal manera que tan imposible es hablar sin hacer retórica como no considerar la ideología implícita (la política) de toda creación discursiva, en la que todo dice, hasta lo que se silencia.

En el renovado interés contemporáneo por la retórica, el hueco ocupado por la teoría del silencio desde los más variados acercamientos (semiótica, poética, retórica, historia de la literatura, filosofía, estética, teoría de las artes, historia cultural...) es ya considerable. El estudio del silencio como signo se ha venido situando en la crisis de las poéticas textuales y en el desplazamiento del texto y del lenguaje como centro del interés teórico a mediados de los setenta (Bobes, 1992: 99). Entre los géneros literarios la poesía ha sido uno de los escenarios predilectos, pero también el teatro, la narrativa, el cine, la música, y un largo etcétera,

² La obra fue plagio de otro texto anterior del jesuita Jean-Baptiste Morvan de Bellegarde, *Conduite pour se taire et pour parler, principalement en matière de religion* (Paris, Simon Bénard, 1697). El texto francés fue traducido al castellano en 1831 por Eustasio de Villaseñor y Acuña, y recientemente por Mauro Armiño (2011). Citamos por la edición digital Daruma, con presentación de Jean-Jacques Courtine y Claudine Haroche.

hasta el punto de que, como señala Rave (2016: 150), “hablar del silencio en la literatura –en las artes en general–, con el paso de los años se ha convertido en un territorio común”³.

Pero, más allá de esta atención contemporánea, o precisamente por ello, el *continuum* cultural en el que nos movemos nos impide olvidar su presencia en la literatura y en la reflexión sobre la misma desde sus orígenes y en determinados momentos en particular. Palabra y silencio han sido siempre como el haz y el envés de una misma hoja que las conforman, podríamos decir, como hecho y como uso, como tópico creativo, lenguaje corporal, *actio* teatral y conversacional, escenario elocutivo, ideología religiosa, filosofía artística, historia social, etc.

En términos generales podemos decir que los pilares básicos de esta teorización han sido emisor, texto y receptor⁴. Desde distintos géneros y perspectivas históricas se ha hablado de los silencios del autor, de sus implicaciones en el proceso creador, de sus motivaciones, de las estrategias por las que se regula el empleo del silencio en la obra literaria. Desde el ámbito textual, tradicionalmente más desarrollado, se ha abordado la amplia variedad de recursos que genera un texto para expresar el silencio en diferentes géneros y épocas (retórica de la elipsis, de la brevedad, de la ocultación...), en la misma medida en la que se ha abordado como tema y preocupación autorial (Corbin, 2019) o en relación con la lectura y el papel del lector en la construcción y revelación del silencio literario (Block de Behar, 1984).

Pero, pese a su inquestionable utilidad, este esquema tripartito de análisis resulta insuficiente si atendemos a la deriva teórica de las últimas décadas, que ha puesto en primer término el interés por los contextos institucionales, académicos, culturales, sociales y de todo tipo en los que se desenvuelve el discurso literario. Pensamos en la sólida reivindicación de tantos olvidos literarios impulsada por la crítica feminista, por ejemplo, la teoría del canon, el postcolonialismo o el heterogéneo campo de las críticas de la periferia. La censura y la autocensura, la prohibición, el plagio, la pérdida o la destrucción de libros serían también otras formulaciones del silencio literario.

Asimismo, la teoría actual de las emociones apunta hacia otro de los vértices más destacados en el heterogéneo mapa conceptual del silencio literario: el de la elocuencia de los afectos⁵. Las raíces clásicas de esta vinculación se encuentran también en las propias bases conceptuales de la retórica y en el inagotable terreno

³ La abundancia bibliográfica sobre el tema nos exime ahora de una relación que necesariamente sería incompleta.

⁴ Estos son los que han vertebrado propuestas como la que hiciera Chirinos para estudiar las distintas formas de representación del silencio en la poesía hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX (1998: 26). Se basaba allí fundamentalmente en los trabajos de Armantrout (1985), Amorós (1982) y Block de Behar (1994). A estos planteamientos alude también Rave (2016) en su aproximación al estudio del silencio literario en narradores hispanoamericanos desde la conjunción de perspectivas retóricas, estilísticas, poéticas y estéticas en general.

⁵ Algunas de las líneas de investigación más recientes sobre el tema pueden verse en Delgado, Fernández y Labanyi (2018).

de confluencias en el que se mueve la retórica de las lágrimas, la tónica del secreto amoroso, de la discreción y de la prudencia⁶, la conmoción del auditorio subyugado ante la obra literaria, o los efectos del sublime literario, por citar algunos.

Consideramos que este último es, precisamente, un ámbito que puede ilustrar muy bien el crisol de perspectivas que configuraría una retórica del silencio sensible a la riqueza de matices con que la modernidad puede acercarse a la realidad discursiva. Y es en él en el que nos pretendemos detener en las páginas que siguen, calas necesariamente parciales sobre la emoción del silencio en el sublime del siglo XVIII y en los albores del romanticismo.

Persuasión literaria y emoción

En términos generales, la orientación pragmática de la teoría literaria occidental comprende el amplio periodo que va desde la época clásica hasta el siglo XVIII y buena parte del XIX, en el caso español. Esta se basaba, en palabras de Abrams (1953: 43-44) en “la subordinación de los fines del artista y el carácter de la obra a las necesidades y las fuentes del placer del auditorio”. Y, aunque no siempre se ha tenido en cuenta en su justa medida, el estudio de los afectos y de los efectos del discurso, incluido el literario, ha tenido en la retórica, la disciplina que estudia el discurso persuasivo, uno de sus más sólidos pilares.

Persuadir, que significa “inducir, mover, obligar a alguien con razones a creer o hacer algo” (DRAE), es uno de los fines de la retórica, que según la misma fuente es el “arte de bien decir, de dar al lenguaje escrito o hablado eficacia bastante para deleitar, persuadir o conmover”. Así la define también Lausberg (1993, §2) como “un sistema más o menos estructurado de formas conceptuales y lingüísticas que pueden servir para conseguir el efecto pretendido por el hablante en una situación”.

Esta búsqueda de un efecto en el otro a través de la palabra será una de las preocupaciones centrales de la retórica. En ella se ponen en juego los conceptos de *convicción*, que remite al entendimiento, frente al de *persuasión*, relacionado más con la voluntad. Por eso, uno de los medios más eficaces para convencer consiste, como recordará Jovellanos a finales del XVIII (1963: 130) en dar a entender que lo que se propone es muy útil. La utilidad “convence” porque conecta con el entendimiento. Pero, ¿qué es lo que persuade? ¿Qué es lo que nos mueve, lo que nos arrastra a creer algo, a hacer algo, a sentir algo cuando hablamos de palabras y lenguaje? El mismo Jovellanos nos contesta:

Pero para persuadir debe el orador hacer más que convencer porque necesita considerar al hombre como una criatura movida por muchos y más diferentes resortes, que debe poner en ejercicio; es preciso que se dirija a las pasiones, es preciso que pinte a la imaginación y toque al corazón. Por tanto, en la idea de la elocuencia, además de argumentos sólidos y método claro, entran todas las artes de conciliar e interesar (Jovellanos, 1963: 130)

⁶ Véanse al respecto las numerosas referencias que incorpora Aurora Egido con respecto a la poética del silencio en el Siglo de Oro (1986) o sobre la escritura de Baltasar Gracián (1991) y otros autores.

La persuasión, por tanto, que implica un grado más allá de la convicción, atiende al componente afectivo y emocional. Si la convicción intelectual tiene como finalidad básica el *docere*, el consenso afectivo que puede llenar posibles lagunas en la argumentación racional, se vale del *ethos* y de la fuerza persuasiva del carácter del propio orador, de su simpatía, humor, etc., a través del *deleite*, pero sobre todo del *pathos*, grado afectivo más fuerte que implica una conmoción psíquica y un efecto intenso en el receptor⁷. Este se aplica, entre otros, al género trágico, que tiene como efectos el terror o la compasión; a partes del discurso como el *exordio* o la *peroratio*; o a determinados medios, como la presentación de objetos reales, recursos de palabra y de pensamiento, imágenes fantásticas, lugares comunes, etc. (Lausberg, 1966, §257).

La retórica clásica insiste en la necesaria interrelación entre las distintas fases de elaboración discursiva (*inventio* y *dispositio*, pero también *elocutio*), así como entre la materia, los fines y las propias partes del discurso, incluso entre géneros, que confirma la estrecha conexión entre persuasión retórica y persuasión literaria. El texto literario no solo transmite contenidos, ideas o pensamientos que nos ubican en el espacio de lo intelectual o racional; también nos lleva al espacio de la delectación, del placer y de lo afectivo en sentido amplio, canalizado en distintos grados y por múltiples vías.

La evolución del pensamiento retórico-literario en el siglo XVIII podemos decir que fluye entre estas aguas. Por un lado, hay una sólida línea de racionalidad de base contenidista, de medida elocutiva y de discreta proporción; pero, por otro, apreciamos esa otra línea emotiva presente desde la retórica clásica, que la atraviesa unas veces de forma velada, y más explícita, otras⁸.

Al margen de estas consideraciones extensibles a distintos géneros discursivos, uno de los lugares retóricos en el que más cómodo se va a situar el tratamiento de lo afectivo va a ser el que lo pone en relación con asuntos, temas y formas, incluso clases sociales. Nos referimos a la teoría de los tres estilos, y al estilo grave o elevado en particular, al que se asocia la amplia categoría de lo sublime, y en el que también el silencio juega un papel importante.

Poéticas del afecto, retóricas de la contención

Cicerón, referente de la teoría clásica de los tres estilos (sencillo, medio y elevado), describió este último como el más amplio, abundante, grave, adornado y de mayor fuerza. Si desde el punto de vista elocutivo se definía por la abundancia verbal, en términos pragmáticos lo hacía por su poder de penetración y de moción de todos los sentidos⁹.

⁷ Un estudio lexicográfico más detallado sobre las emociones y su evolución conceptual de la Antigüedad clásica a la Ilustración puede verse en Juárez (2020).

⁸ Para un panorama más detenido sobre el pensamiento retórico en España durante los siglos XVIII y XIX, véase Aradra (1997 y 2011).

⁹ Dirá al respecto: "A esta elocuencia corresponde conducir los corazones, a ella corresponde moverlos en todos los sentidos; ella penetra en nuestros sentidos unas veces por la fuerza, otras sensiblemente; graba unas opiniones, arranca las ya grabadas" (Cicerón, &97).

En los primeros estadios del XVIII, haciéndose eco de la gran tradición clásica, el gran artífice de la retórica dieciochesca, Mayans y Siscar afirmaba en 1733 que el estilo sublime se reconocía por los efectos, y destacaba entre ellos la captación de la atención, la admiración, el dulce arrebató, el que el alma parezca que crece, y que se levante el pensamiento y la persuasión, movido el auditorio por una fuerza casi invencible (Mayans 1733: 203).

A pesar de que el estilo medio fue uno de los más recomendados en las prácticas oratorias de la época como equilibrado contrapunto a los excesos barrocos, el sublime no se quedó atrás en la atención de los preceptistas, tan preocupados por los efectos de la palabra en el receptor. La totalidad de los retóricos dieciochescos contempló la moción de los afectos como el instrumento principal de la persuasión más allá de su inherente justificación retórica o predilección por determinadas partes del discurso. Es curioso el relieve que alcanza este aspecto en la teoría de la predicación, que recurre significativamente a lo emotivo por encima de lo intelectual como medio de captación de un auditorio en buena medida analfabeto y fácilmente impresionable, al que se podía fácilmente conmovier con una buena gestión elocutiva si el predicador estaba dotado del necesario talento natural (Olóriz, 1735: 137).

En esa habilidad de “ganar los ánimos y triunfar de las pasiones”, como nos recordará claramente a finales del XVIII Soler de Cornellá (1788-90: I, 256), reside el verdadero mérito del orador¹⁰. Para ello propone todo tipo de procedimientos lingüísticos que provocan admiración: figuras de pasión para expresar indignación, suposición, desesperación, etc.; recurrir a la acción y a la descripción para narrar con viveza los hechos; utilizar repeticiones para remarcar los aspectos más emotivos o conmovedores, etc. (1788-90: I, 272-74).

La teoría poética asimiló también este concepto de la persuasión retórica. El lugar destacado que le concede Luzán al poeta que hiere sus versos con la moción de efectos se refleja en la conocida distinción que hace entre “Belleza” y “Dulzura”, que asocia respectivamente a la verdad y a la moción de los afectos (Luzán, 2008: 246 y ss.). En el equilibrio classicista entre razón y emoción, el “movere” suponía un paso más de clara filiación retórica al reconocer que “la Dulzura de los versos encubrirá muchas faltas à la Belleza” y que, igual que el orador, el poeta debe experimentar previamente aquellos afectos que pretende provocar en los receptores. El otro gran representante de la poética dieciochesca, José Burriel, lo subraya años después cuando sostiene que la principal regla de todas es “que el Poeta imprima, y sienta en sí mismo el afecto que quiere imprimir, o mover en los demás, y siga por naturaleza en la expresión que ella suele hacer de tal afecto” (Burriel 1757: 47-48).

¹⁰ Así lo exponía el mismo autor en su *Aparato de elocuencia para los oradores sagrados* (1788-90: I, 259): “A esto queda reducida la Elocuencia; y quien sepa mover con viveza las pasiones en los oyentes; quien sepa insinuarse en los ánimos, y ganarles la voluntad; éste ha llegado a penetrar el secreto del arte, y puede con justicia llamarse orador: pero a quien le falte este caudal, está muy lejos de ser hombre elocuente”.

La recomendación expresa que encontramos en Luzán sobre el uso de las figuras que contribuyen a mover los afectos responde a la misma idea. Y otro tanto se ha de decir cuando organiza los géneros literarios según su finalidad y valora en la línea clasicista su utilidad desde el punto de vista del receptor, o cuando considera que el mejor predicador es aquel que no cae en comicidades y chistes que hacen reír al auditorio, y califica de bueno al que le hace llorar.

Pero, en nuestra indagación sobre el lugar del silencio en la teoría de la época, uno de los aspectos que nos llama la atención en la propuesta clasicista del teórico aragonés es su descripción de efecto trágico. Cuando repasa distintas interpretaciones sobre la catarsis y los efectos de la tragedia en el receptor, coincide con González de Salas¹¹ en señalar la moderación y enmienda de las pasiones que provoca la familiarización o la costumbre con los casos y el ejemplo; es decir: presenciar la violencia ajena de las pasiones “hará los oyentes más cuerdos y más moderados en sus afectos por el miedo de incurrir en semejantes desgracias” (Luzán, 2008: 549).

Sobre esta idea, tan asentada en la tradición interpretativa de la poética aristotélica, Luzán habla del silencio de la impresión que produce la representación. Pensando en la tragedia *Marienne* de Tristán, sostiene que “Las mudanzas de fortuna, las caídas y muertes de los príncipes y grandes, hacen salir los oyentes del teatro con una interior tristeza, con un dejo, por decirlo así, amargo y desabrido, que tiene un rato suspensos los ánimos en melancólico y pensativo silencio” (2008: 549). Y puntualiza a continuación:

[...] Con la tristeza, pues, y con el taciturno recogimiento que infunde y deja la tragedia en los ánimos de los oyentes, se logra este provechoso retiro del alma en sí misma, se templan la excesiva alegría, se amortiguan los espíritus altivos y se modera la vanidad de aéreas esperanzas y de inútiles deseos. (Luzán, 2008: 549)

Se trata, por tanto, de una enseñanza oculta de la tragedia (y de la literatura en general, podríamos ampliar), que pone de relieve la expresión o interiorización silenciosa de la obra literaria en el receptor.

En otro momento de su *Poética*, al hablar de los tres estilos Luzán va a reclamar atender solo a lo grandioso y noble en el estilo, en un claro rechazo de lo feo y lo desagradable:

Cuando la materia es tal que requiere un estilo grande y elevado, debe el poeta, en primer lugar, presentar los objetos por la parte mejor y más noble, escondiendo, al mismo tiempo, con arte todo lo que tuvieren de feo, de bajo y despreciable, como hizo Apeles en el retrato de Antígono. Si describe lo magnífico de un palacio, lo hermoso de una ciudad, no se ha de entrar el poeta por los bodegones, ni por las caballerizas; si pinta una borrasca o un naufragio, no pondrá delante lo más horrible de los huracanes, lo más espantoso de los riesgos y lo más compasivo de los viajeros, pasando en silencio sí, por ventura, con los vaivenes del navío, se quebraron las ollas y vasijas del menaje. (Luzán, 2008: 355)

¹¹ Se refiere a la *Ilustración de la Poética de Aristóteles* de Jusepe Antonio González de Salas, sec. 1 (cit. Luzán (2008: 548-549).

Es decir, lo que propone Luzán es “hacer ver el objeto solo por el lado más noble y más digno” y “callar todas las circunstancias bajas y viles que pudieran hacerle menos preciable” (2008: 356).

Esta prudencia en el decir no queda lejos del ideal de discreción que expone en su *Arte de hablar*. Hablar bien se consigue si se piensa bien y se representa bien lo que se ha pensado –dirá Luzán–, y tiene que ver con toda una serie de virtudes de honda raigambre clásica y áurea en particular (Egido, 1991), relacionadas con la moderación y la contención expresivas: hablar con prudencia, moderación, reflexión, elegancia, modestia, agudeza, gracia, más “todas las demás virtudes que se pueden comprender bajo el nombre general de *discreción*” (Luzán, 1991: 77).

Este concepto de moderación en la utilización social del silencio va a ser central en su retórica, orientada a la conversación oral e improvisada en círculos privados, en el estrado, en reuniones sociales de todo tipo (con embajadores, ministros, oficiales, abogados, caballeros, damas, cortesanos, plebe, pobres...), etc. Aunque reconoce que algunas pasiones ayudan a hablar mejor, lo que le preocupa son aquellas que oscurecen los discursos y los sacan de todo orden y regla. Concretamente, el enojo, el temor, la desconfianza y la vergüenza ocasionan desorden, mientras que el amor, la esperanza, el dolor, la seguridad y la confianza “añaden lustre, hermosura y discreción al discurso” (Luzán, 1991: 122). En definitiva, “Todo está en que las pasiones sean siervas, señora la razón” (1991: 123).

La sabiduría de la contención y del saber callar y dosificar la palabra en la práctica social de la conversación, a la que también se referirá Mayans en su *Retórica* (1757), abre otra vía no menos interesante de investigación en las costumbres de la época.

Sublime y silencio

Es cierto que son muy pocas las reflexiones sobre el concepto de sublime que se pueden encontrar en las poéticas del Dieciocho fuera del ámbito retórico (Checa, 1998: 133), pero su huella, determinante en la estética del XVIII, reforzó aún más si cabe la dimensión afectiva del lenguaje. Y esto se acentuará en la medida en que aumenta la difusión del pequeño pero decisivo tratado griego *Sobre lo sublime*, de obligada referencia en la época.

De autor desconocido y ubicado en la segunda mitad del siglo I d.C., *Sobre lo sublime* fue publicado por primera vez por Robortello a mediados del XVI (Basilica, 1554). Sin embargo, habrá de pasar más de un siglo para que empiece su verdadera andadura en la teoría literaria de Occidente, cuando es traducido al francés en 1674 por Boileau-Despréaux (García López, 1979: 129 y ss.).

Para el Pseudo Longino la máxima perfección de un texto, su sublimidad, residía en la impresión y en el éxtasis que era capaz de producir en el oyente, proporcionándole material para nuevas reflexiones y haciendo duradero e indeleble su recuerdo (Longino: 157-58). Los peculiares efectos que tenía sobre el receptor era lo que realmente diferenciaba el estilo sublime de los demás estilos. Concretamente, Longino sostiene que son cinco las fuentes más productivas de

la grandeza de estilo: talento para concebir grandes pensamientos, pasión vehemente y entusiasta, conocimiento de figuras retóricas, expresión noble y composición digna y elevada. Las dos primeras, el talento y la pasión, son producto de la naturaleza y las más importantes, frente al resto, vinculadas más a la técnica elocutiva, al estudio y al aprendizaje.

La importancia concedida a las emociones y a la imaginación va a justificar su valoración romántica del lado del autor, pero la trascendencia de su efecto en los receptores va a seguir siendo el gran catalizador del sublime a través del lenguaje:

Pero si la acción de persuadir depende la mayoría de las veces de nosotros, las cualidades de lo sublime, sin embargo, que proporcionan un poder y una fuerza invencible al discurso, dominan por entero al oyente. La experiencia en la invención, la habilidad en el orden y en la disposición del material no se hacen patentes ni por uno ni por dos pasajes, sino que las vemos emerger con esfuerzo del tejido total del discurso. Lo sublime, usado en el momento oportuno, pulveriza como el rayo todas las cosas y muestra en un abrir y cerrar de ojos y en su totalidad los poderes del orador. (Longino, I 4)

En este contexto no deja de ser curiosa la inolvidable mención al silencio en un tratado dedicado al estilo sublime, que venía siendo caracterizado precisamente por la abundancia verbal. Al hablar de la grandeza natural de espíritu, la primera de las condiciones del sublime, sostiene que el silencio puede ser *más* sublime que cualquier palabra para transmitirlo. Longino recuerda aquí lo que había escrito sobre el tema en otro sitio:

«Lo sublime es el eco de un espíritu noble». Por eso, a veces, también un pensamiento desnudo y sin voz, por sí solo, a causa de esta grandeza de contenido, causa admiración; así el silencio de Ayante en la Nekya es grandioso y más sublime que cualquier palabra. (Longino, IX 2)

Se refería, así, al canto XI de la *Odisea*, en el que se relata el descenso a los infiernos de Ulises y su encuentro con el alma de Áyax, el valeroso y temperamental héroe griego que, tras la muerte de Aquiles, se creyó merecedor de sus armas. Cuando es Ulises y no él quien finalmente recibe el premio, llevado por la *hybris* y un incontrolado rencor, trama matar al mismo Ulises y a sus compañeros, pero los confunde en su delirio con ovejas. Al darse cuenta de que había deshonrado su espada acabando con un rebaño, se suicida. Ulises, compadecido del triste fin del guerrero, intercede para que sea enterrado y deposita la armadura de Aquiles sobre su tumba. En el encuentro que tienen en el Hades al que alude el fragmento de Longino, cuando Ulises ve a Áyax intenta hablar con *él* diciéndole (XI, 552-562):

[...] con suaves palabras volvíme hacia él: “Áyax, hijo de aquel noble y cabal Telamón, ¿ni después de la muerte olvidarte podrás del rencor contra mí por aquellas tristes armas? Gran daño ello fue que infrieron los dioses a los dánaos: tan grande baluarte perdimos contigo. Con no menos dolo que la muerte de Aquiles lloramos

los argivos la tuya que nadie causó: sólo Zeus,
que no tuvo medida en su odio a la grey de los dánaos,
aguerridos lanceros, por sí decidió tu ruina.
Pero llégate, ¡oh príncipe!, aquí y oye atento las cosas
que aún habré de decirte; reprime tu furia y tu orgullo”.

A esta apelación conciliadora de Ulises Áyax no contesta y se marcha hacia las sombras (XI, 563-564):

Tal le hablé, mas sin darme respuesta se fue con las almas
de los otros mortales sin vida, del Érebo al fondo.

Más allá del silencio, de la pregunta sin respuesta, de los detalles omitidos, de ese apartarse y seguir su camino, lo sublime de este episodio, escuetamente expresado con un “Tal le hablé, mas sin darme respuesta se fue”, procede de la intensidad de la emoción contenida que refleja la escena, pero en la medida en que el receptor es conocedor de la historia y ha compartido los distintos momentos que unen a los personajes implicados y conforman su carácter. Para el Pseudo Longino este ejemplo muestra la obligada vinculación de lo sublime con la nobleza de espíritu y le lleva a afirmar que el verdadero orador no debe tener un espíritu mezquino o innoble (Longino, IX 3).

El desequilibrio elocutivo del episodio entre las palabras de Ulises y el silencio de Áyax es lo que acentúa verdaderamente su efecto, pero también las pasiones que mueven a los personajes. Ulises apela a su interlocutor volcando en su recuerdo un pasado doloroso de rencor, pérdida, culpa, llanto, odio, orgullo..., cuya verbalización conmueve en tal grado a quien lo ha vivido y ahora solo escucha, que lo pliega sobre sí mismo en su retirada silenciosa. Las “suaves palabras” con las que se aproxima Ulises a su antiguo compañero de batalla, su talante conciliador, son las que, por contraste con la actitud de Áyax, van a subrayar la nobleza y grandeza de espíritu de Ulises y, en consecuencia, lo sublime narrado.

La decisiva influencia que tuvo el tratado *Sobre lo sublime* durante el siglo XVII en Francia y en Inglaterra llegó también a España favorecida por la traducción que hizo Pérez Valderrábano, profesor moralista de Palencia, que publicó en 1770 una traducción al castellano directamente del griego con anotaciones. Sobre esta misma escena, Valderrábano señaló que el silencio mencionado en este pasaje no era sospechoso para la religión católica, ya que lo grandioso era compatible con la humildad cristiana, como demostraban tantos santos y héroes de la Iglesia. Interpretó, además, como “retórica muda” esta secuencia del texto homérico, en la que Ulises hace muchas cortesías y sumisiones a Áyax mientras este ni se digna a responderle, y comparó esta retórica con el velo de Timantes del que hablara Plinio el Viejo para referirse a las limitaciones del lenguaje verbal¹².

¹² Plinio el Viejo (s. d.C.) habló en su *Historia natural* (cap. XXXV) del pintor griego Timantes, que pintó en un fresco el sacrificio de Ifigenia, hija de Agamenón, que debía ser sacrificada por culpa de su padre. La pintura representa la emoción dolorosa de todos en ese momento, pero no muestra el rostro de Agamenón, oculto bajo un velo. La ocultación resulta ser así mucho más expresiva de la intensidad del sufrimiento.

Pero las transformaciones que se operan en el concepto de sublime tras la lectura que hace Boileau parecen reflejarse mejor en la retórica enciclopedista de Capmany, quien ya desde la primera página de su *Filosofía de la elocuencia* (1777) sostiene que la elocuencia está destinada a hablarle al corazón, como la lógica al entendimiento, y que en la antigüedad llegó a “imponer silencio a la razón humana” (Capmany, 1777: 1). El ingenio del orador elocuente somete todo al poder de la palabra hasta hacer hablar al mismo silencio (1777: 14):

El ingenio del orador somete todo el universo al imperio de su palabra. Pinta toda la naturaleza con imágenes, y hace hablar el mismo silencio: despierta los sentimientos por medio de las ideas, y excita las pasiones en lo íntimo del corazón humano.

Así, la sintaxis de las frases elaboradas va a ser un reflejo del ingenio del autor y de dominio de lo intelectual, pero no de sentimiento, que es el mérito de la verdadera elocuencia. Por eso, los discursos patéticos y emocionales deben ser de rasgos cortos, interrumpidos, en los que se diga más con la acción y con el mismo silencio, como ocurre con la exclamación y la reticencia:

El orador hábil llena estos intervalos de la *reticencia*, aquí de una exclamación, allí de un principio de frase, aquí de algunos monosílabos, allí de algún énfasis; porque la violencia del *sentimiento*, cortando la respiración, y perturbando el cerebro, suele separar las palabras, y aun las sílabas. El alma pasa entonces de una idea a otra, y empezando la lengua una multitud de discursos, ninguno acaba. (Capmany, 1777: 26)

Justamente es la reticencia una de las figuras enfáticas que más protagonismo cede al oyente, que debe completar el discurso interrumpido por el autor, interpretar los puntos suspensivos y rellenar los huecos de su mensaje con la imaginación. La vehemencia de las pasiones influye en el lenguaje acertando palabras, mientras que su abundancia anega el corazón, “al modo que la modestia inspira el silencio para hacer trabajar al discurso” (1777: 208)¹³. El estilo sublime, “rico, lleno de grandeza, de vehemencia, fuego, y energía” es el que constituye “la verdadera elocuencia”:

Como el verdadero estilo sublime consiste en un modo de pensar noble, elevado, grande, y valiente, supone siempre en el que habla un alma llena de altas ideas, de sentimientos generosos, y de cierta arrogancia [...] La grandeza debe estar en el asunto, y por esta causa un pensamiento sublime dispensa el trabajo de buscar la expresión relevante. (Capmany, 1777: 105-106)

La expresión cede su poder al pensamiento y al alma del orador. El verdadero estilo sublime consiste, dice Capmany, en “un modo de pensar”, de tal manera

¹³ Los ejemplos que pone materializan muy bien la expresión de estos silencios: “Véase aquello de David en uno de sus Salmos: *Mi alma se ha turbado en gran manera. Mas tú, Señor, hasta cuando...?* Cicerón dice también: *Yo no vengo a combatir contra ti, porque el pueblo Romano... No quiero hablar; no quiero ser tenido por arrogante.* Un hombre vacilando entre acusar a su ofensor, o guardar silencio, dice: *¿Callaré mi afrenta, o publicaré...? Si la callo, no será premiado el vicio? Si digo... Aprendamos a sufrir.* Cierta orador, lleno de arrepentimiento, quiere aterrar de esta suerte a su auditorio. *Nos abandonas...? Señor! Aquí postrados... yo me horrorizo... tuyos somos.*” (Capmany, 1777: 208).

que son también la grandeza de pensamientos y de afectos las dos de las cinco fuentes originarias del sublime que centran su atención, las mismas que privilegian las fuentes naturales frente a las que proceden del arte¹⁴. Es evidente el contraste con los intereses de un Luzán, por ejemplo, que veía en las figuras retóricas uno de los principales soportes del estilo sublime (Luzán, 1737: 216), con los de Mayans, que apuntó fundamentalmente los recursos formales que componen el sublime: sentencias, locución y composición (Mayans, 1733: 194 y ss. y 1757: 317 y ss.); o con otras retóricas de la época que seguían estas ideas.

Mientras otros autores, como Hornero (1777) diferencia entre sublimidad de estilo y sublimidad de pensamientos, para Capmany esta última es central: “la grandeza debe estar en el asunto, y por esta causa un pensamiento sublime dispensa el trabajo de buscar la expresión relevante”, como hemos visto. Y esto es así de tal manera que la retórica, en tanto reglamentación del discurso oratorio, ve minimizada su fuerza y se orienta más a la advertencia de errores que a la creación elocuente. El enfoque “filosófico” de su retórica ha de entenderse, así, desde la necesidad de profundizar en el verdadero sentido del arte de la palabra y el descrédito de la retórica limitada a relaciones de recursos sin más.

En este sentido, las ideas de Capmany coinciden con las del influyente escocés Hugh Blair, divulgado en España por José Luis Munárriz, traductor también de Addison por las mismas fechas, en las que el tratado de Longino recibió creciente atención. Después de la traducción de Valderrábano fue publicado por el P. Basilio de Santiago (1782), García de Arrieta (1803) o Miguel José Moreno (1830), que reflejan muy bien el interés despertado por la obra¹⁵. A la traducción que hace Munárriz de *Los placeres de la imaginación* de Addison (1804) se une la de Juan de la Dehesa de la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* de Burke (1807), más la de Blair, gran difusor de las ideas de Boileau sobre el sublime, Kant y tantos otros¹⁶.

Las ideas de Burke (1757), fueron incorporadas por Blair a sus *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (1783), y de ahí sus ideas sobre lo sublime y la importancia de la emoción en la experiencia literaria, en la que se concibe la poesía como el lenguaje de las pasiones. La insistencia en que las fuentes verdaderas del sublime habían de buscarse siempre en la naturaleza y no en las figuras retóricas, limitaban el alcance de los artificios elocutivos, y, paradójicamente, de la palabra y de la retórica tal y como se venía entendiendo:

Si se investigase cuáles son las fuentes verdaderas del sublime responderé que deben buscarse siempre en la naturaleza. No esperemos producirlo andando a la caza de tropos, de figuras y de otros auxilios retóricos. No: por lo común desdeña estos trabajosos refinamientos del arte. Es preciso que venga de suyo,

¹⁴ Un análisis de estos aspectos lo encontramos en Lombardo (1988) y en Carchia (1990), que estudia las transformaciones y conexiones originarias con la retórica como afirmación de la persuasión.

¹⁵ Sobre estas traducciones véase Piñero (1972).

¹⁶ Acerca de la asimilación y modificación de las teorías clásicas sobre lo sublime en la obra de Blair a raíz de la lectura que hace Boileau del texto griego, puede verse Warnick (1990).

si ha de venir absolutamente; y que sea un parto natural de una imaginación fuerte. (Blair, 1798: I, 99)

Como dirá después, “en todo buen escrito el sublime está en el pensamiento, y no en las palabras” (I, 102). Así, el lenguaje vendrá de forma natural al auxilio de un pensamiento noble y su secreto será decir cosas grandes en pocas y sencillas palabras. Las ideas más próximas a lo terrible y doloroso estarán más próximas al sublime, como la oscuridad, la soledad y el silencio. Las montañas mohosas, los lagos solitarios, los torrentes que se precipitan en las rocas, las escenas nocturnas, los sonidos profundos de campanas o relojes en medio del silencio de la noche, serán circunstancias que contribuyan a la sublimidad (Blair, 1798: I, 62).

La personificación y el apóstrofe van a ser procedimientos especialmente rentables también a la hora de expresar las más diversas pasiones, de las que se hace partícipe a realidades no animadas que participan así de la emoción contenida.

A finales del XVIII, influido por Blair antes de que fuera publicado por Munárriz, Jovellanos participará también de este interés por el sublime, que explica en términos muy próximos, haciendo de la sencillez, la concisión y la fuerza los rasgos fundamentales de la expresión de lo sublime (Jovellanos, 1963: 129-130)¹⁷.

La atención que presta Blair al placer estético y el detalle con que trata del sublime se reflejará en obras españolas inmediatas que bebieron directamente de la adaptación de José Luis Munárriz. Entre ellas destacaron las de Sánchez Barbero o Hermosilla, que secundaron una idea de la imagen poética como portadora de arrebató emocional.

Sánchez Barbero (1805: 38-39), por ejemplo, volverá a destacar el uso de la reticencia o el de la preterición al hablar del efecto del silencio en la expresión de las pasiones. Usamos la reticencia –dice– “cuando el silencio es más expresivo que el discurso; cuando pinta el lenguaje interrumpido del amor violento, de la vengativa indignación, del rencor... cuando en el momento mismo de estallar la pasión con toda su fuerza, se reprime el alma, y no concluye. Pero por las ideas que preceden nos representamos y suplimos las que faltan”. Por eso, con los ecos de la estética romántica que va abriéndose camino, deposita en el silencio el valor poético: “la poesía se enriquece de todo lo que calla el poeta” (1805: 75), dirá, ya que “es una regla importante en poesía no decir lo que puede suplir la imaginación”, y quitarle ese trabajo es quitarle un placer.

Los voluminosos *Principios filosóficos de la literatura* de Charles Batteux, adaptados por García de Arrieta en el salto hacia el Ochocientos (1797-1805), muestran también numerosos pasajes para el análisis del silencio y de lo afectivo en los que no podemos profundizar ahora (recordemos que uno de los suplementos que incorpora a su traducción es precisamente *Sobre el sublime*, o la huella de Boileau en la difundida distinción entre “estilo sublime” y “el sublime” o “lo sublime”). En estos momentos baste tan solo mencionar sus reflexiones sobre la “acción muda” en la representación teatral, y sobre cómo los silencios elocuentes de los actores

¹⁷ Sobre la lectura que hace Jovellanos del sublime de Blair y su malinterpretación de Burke remitimos a Checa (1998: 134-137 y 2004, 286-287).

pueden expresar mejor que la palabra los movimientos del alma (1799: III, 61 y ss.)¹⁸. Y apunta sobre esto, a modo de resumen:

Añadamos aun alguna reflexión más acerca de la expresión o acción muda; parte esencialísima, y por lo común descuidada en la imitación teatral. La naturaleza tiene ciertas situaciones y movimientos que toda la energía de las lenguas no haría más que debilitarlas si quisiese expresarlas. En tales casos deben servir de modelos a los actores y Poetas, los Pintores y los Escultores. El Agamenón de Timantes, el Grupo de Laoconte, &c. son trozos sublimes en este género. En estas y otras situaciones semejantes se deja imaginar y sentir el espectador, lo que ni al actor ni al Poeta les es dado expresar, so pena de enervarlo si lo intentasen. Homero y Virgilio han dado el ejemplo a los Pintores. Áyax encuentra a Ulises en los infiernos; Dido a Eneas. Áyax y Dido solo expresan su indignación con el silencio. Es cierto que la indignación es una pasión taciturna; mas las pasiones de este y otros géneros tienen ciertos momentos en que el silencio es la expresión más enérgica y verdadera. (1799: III, 62-62)

Final

Poco más podemos añadir a la atinada síntesis que acabamos de leer. Aunque en ninguno de los tratados españoles de la época encontremos un tratamiento tan minucioso de las pasiones como el que hiciera Aristóteles en su *Retórica*, el sesgo filosófico que adquiere el pensamiento literario del último tercio del XVIII en muchas de las obras mencionadas, abre espacios de enorme interés para su estudio. La interrelación artística apuntada en la cita última de García de Arrieta, la perspectiva comparatista, las peculiaridades, virtudes y limitaciones del lenguaje verbal y del no verbal en la expresión de lo afectivo son algunos de ellos.

Las transformaciones y matices que hemos ido señalando sobre el sublime van a encontrar su lugar más específico junto a lo bello en el ámbito de la estética, a la búsqueda de un acomodo teórico que no todos compartieron. Gómez Hermosilla, por ejemplo, será reacio a tratar asuntos de estética en su tratado, al pensar en la dificultad de probar que la grandeza, el peligro o cualquier otra cosa era la fuente del sublime, y que esto en realidad no aportaba a la hora de encontrar pensamientos sublimes o expresarlos con fuerza, que era lo importante en el arte de hablar (Gómez Hermosilla, 1726: I, 47-48).

Es evidente que la reducción y simplificación escolástica de esta parte emocional en los textos más tradicionales no se corresponderá en modo alguno con el interés que despertaba el elemento pasional de la comunicación en el contexto filosófico de la época. Desde las obras de Descartes se vinculaba el conocimiento al fenómeno de la percepción partiendo de la anatomía del cuerpo humano, lo que derivaría después en el sensismo o en la fundamentación fisiológica del sublime en Burke (Gras Balaguer 1987: xii y ss.). Burke, Locke, Condillac, y otros filósofos pondrían las bases de un pensamiento cuya consecuencia más inmediata en todos los ámbitos sería la reivindicación de la sensibilidad, clave en el Siglo

¹⁸ Sánchez Trigueros ha escrito también sobre la poética del silencio en el teatro (1992), entre otros trabajos.

de las Luces. Decía Maravall (1991: 282) que “casi no hay ilustrado que no ponga por delante el corazón y no le atribuya el calificativo de sensible. Es casi imposible encontrar una de ambas palabras sin que vaya unida a la otra”. El terreno estaba perfectamente abonado para la profundización romántica en lo emotivo. Capmany, Blair, Jovellanos, Sánchez Barbero, Gómez Hermosilla..., así como sus refundidores y adaptadores posteriores, participaron de este reconocimiento del componente sentimental en la obra oratoria y de arte, en general. Y todos ellos, en distinto grado y con matices diferentes, notaron la fuerza persuasiva del silencio en la conversación, en la escritura, en la literatura, en el teatro, en la pintura y en el arte en general.

A la vista de este apretado repaso, consideramos que esta cartografía necesariamente llena de silencios, ilustra en su variedad cómo categorías emocionales o lugares temáticos como el silencio, en este caso, pueden ser abordados desde una concepción amplia de la retórica en su dimensión textual, visual, social, cultural o histórica. La interrelación disciplinar en la que habita la teoría contemporánea nos invita más que nunca a una mirada renovada de la retórica.

Escribe Lledó (1998: 34) en *El silencio de la escritura* que “La experiencia historiográfica no solo consiste en el análisis de lo que el texto dice, sino en el descubrimiento de lo que el texto oculta”. En esta época también de “demasiados libros”, y de tantos ruidos que enturbian y distraen nuestro tiempo, sirvan estas páginas como invitación a la experiencia silenciosa de ese descubrimiento.

Bibliografía seleccionada

- Abrams, M. H. (1953). *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*. Barcelona: Barral Editores, 1975.
- Amorós Moltó, A. (1982). «La retórica del silencio». *Los Cuadernos del Norte*, 16, pp. 18-27.
- Aradra Sánchez, R. M.^a (1997). *De la retórica a la teoría de la literatura (siglos XVIII y XIX)*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Aradra Sánchez, R. M.^a (2011). «Clasicismo, Ilustración y nueva sensibilidad (1690-1826)», en José M.^a Pozuelo Yvancos (coord.), *Las ideas literarias 1214-2010*, en José Carlos Mainer (dir.), *Historia de la literatura española*, vol. 8, Barcelona: Crítica, pp. 295-435.
- Block de Behar, L. (1984). *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. México: Siglo XXI, 1994.
- Bobes Naves, M.^a C. (1992). «El silencio en la literatura», en Carlos Castilla del Pino (comp.), *El silencio*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 99-123.
- Boileau-Despréaux, N. (1674). *Traité du sublime, ou du merveilleux dans le discours*, París.
- Burke, E. (1757). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* de Edmond Burke, traducido por Juan de la Dehesa, Alcalá: Oficina de la Universidad, 1807.
- Burriel, A. (1757). *Compendio del Arte poética*. Madrid: s.i.
- Capmany, A. de (1777). *Filosofía de la eloqüencia*. Madrid: Antonio Sancha.
- Carchia, G. (1990). *Retorica del sublime*, Roma: Laterza & Figli. Trad. española de Mar García Lozano, Madrid, Tecnos, 1994.
- Checa Beltrán, J. (1998). *Razones del buen gusto (Poética española del Neoclasicismo)*. Madrid: CSIC.
- Checa Beltrán, J. (2004). *Pensamiento literario del siglo XVIII español. Antología comentada*. Madrid: CSIC.
- Cicerón, M.T. (1991) *El orador*. Madrid: Alianza.
- Corbin, A. (2016). *Historia del silencio. Del Renacimiento a nuestros días*. Trad. del francés de Jordi Bayod, Madrid: Acontilado, 2019.
- Delgado, Luisa Elena; Fernández, Pura y Labanyi, Jo (eds.) (2018). *La cultura de las emociones y las emociones en la cultura española contemporánea (siglos XVIII-XXI)*. Madrid: Cátedra.
- Dinouart, Abate (2011). *El arte de callar*. Presentación de Jean-Jacques Courtine y Claudine Haroche y trad. del francés de Mauro Armiño. Madrid: Siruela.
- Egido, A. (1986). «La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia», *Bulletin Hispanique*, t. 88, nº 1-2, pp. 93-120.
- Egido, A. (1991). «El *Criticón* y la retórica del silencio», en Sebastian Neumeister y Dietrich Brisemeister, eds., *El mundo de Gracián. Actas del Coloquio Internacional* (Berlín, 1988). Berlín: Biblioteca Iberoamericana / Colloquium Verlag, pp. 13-30.
- García de Arrieta, A. (1797-1805). *Principios filosóficos de la Literatura, o Curso razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes*. Madrid: Antonio Sancha [9 vols.].
- García López, J. (1979). Introducción a *Sobre lo sublime*, de Longino. Madrid: Gredos, pp. 129-145.
- Gómez Hermosilla, J. M. (1826). *Arte de hablar en prosa y verso*. Madrid: Imp. Real, 2 vols.

- Gras Balaguer, M. (1987). *Estudio preliminar en Edmond Burke, Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Madrid: Tecnos.
- Homero. *Odisea*. Madrid: Gredos. Intr. de Manuel Fernández-Galiano, trad. de José Manuel Pabón, 1993.
- Hornero, C. (1777). *Elementos de retórica con ejemplos latinos de Cicerón y castellanos de Fr. Luis de Granada para uso de las escuelas*. Valencia: Benito Monfort.
- Jovellanos, G. M. de (1963). *Curso de Humanidades castellanas*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, t. XLVI, pp. 114-146.
- Juárez López, A. (2020). «Razón, emoción y retórica de la Antigüedad clásica a la Ilustración. Un acercamiento lexicográfico en el siglo XVIII español», *Castilla. Estudios de Literatura*, 11, pp. 547-574.
- Lausberg, H. (1966). *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Madrid: Gredos, 1990, 3 vols.
- Lausberg, H. (1993). *Elementos de retórica*. Madrid: Gredos.
- Lombardo, G. (1988). *Hypsegoria. Studi sulla retorica del sublime*. Modena: Muccho Editore.
- Luzán, I. de (1737). *La Poética o Reglas de la Poesía en general y de sus principales especies*. Zaragoza: Francisco Revilla. Edición de Russell P. Sebold, Madrid: Cátedra, 2008.
- Luzán, I. de (1991). *Arte de hablar, o sea, Retórica de las conversaciones. Se añaden los Avisos de Isócrates a Demónico*, traducidos del griego. Ed., intr. y notas de Manuel Béjar Hurtado. Madrid: Gredos.
- Lledó, E. (1991). *El silencio de la escritura*. Madrid: Austral, 2011.
- Maravall, J. A. (1991). «La estimación de la sensibilidad en la cultura de la Ilustración» en *Estudios de la historia del pensamiento español del siglo XVIII* (pp. 269-90). Madrid: Mondadori.
- Mayans y Siscar, G. (1733). *El Orador christiano*. Valencia: Antonio Bordázar.
- Mayans y Siscar, G. (1757). *Rhetorica*. Valencia: Antonio Bordázar, 2 vols.
- Munárriz, J. L. (1798-1801). *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, traducidas y añadidas a partir del original inglés de Hugh Blair. Madrid: Antonio Cruzado.
- Muñoz Capilla, J. (1884). *Arte de escribir*. Valladolid: Imp. y Libr. Vda. de Cuesta e Hijos.
- Nietzsche, F. (2000). *Escritos sobre retórica*. Ed. y trad. de Luis Enrique de Santiago Guervós. Madrid: Trotta.
- Oloriz, J. C. (1735). *Desagravio de la perfecta oratoria*. Zaragoza: Joseph Fort.
- Piñero, F. (1972). «Traducciones españolas del tratado *Sobre lo sublime*», *Estudios clásicos*, 66-67, pp. 247-262.
- Ramírez Rave, J. M. (2016). «Hacia una retórica y una poética del silencio», *Revista CS*, 20, pp. 143-174.
- Sánchez Barbero, F. (1805). *Principios de Retórica y Poética*. Madrid: Imp. De la Administración del Real Arbitrio de la Beneficencia.
- Sánchez Trigueros, A. (1990). «Retórica del blanco tipográfico», en *Investigaciones Semióticas III*. Actas del III Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Madrid: UNED, vol. II, pp. 383-388.
- Sánchez Trigueros, A. (1992). «La poética del silencio», *Teatro: revista de estudios teatrales*, 1, pp. 75-86.

- Soler de Cornellá, L. (1788-90). *Aparato de elocuencia para los sagrados oradores*. Valencia: Benito Monfort.
- Valesio, P. (1986). *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*. Bologna: Il Mulino.
- Warnick, B. (1990). «The Bolevian Sublime in Eighteenth-Century British Rhetorical Theory», *Rhetorica*, VIII, 4, pp. 349-69.
- Zaid, G. (1972). *Los demasiados libros*. Barcelona: Debolsillo, 2010.



Luis Checa

UNA RETÓRICA EN IMÁGENES: LOS ORADORES DEL ATENEO (1877-1878) DE ARMANDO PALACIO VALDÉS. TRANSLATIO, RECEPCIÓN E IMAGINACIÓN LITERARIA¹

A rhetoric in images: *Los oradores del Ateneo* (1877-1878) by Armando Palacio Valdés. *Translatio*, reception and literary imagination

M.^a Amelia Fernández Rodríguez
Universidad Autónoma de Madrid
amelia.fernandez@uam.es

Resumen: El presente artículo parte de un análisis de *Los oradores del Ateneo* (1877-1878) de Armando Palacio Valdés para adentrarse en la recepción del discurso. Al intentar el autor un análisis original basado en la percepción de la idea interna, del carácter del orador, es preciso acudir a la formulación clásica del acto retórico en *ethos*, *logos* y *pathos*. Desde la innovadora aportación de Quintiliano a partir de la imaginación compartida, es posible observar un recurso retórico como el de la evidencia o el de “poner ante los ojos” en términos de una *translatio*.

Palabras clave: Oratoria, Retórica cultural, Retórica de la comunicación, *Translatio*, Recepción retórica, Armando Palacio Valdés.

Abstract: The present article starts from an analysis of *Los oradores del Ateneo* (1877-1878) by Armando Palacio Valdés to delve into the reception of the speech. The author tries an original analysis based on the perception of the internal idea, of the character of the speaker and it is necessary to resort to the classic formulation of the rhetorical act in *ethos*, *logos* and *pathos*. From Quintiliano's innovative contribution from the shared imagination, it is possible to observe a rhetorical device such as that of the evidence in terms of a *translatio*.

Key words: Oratory, Cultural Rhetoric, Rhetoric of communication, *Translatio*, Rhetorical Reception, Armando Palacio Valdés.

Entre febrero de 1877 y febrero de 1878, Armando Palacio Valdés había publicado sucesivamente las semblanzas de varios oradores del Ateneo en la *Revista europea* de la que ya era, a sus veinticinco años, redactor jefe.² Los artículos serían compilados en un libro final en 1878, *Los oradores del Ateneo. Semblanzas y perfiles críticos*, en el que puede advertirse la profunda unidad de los retratos, así

¹ Este trabajo es resultado de investigación realizada en el proyecto de I+D+i de referencia PGC2018-093852-B-I00 del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

² Los autores retratados son Miguel Sánchez, Segismundo Moret y Pendergast, Carlos María Perier, Laureano Figuerola, Juan Valera, José Moreno Nieto, José Carvajal, Luis Vidart, Gumersindo de Azcárate, Manuel Pedregal, Francisco de Paula Canalejas, Manuel de la Revilla, Francisco Javier Galvete, Gabriel Rodríguez y Emilio Castelar.

como el dinamismo interno procurado por su publicación previa, por las quejas de los ya retratados, por las explicaciones que juzga el autor que han de ser dadas, pero sin rectificar lo allí expuesto. Al fin y al cabo, como el mismo Palacio Valdés dice, y a pesar de las quejas: “Yo no puedo lastimar á aquellos á quienes admiro”. (Palacio Valdés, 1878: 106)

Si a la altura de 2007 Eduardo Mendoza se preguntaba “¿Quién se acuerda de Armando Palacio Valdés?”, lo cierto es que a fecha de hoy podríamos volver a formularnos la misma pregunta, incluso para estos retratos, que apenas si han recibido atención por parte de la crítica, salvo menciones aisladas. No obstante, puede contemplarse en ellos una conjunción realmente asombrosa entre Retórica, Oratoria e imaginación literaria, desde la mirada singular y coherente de alguien que ante todo es creador y que, como tal, contempla. Más allá de la figura de Armando Palacio Valdés, y más allá de este tratado, disponemos de un escenario capaz de mostrar la recepción del discurso y el discurso en sí a finales del siglo XIX, en una interacción que revela en último término la importancia concedida a la Oratoria, así como el afán constante y creciente por guardar y entregar la memoria de lo vivido, como si la invención del cine hubiera sido una consecuencia inevitable.

Los oradores del Ateneo se convierte así en una verdadera galería semejante a la galería de retratos del propio Ateneo científico y literario de Madrid, una semejanza que no solo se queda en palabras. Se sustancia también en la anécdota del ateneísta que contempla su retrato y a la vez es contemplado por el propio Armando Palacio Valdés, sin ser visto:

Sentado en un rincón de la estancia, y medio oculto entre un diván y una silla, gozando de la última ráfaga de la luz que se iba, y entregado á la dulce voluptuosidad de no pensar en nada, he visto una vez penetrar con sonora planta en la galería de retratos del Ateneo á uno de los patricios y notables que en ella figuran. Le he visto dirigirse, sin vacilar, hacia su efigie, y permanecer ante ella en atenta contemplación, un tiempo que no me fue posible medir. (Palacio Valdés, 1878: 105)

En la cita se recogen algunos de los rasgos más sobresalientes de la obra como es la alusión al lugar, al Ateneo, siempre presente en el retrato hasta el punto, podríamos decir, de convertirse en un orador más, así como a la recepción silenciosa de la escena, profundamente individual y en último término tan atenta a la imagen, en este caso, de Gabriel Rodríguez. Es el último retrato, y seguramente, la conclusión final de la galería de palabras y de imágenes desplegada por Armando Palacio Valdés, por cuanto le seguirán, en dos partes, no tanto un retrato, aunque lo sea, como una exposición sobre la figura de Emilio de Castelar y de su oratoria.

Ante la admiración de Gabriel Rodríguez complacido por su propio retrato, y ante la mirada silente de Palacio Valdés observándole y observando la escena, cabía una reflexión, casi sobrevenida, y que ilustra desde el final lo que al principio fue una declaración de intenciones. Ahora, una vez diseñada la propia galería, cabe decir:

El patricio contemplaba el retrato; el retrato contemplaba al patricio; y yo, silencioso, muy silencioso los contemplaba á ambos. Parecíame asistir á extraña y misteriosa ceremonia de una religión perdida. (Palacio Valdés, 1878: 105)

Una extraña y misteriosa ceremonia, tan aparentemente singular, como la que guía el impulso de Palacio Valdés al intentar trasladar, de la manera que sea, las impresiones más profundas, como receptor, de los discursos pronunciados en el Ateneo. Lo relevante además es el profundo compromiso en este empeño hasta el extremo de movilizar todo cuanto esté en su mano para poner en palabras las sensaciones y emociones más profundas. No solo afecta al retrato externo, a la acción, en términos retóricos, ni siquiera a la valoración, como era habitual, de la elocución, del registro idiomático elegido.

Va mucho más lejos al intentar describir procesos internos tan difícilmente evidentes como la *articulación* de las pruebas en la *inventio*, o el significado profundo de la puesta en escena. Se trata de reflejar la idea interna, el hombre interno o incluso intuir la oratoria interna. Es tan sutil como esa última ráfaga de luz, pero también tan consistente como un retrato profundo que permite trascender lo escuchado y lo escrito en la idea constante, ya expresada por Quintiliano, de que el discurso llega no solo a la mente, sino también a los ojos y a los oídos del que escucha, en la etimología última de la palabra “escuchar” o “auscultare”.

Ethos, logos y pathos: Tres cauces para la persuasión y para la imaginación

En este sentido cobra una especial relevancia el artículo publicado en *La España moderna* en 1890 bajo el título “La estética del carácter”. A diez años de distancia, Armando Palacio Valdés explica para la creación lo que ya estaba atisbado en *Los oradores del Ateneo*, a otros efectos. El terreno en este caso es el puramente literario y se centra en la construcción del carácter desde una primera parte que explora la raigambre filosófica de la idea interna, de la propia conciencia y de la posibilidad de captarla (Criado Toril, 2005: 89-94) para adentrarse en la labor del escritor. La misión, en este caso del artista, es la de en los personajes que crea “ver claramente la idea de aquel carácter cerrado para los que carecen de esta perfecta visión” (Palacio Valdés, 1890: 137), algo que ya estaba presente, como constante, en el *Libro de los oradores del Ateneo*, pero también, y esto es fundamental, es un objetivo compartido con el lector, con el receptor, en definitiva:

Así como el novelista necesita forzosamente un dato exterior para comprender un carácter, también el lector lo necesita. No basta que el novelista le diga que era de tal ó de cuál manera, que pensaba esto ó lo otro: es menester que él lo vea y lo sienta. (Palacio Valdés, 1890: 145)

Es lo que había procurado Palacio Valdés en *Los oradores del Ateneo*, trasladar a los posibles lectores además de una semblanza, también la posibilidad de ver y de sentir el propio discurso, como él lo había sentido y visto. Esta síntesis, a nuestros efectos, puede traducirse en la esencia misma de la conjunción entre *ethos*, *logos* y *pathos*. A lo que es preciso sumar que, a esta triangulación del acto comunicativo, magistralmente formulada por Aristóteles, por Cicerón y por Quintiliano, desde perspectivas muy diferentes, le faltaba el condicionamiento material, espacial, del lugar concreto en el que se produce y por el que se sostiene.

En la *Retórica*, Aristóteles de forma explícita se proponía establecer un arte, una técnica que permitiera regular la multiplicidad de discursos. Convenida esa técnica como la forma de encontrar los medios aptos para la persuasión, llega a una formulación fundamental por la que establece que los tres elementos fijos en todo acto oratorio son “quien dice, lo que dice y a quién se lo dice” (*ethos, logos y pathos*)”, (Aristóteles, *Retórica*: 1358b) lo que supone en realidad “una discursivización del conjunto del hecho retórico.” (Albaladejo, 2009: 2) Esta distinción se convierte además en el eje de toda la obra, por cuanto no solo es el discurso, o el *logos*, el que convence, sino que también forman parte de este verdadero modelo orquestal de la comunicación, quién lo dice –el orador– así como el receptor, inducido de forma consciente o inconsciente para la persuasión.

El establecimiento de estos tres ejes procura una semblanza profunda de la *Retórica*, en términos actuales, del acto comunicativo en sí. En primer lugar, porque permite a Aristóteles establecer, desde el receptor, una teoría sobre los géneros del discurso retórico, profundamente anclada en los límites impuestos a la persuasión. De esta manera, si el receptor es juez, es decir, alguien con capacidad para decidir, podrá hacerlo sobre el pasado o sobre el futuro, de ahí que los discursos elaborados por el orador serán de género forense o de género deliberativo, respectivamente. Si se considera al receptor, espectador, es decir, alguien sin capacidad para decidir, el género del discurso será demostrativo o epidíctico. (Aristóteles, *Retórica*: 1358b)

A partir de aquí, Aristóteles determina que habrá un uso bajo de los recursos retóricos, en el caso del discurso forense, por cuanto el pasado no puede cambiarse y son, en último término, las leyes las que han de determinar la decisión final del juez. Sin embargo, habrá un uso alto de los recursos retóricos en el caso del género deliberativo, por cuanto se decide sobre un futuro que nadie conoce, y se asiste, en el caso del género demostrativo, a un discurso que no requiere de una decisión determinada. (Aristóteles, *Retórica*: 1359a) A esta formulación en “bajo” y “alto”, a la división dual peripatética, desde la formulación ya clásica de G. L. Hendrickson a principios del siglo XX (1904 y 1905), se ordena en primer lugar la triangulación del acto oratorio en *ethos, logos y pathos*. Será también la primera incompreensión, entre muchas, de la retórica latina al incorporar en términos muy distintos lo que había sido una disposición en gran medida requerida por la implacable argumentación esgrimida por Aristóteles en su obra. (Fernández Rodríguez, 2003a: 51-72)

En segundo lugar, el establecimiento de los tres elementos lleva a Aristóteles a realizar un análisis de cada uno y de su función en el acto comunicativo, con especial atención al despliegue de una novedosa retórica de las emociones y de las pasiones, complementada con el “Tratado de las edades”, (Aristóteles, *Retórica*: 1388b-1390b) un verdadero estudio del “target”, en términos actuales, que determina lo que es apto para la persuasión según convenga a cada edad, y que revela, en última instancia, la conexión profunda entre quien dice y a quién se lo dice. Es una guía para conocer los más profundos resortes por los que persuadir al receptor, también lo es para conocerse profundamente, y en este caso, no ser persuadido:

Tales son, pues, los modos de ser de jóvenes y viejos. En consecuencia, como todos aceptamos los discursos acordes con nuestro modo de ser y semejantes a nosotros, no es difícil saber cómo debemos usar los discursos para producir una determinada impresión de ellos y de nosotros mismos. (Aristóteles, *Retórica*: 1390a)

Sin embargo, hay una segunda mención en la *Retórica* aristotélica a *ethos*, *logos* y *pathos* que parece dislocar el planteamiento inicial y que es especialmente interesante. Si los tres elementos abrían la *Retórica* como tres grandes cauces para la persuasión, también la cierran, pero con propósitos más que distintos, incluso aparentemente incomprensibles dado el diseño inicial. En este caso *ethos* y *pathos* son convocados a una de las partes del discurso fundamentales para la *Retórica*, como es la conclusión o *peroratio*, concebida invariablemente como la última oportunidad para influir sobre quien haya de decidir, por cuanto se trata de: “disponer favorablemente al oyente hacia nuestra postura y mal hacia la del contrario, amplificar o atenuar, producir determinadas emociones en el oyente y refrescar su memoria.” (Aristóteles: *Retórica*, 1419b)

Sea o no sea una adición de composición anterior, o incluso no debida al propio Aristóteles y sí a la escuela peripatética, lo cierto es que es en ese punto en el que concentra la intención última requerida para la persuasión, apartado el género demostrativo. Además, desde esa incomprensión constante, aunque conveniente, de la tradición latina, es precisamente éste el lugar fundamental en el que tanto Cicerón, como a su ejemplo Quintiliano, vertebrarán interesantes reflexiones sobre el proceso persuasivo. Debe tenerse en cuenta que como había ocurrido ya con la teoría sobre los géneros del discurso retórico y, desde luego, sobre la división dual peripatética, tanto Cicerón como Quintiliano pertenecen a un mundo completamente distinto y abordan la reflexión y la ordenación retóricas desde perspectivas ajenas al diseño trazado por Aristóteles y sin embargo en este punto, al menos, coinciden.

Tanto Cicerón como, a su ejemplo, Quintiliano ubican la mención al *ethos* y al *pathos* a propósito de la conclusión o *peroratio* a la manera aristotélica. En la búsqueda del orador ideal, o de la perfecta idea de la elocuencia, entre los ejemplos que Cicerón ofrece a Bruto, se contempla la posibilidad de un estilo ético o de un estilo apasionado, de forma que o bien el orador ante todo muestre su bondad, o bien se insista en la influencia sobre las pasiones del receptor. (Cicerón, *Orator*: 128) Sin embargo, mucho más cuidadosa, y desde luego relevante, es la exposición de Quintiliano cuando elige tratar sobre *ethos* y *pathos* en uno de los libros más interesantes de la *Institutio*, el Libro sexto, *De peroratione et adfectibus*, de especial influencia a la hora de dar entrada a la imaginación para la tradición posterior, en la idea última, de la configuración y de la creación de imágenes que influyan sobre el receptor y, en definitiva, modifiquen su voluntad, a través de las emociones y de los afectos.

Quintiliano elige abrir el libro sexto con la referencia al sufrimiento demoleedor que le ha causado la muerte de su único hijo, para quien estaba componiendo la obra, y con el tristísimo recuerdo de la pérdida de su mujer y de otro hijo. Es un

comienzo, un proemio, que tensa y dota de profundidad a lo contado después. A propósito de la *peroratio*, y tratándose de la última oportunidad para influir sobre el juez, el esquema en tres partes se disloca necesariamente, salvo la referencia obligada a la recapitulación breve del discurso. Queda así establecido un puente entre orador y receptor, que en el caso en especial de Quintiliano se subraya desde la creación de imágenes internas capaces no solo de conmover al orador e inducirle a determinados estados de ánimo, sino también de crear en el receptor los mismos efectos. Es, en definitiva, una licencia para la recreación interna de las imágenes, también lo es para el vínculo subrayado entre aquellos que comparten el acto oratorio.

La referencia a *ethos*, y *pathos* remite a la ascendencia de los antiguos filósofos y merece que se le dedique el segundo capítulo, *De adfectu ethico et pathetico. Quo modo fiat, ut adficiamur*, y es elegida por Quintiliano como la base desde la que edificar la relación intangible entre orador y receptor en el punto de mover las pasiones por cuanto el poder de la elocuencia – en su opinión – consiste no tanto en mover los afectos que existan en el juez, en el receptor, como en crearlos. En este sentido, Quintiliano alude a un principio retórico siempre constante el de que es necesario que primero esté conmovido el orador, es el “antes debes tú dolerte” horaciano. A partir de aquí, Quintiliano recurrirá a la fuerza interna del propio orador, a la movilización de la imaginación para inducir estados de ánimo no ya en el receptor, sino en él mismo y recurrirá a los resortes internos más poderosos:

Lo que los griegos llaman *fantasía* entre nosotros se llama *imaginativa*, y por ella se nos representan con tanta viveza las cosas ausentes que parece tenerlas a la vista. Digo, pues, que el que pueda concebir semejantes imágenes, ese tiene muchísimo adelanto para revestirse los afectos. (Quintiliano, *Institutio*: 6, 2, 29)

A lo que debe sumarse la sorprendida distancia cobrada con la propia imaginación, con la posibilidad de recrear situaciones, como si se soñara despierto, que poseen la facultad última de generar emociones y sentimientos. Y existe una posibilidad más, la del traslado último a uno de los recursos retóricos más poderosos y fascinantes como es la creación de imágenes, la energía o la evidencia, o “el poner ante los ojos”:

A todo lo dicho deberá acompañar lo que llama Cicerón ilustración y evidencia, por la que no tanto parece que referimos cuanto que representamos las cosas a los ojos, a lo que siguen los mismos afectos que si las estuviésemos viendo. (Quintiliano, *Institutio*: 6, 2, 32)

Para la tradición, para el sistema retórico, el gran vuelco propuesto por Quintiliano es su tratamiento en el espacio destinado a las pasiones, describiendo así, en términos de recepción, el asombro profundo, intangible, por la creación de imágenes y vinculándolo, además, al *ethos*, al *logos* y al *pathos*. Es además un mecanismo que puede cristalizar en figuras o en tropos pero que en último término es mucho más amplio, implica el vínculo compartido y puede además comprenderse como la activación del motor translaticio propuesto por Tomás Albaladejo como componente esencial de la Retórica cultural. (Albaladejo, 2019: 569)

Es también interesante la utilización de un recurso en un mundo que no posee un archivo de imágenes externas o es muy limitado, y es una condición que compartirá con edades posteriores hasta la invención no tanto de la fotografía como del cine. De hecho, la llegada del cinematógrafo fue considerada como una sucesión de “fotografías animadas”, faltaba la condición de contemplarlas como una narración, pero también la comprensión receptora de ver una sucesión de imágenes externas que no se hallaban en el seno interno de la imaginación. Así pudo leerse en el diario *La Época*, el jueves 14 de mayo de 1896, en la sección de “Diversiones públicas”, la crónica de la primera proyección del cinematógrafo en España el día anterior:

Desde anoche cuenta Madrid con un espectáculo de tanta novedad como atractivo. El Cinematógrafo, ó sea la fotografía animada, es verdaderamente notable, y constituye uno de los adelantos más maravillosos alcanzados por la ciencia en el siglo actual. La exhibición de cuadros y vistas panorámicas, reproducidas por medio del Cinematógrafo, se hace en un espacioso local (Carrera de San Jerónimo, 84), que anoche estuvo muy concurrido por las muchas y distinguidas personas invitadas a la inauguración. La proyección de la fotografía animada sobre un telón blanco, no puede hacerse con más perfección que la que vimos anoche, estando reproducidos todos los movimientos de personas y objetos que atraviesan la escena. El programa, repetido varias veces ayer, contenía diez números, de los que son dignos de mención especial la llegada de un tren á la estación, un paseo por el mar, la Avenida de los Campos Elíseos, el concurso hípico de Lyon y la demolición de un muro. El público podrá admirar desde hoy este espectáculo, de 10 á 12 de la mañana, de 3 á 7 de la tarde y de 9 á 11 de la noche. (Redacción de *La Época*, 1896: 3)

No es extraño que el gran recurso previo sea el de la evidencia, el del poner ante los ojos, en un traslado constante. Preside en gran medida la Retórica, más allá de la ardua argumentación o de la disposición como factura última que asegure una recepción tan inestable como la oral, o actualmente la audiovisual. Por todo ello, por todo lo anterior, no es casual que Armando Palacio Valdés elija precisamente la evidencia como la forma última de poner ante los ojos, de imaginar y hacer participar de lo imaginado y para ello es preciso captar la idea interna. La síntesis está perfectamente trazada en la oratoria de Emilio Castelar (Fernández Rodríguez, 2001) a quien no dedica un retrato por no ser en ese momento un orador del Ateneo, pero mereciendo figurar también en la galería imaginada y precisamente por la cualidad única de poner ante los ojos, de crear imágenes y emociones, desde la energía propia de la oratoria, pero también desde la más profunda emoción recreada en quien lo contempla:

[...] el orador popular aspira á un resultado inmediato y para esto es indispensable que trabaje sobre la imaginación de sus oyentes, individualizando, haciendo sensibles las ideas. De aquí nace ese estilo animado, lleno de vida y colorido con que los escritores y oradores populares como Castelar difunden sus conceptos, el cual representa una transacción feliz y armónica entre el entendimiento que busca sobre todo el encadenamiento, la continuidad, y la imaginación que aspira á tocar y sentir la realidad y el calor de las ideas. (Palacio Valdés, 1878: 120)

Esto es lo que va a procurar también Palacio Valdés. Su aproximación es tan personal, tan única, y tan profundamente comprometida con su objetivo, que necesariamente trae posibilidades de análisis, en el espejo ambicionado, que nos devuelven al acto oratorio en sí, a la comunicación en presencia. Si bien hay menciones en el *Libro de los oradores* que permiten vislumbrar un conocimiento de la materia retórica, lo cierto es que se desvía del análisis estricto, seguramente porque en definitiva su siglo así lo hizo, como siglos anteriores, al considerar la Retórica como un sistema anclado en el pasado. Recobrar en claves comunicativas el antiguo sistema supone también la oportunidad de comprenderlo profundamente, también de volver al mismo destino recorriendo un mismo camino, en apariencia distante y diferente. (Fernández Rodríguez, 2016) En último término es el camino recorrido por Armando Palacio Valdés cuando con absoluto empeño se propone captar la idea del orador e instalarla en un lugar, el Ateneo de Madrid, y ante un público presente o ausente como en el caso del lector.

Al situarse Armando Palacio Valdés por voluntad propia en la región inmaterial de la impresión que le causan los discursos, ofrece también al lector la posibilidad de ubicarse, a su vez, en una percepción única, la de su propia imaginación, en el sentido último de la palabra, como la facultad de crear imágenes. Aparte de influencias concretas, en especial del *Orator* ciceroniano, la última coincidencia se da en la caracterización de la retórica como una ciencia primaria, en la clásica formulación de G. A. Kennedy (2004: 2-4). Instalada como estaba la Retórica en el núcleo mismo de la organización política, todo queda ordenado a una observación a su vez dispuesta para una comunicación eficaz, en el sentido de aquello que obtiene un logro inmediato. Es por este motivo por el que, en último término, muchos de los planteamientos expuestos coinciden, por esa observación profunda y sistemática de los mecanismos no tanto de la persuasión como de la imaginación.

Es el terreno invocado en los retratos de un Palacio Valdés que discurre, por voluntad propia, por un terreno alejado del análisis y de la evaluación retórica tradicionales, para embarcarse en una valoración que paradójicamente es absolutamente retórica en la medida en que procura trasladar al receptor el impacto profundo del acto oratorio. En ese sentido, y perfilando el método en el "Proemio" dispuesto para la compilación de los artículos publicados, lo que se pondrá será un análisis desde dos perspectivas, una técnica y otra artística. Es un método que, como tal, se sigue o no en los retratos, se trata de una presentación de lo ya publicado.

Si bien Palacio Valdés desde la modestia previene de la dificultad para su "humilde pluma" de realizar como tal un retrato y que tanto solo busca "el medio de echar á volar algunos pensamientos que me ocurrieron al escuchar los discursos pronunciados en las veladas del Ateneo" (Palacio Valdés, 1878: XV), lo cierto es que, si no un plan premeditado, sí puede advertirse un método, o al menos unas tendencias de análisis definido en último término como artístico, más que técnico, con el objetivo de trasladar, en consonancia con su siglo, la fascinación sentida por la oratoria, o, mejor aún, por la oratoria convertida en un verdadero espectáculo: (Fernández Rodríguez, 2011)

Nuestra oratoria recorre en toda su extensión la colosal escala trazada para esta manifestación artística. Oradores, cuya sutil ironía asuela y abrasa, tenemos, y también tenemos esos grandes artistas, verdaderos magos de la palabra, que en todas ocasiones saben rodearse de hermosas y nunca pensadas imágenes que encantan y ascienden el alma. (Palacio Valdés, 1878: XIV)

Un lugar dispuesto para la imaginación. La recepción asombrada

Si la formulación de *ethos*, *logos* y *pathos* es uno de los principios que revela la sagacidad y la perspicacia de Aristóteles, la voluntad material e inteligente de Cicerón y, desde luego, la creativa e innovadora de Quintiliano, lo cierto es que a excepción de los ejemplos que traen, parece sostenerse sobre un extraño vacío. Lo interesante de *Los oradores del Ateneo* es procurar reflejar con palabras el acto oratorio en sí y ubicarlo en un lugar que necesariamente lo condiciona, haciéndolo además de una forma tan sutil que parece integrarse naturalmente en el propio discurso. Lo dota, en definitiva, de una dimensión, podríamos decir, tridimensional, de manera que lo que es una consideración teórica, se materializa, dotándose de un espacio propio. A efectos de la Retórica cultural, es un verdadero espacio de juego, un *Speelruimte*, retórico y comunicativo, (Albaladejo, 2013: 15) absolutamente ritualizado y con el alto poder simbólico que le presta además del lugar en sí, o su actividad, la propia institución.

Los oradores del Ateneo pertenece a una larga tradición que arranca no solo de los ejemplos espigados de los tratados clásicos de Retórica y Oratoria, o, desde luego, del *De oratore* de Cicerón en su ambición de hacer una historia de la elocuencia o del *Diálogo de los oradores* de Tácito en aguda visión de una retórica griega frente a la gran oratoria latina. (Fernández Rodríguez, 2002) Ejemplos mucho más próximos están en uno de los géneros periodísticos más interesantes en la prensa del Siglo XIX, como es la crónica parlamentaria, también en obras concretas como el influyente *Libro de los oradores* de Cormenin, publicado en España en 1844, especialmente atento al poder de la repercusión del discurso (Fernández Rodríguez, 2012), o, incluso, de forma más cercana, *Los oradores griegos. Lecciones explicadas en el Ateneo Científico y Literario de Madrid, en el curso 1872-73*, dictadas por Arcadio Roda, prologadas por Antonio Cánovas del Castillo y publicadas en 1874.

Lo que distingue a *Los oradores del Ateneo* de la tradición genérica a la que pertenece es la voluntad de ubicar los retratos en un lugar de un alto poder simbólico como es el propio Ateneo desde su misma fundación en 1820 como el Ateneo español. Un origen que nos devuelve en 2020 a la celebración del bicentenario de su fundación, acompasado por otras conmemoraciones y celebraciones, como el primer centenario de la muerte de Galdós o el segundo centenario del nacimiento de Concepción Arenal. Es un extraño mapa simbólico, arquetípico podríamos decir, en el que el tiempo parece sostenerse sobre un espejo que discurre por un camino a la manera de Stendhal.

Lo cierto es que es el Ateneo, como siempre fue, una región aislada, a la vez que participante de todos los movimientos culturales y políticos especialmente en el siglo XIX, lo que imprime la originalidad definitiva al acercamiento de Pa-

lacio Valdés. Esto es especialmente notable si contrastamos *Los oradores del Ateneo* con las *Semblanzas literarias* publicadas en 1908 no por un joven ateneísta, sino por un escritor consagrado y de éxito. Lo que le falta a las *Semblanzas literarias* es un lugar concreto donde ubicarse, podríamos decir que son “fotografías animadas” frente al verdadero largometraje proyectado en *Los oradores del Ateneo*. Son “los oradores del Ateneo” y, podríamos añadir, “del Ateneo y en el Ateneo”, en un lugar físico que incorpora metafórica y realmente una institución, casi un solar apartado del bullicio externo, pero profundamente hostigado por las profundas corrientes que lo agitan, en este caso, en mitad de la Restauración. (Olmos, 2015: ebook, Capítulo XIV)

Todo esto es comprensible si no se tratara, como el propio Palacio Valdés anota, de la más estricta oratoria académica, sin embargo es la oratoria política cuando no el absoluto enfrentamiento lo que caracteriza sesiones tan encendidas como espectaculares. El cambio queda así reflejado:

El Ateneo científico y literario de Madrid ha manifestado en los últimos cursos una vida y animación á que no estábamos acostumbrados los que tristemente discurríamos en años anteriormente por los desiertos pasillos. Casi diariamente resuenan las acaloradas voces de sus oradores por los ámbitos del espacioso, aunque irregular salón consagrado a la cátedra, y trasformado ahora en candente arena de estos palenques científicos. (Palacio Valdés, 1878: IX)

Un enfrentamiento constante que incluso se materializa en un público aliñado perfectamente a derecha e izquierda, entre los “ultramontanos” y los “liberales” y en discusiones en las que el tema discutido es el “verdadero naufragio en estas borrascosas sesiones”. (Palacio Valdés, 1878: XII) Contando con la constante reflexión sobre cómo la política ha invadido el terreno científico y académico, el retrato lo es, ante todo, de la candente arena a partir del debate, aparentemente dialéctico, armado como en un caleidoscopio desde los diferentes retratos. La recepción se irisa así de imágenes variadas. Puede ir desde aquel que comprende la discusión como un pugilato y “aporrea a su adversario” —en el caso del Padre Sánchez— (Palacio Valdés, 1878: 3) pasando por el que literalmente “cañonea” los argumentos contrarios, como ocurre en el caso de Luis Vidart, para el que hay “[...] una circunstancia que explica hasta cierto punto lo sombrío de su pensar. El Sr. Vidart ha sido artillero —, (Palacio Valdés, 1878: 60) hasta el reflejo de la suavidad aparente de la ironía, en una imagen artificiosa y profundamente demorada, para la oratoria de Manuel de la Revilla:

Maneja la ironía con buen éxito, y á esta arma debe muchos de sus triunfos. Tiene gran perspicacia y ve la situación de un solo golpe, hiriendo con firmeza á su adversario en los sitios vulnerables, pero haciendo resbalar con sutileza el cuerpo cuando se siente cogido entre sus brazos. (Palacio Valdés, 1878: 91-92)

Es la sutileza de la imagen, es el intento denodado por plasmar el impacto interno de forma que pueda ser trasladado con total nitidez al lector hasta que pueda verlo y sentirlo, desde cualquier camino que sea posible, como el de una imagen tan gráfica como la de un cuerpo que resbala. Incluso en terrenos más complejos, que hubieran sido tratados desde la evaluación del hallazgo de prue-

bas, Palacio Valdés elige poner ante los ojos. De entre los muchos ejemplos, cabe señalar el de la argumentación del Padre Sánchez, que se quejó en su momento del retrato publicado y, tras unas disculpas aparentes, merece en el libro más de una alusión. No es extraña la queja si se lee lo que sigue:

Manifiesta gran predilección por la historia, pero la historia del Padre Sánchez no es historia, sino una especie de cámara oscura, muy oscura, donde todo se ve cabeza abajo. (Palacio Valdés, 1878: 6)

De hecho, como planteaba al principio, *Los oradores del Ateneo* no deja de ser la Galería de los retratos de la propia institución, pero a diferencia de la galería física, la mirada de Palacio Valdés dota de un dinamismo imaginativo y espacial a la institución en sí, con la desenvoltura y el sentido del humor de un “forastero perplejo” a sus veinticinco años. Es el sentido del humor y el asombro constante, bien descrito por Eduardo Mendoza cuando se acordó de Armando Palacio Valdés:

Todo parece indicar que Armando Palacio Valdés estaba afectado, por naturaleza y por influencia familiar, de un sentido del humor que contrarrestaba hasta cierto punto su vanidad y que lo mantenía alejado por igual de la vida política y de la vida literaria concebidas como variantes del canibalismo. Se paseó por la vida con la molesta actitud del forastero perplejo que sabe que tiene las espaldas bien cubiertas. (Mendoza, 2007: 111)

No ya solo por la fuerza imaginativa que “pone ante los ojos” el acalorado debate, también por el encuadrado constante del lugar en un juego de perspectivas, su presencia es constante, se constituye en eje de lo retratado a partir de referencias sutiles. Todo lo anterior carecería de sentido, se suspendería en el vacío, si no fuera por la referencia a lo que ocurre, a lo que está a cada momento, a la imagen final que devuelve el discurso al escenario:

Esparcidos aquí y allí por los divanes y butacas del establecimiento, suelen verse a última hora empolvados, deshechos, aporreados y casi sangrientos á los campeones de la noche, sorbiendo con ansia el agua fresca, mientras alguno que otro, dc pulmón más robusto, manteniéndose aún en pie frente á estos desgraciados, descarga sobre ellos con extraña ferocidad los golpes de remate. (Palacio Valdés, 1878: X)

Son, también, las incómodas butacas azules, la entrada y la salida de los oradores, los ángulos buscados con la mirada por cada uno, es en definitiva la cualidad táctil del hecho en sí, del acto oratorio, como si al *ethos*, al *logos* y al *pathos*, se los explicara por el lugar en el que concurren. Puede comprenderse, también, como la consecuencia obvia del método seguido por el autor para su galería en la ambición de reflejar por todos los medios posibles, con especial atención, a las imágenes, el efecto causado por los discursos y sobre todo, en el vínculo íntimo establecido en el terreno de la imaginación del orador en sí y de la relación con su propio discurso.

El afán es más intenso al intentar imitar lo escuchado y lo visto de manera que el lector pueda sentirse embarcado, cuando no sumergido, desde la lectura.

Valga como ejemplo el retrato destinado a la oratoria de Carlos María Perier. La extensión de la cita queda justificada porque es, a mi parecer, una ilustración gráfica de una constante en la obra, es el ambiente creado a través de la descripción y, en correspondencia, también de las palabras elegidas para trasladarla, teniendo en cuenta, además, que todo carecería de sentido si no se ubicara en la incomodidad de unos sillones azules:

Las cadencias se prolongan de un modo indefinido, la misma frase se repite sin cesar, pero sus notas llegan una veces puras y vibrantes, otras, cuando atraviesan por los juncos que crecen á orillas del arroyo, melancólicas y vagas, estremeciendo el aire con dulzura y cerrando blandamente vuestros ojos. Os halláis dormidos, y todavía percibís los mismos sonos. Despertáis, y los seguís oyendo. Después de algún tiempo, la flauta llega á ser uno de tantos insectos y forma coro con los cantos penetrantes del grillo y la cigarra. [...] Trasladaos al Ateneo de Madrid, y, si no os inspira algún temor, sentaos en una de esas butacas de color de cielo – ¡á tal punto es cierto que el hábito no hace al monje! – El Sr. Perier se levanta y da comienzo la sinfonía. [...] Después de algún tiempo quedareis dormidos. Cuando abráis los ojos, las cosas se encontrarán probablemente en el mismo ser y estado, esto es, las auras que vienen de la derecha traerán á vuestros oídos la misma melodía. (Palacio Valdés, 1878: 18)

La forma en que lo traslada Palacio Valdés consiste en una invitación al lector a que se sitúe en una circunstancia de su propia vida, que se imagine en una situación determinada, para luego, en un giro, en un traslado, llevarle en volandas a lo que está leyendo, como una ilustración única, que no solo mueve imágenes de un lado a otro, también suma las sensaciones. Por si lo anterior no bastara, cabe una última comparación, un último viaje tan imaginativo y emocional como rotundamente gráfico:

Para figurarse con cierta exactitud a este orador, es indispensable haber contemplado mucho tiempo un cielo siempre límpido, que, si primero serena y dulcifica nuestro espíritu, luego empezará a causarnos tedio y concluirá por abrumarnos. (Palacio Valdés, 1878: 21)

La idea interna en imágenes

Si bien la propuesta de Palacio Valdés radica básicamente en la semblanza del orador, en una estética adelantada de su carácter en términos casi literarios, integra profundamente el traslado de la impresión que causa. Es, en realidad, la constatación última del vínculo establecido entre *ethos*, *logos* y *pathos*, o la confirmación de una unión indisoluble. Se instala plenamente en la condición última de un acto social, de un acto comunicativo, perfectamente explicable teóricamente desde la Retórica cultural propuesta por Tomás Albaladejo (2016) y desde su profunda condición interdiscursiva. (Gómez Alonso, 2017)

El discurso pronunciado implica ante todo la condición social y colectiva frente a la individualidad, es decir, es un acto social en definitiva que requiere sus propias reglas y no solamente las protocolarias. Es una cuestión tan profunda como la exposición individual en términos de la sinceridad, impostada o no, de

quien dice. Desde esta perspectiva, son especialmente relevantes las observaciones que sobre los oradores realiza Palacio Valdés, con una especial inclinación a anotar la sinceridad como una cualidad que ha de ser estimada sobre las demás, lo que no es extraño teniendo en cuenta la saturación provocada por una oratoria convertida en espectáculo. A lo que debe añadirse la propia figura del orador, su desempeño, ya sea como político, como profesor, como empresario y siempre en el terreno inestable de un discurso supuestamente académico pero formulado y reinterpretado en términos políticos e ideológicos.

La materia por la que se adentra Palacio Valdés es una cuestión fundamental para la Retórica por cuanto es la credibilidad del orador, su compromiso profundo con el discurso vinculado a su exposición ante el receptor, lo que en definitiva caracteriza el acto, podemos decir, comunicativo. Y no se trata tanto de una cuestión de credibilidad como de entereza, de integridad.

La consideración del *ethos*, del orador, es materia que la Retórica aborda desde diferentes perspectivas. Iluminadora, como siempre, es la valoración realizada por Aristóteles al vincular su tratamiento con su característica principal, el que en la misma medida del discurso o de la influencia sobre el receptor, se configure como un cauce añadido para la persuasión, tal y como hemos visto. Aristóteles apunta a tres cualidades volcadas en la persuasión y apartando, por lo tanto, el género demostrativo. La discreción, la integridad y la buena voluntad (Aristóteles, *Retórica*: 1378a) componen un cuadro que apunta a una valoración muy inteligente del acto oratorio en sí, en íntima dependencia con la influencia sobre el receptor. Con independencia de la persuasión, el acto oratorio implica una exposición de la individualidad, del interior, ante un público y, en este sentido, de la adopción de una identidad determinada que no tiene tanto que ver con el disfraz, como con la propia percepción de lo que un acto social requiere. Y sea la sinceridad, fingida o no, lo cierto es que se interpreta en la Retórica clásica como la necesaria armonía, así percibida por el receptor, o la absoluta coherencia entre lo que se dice, lo que se piensa y lo que se hace.

La descripción de la recepción conlleva necesariamente proyectar la sinceridad o no del orador al espacio más complejo del acto oratorio en sí, no se trata tanto de evaluar la sinceridad personal como de observar la manera en que se percibe y se proyecta. En el caso de la oratoria de Gumersindo de Azcárate, por ejemplo, el esfuerzo por trasladar al lector la idea interna, la imagen última, captada del carácter, así como del discurso, cristaliza en una poderosa imagen de su inteligencia interna:

Está vaciado en el molde de los hombres de fe, de esos hombres que miran a la verdad sin telescopio para no descubrir en ella, como en el sol, mancha ninguna. [...] La unidad de sus creencias arrastra consigo la unidad de su conducta, y ésta la de su carácter, que afecta una inmovilidad digna y serena. (Palacio Valdés, 1878: 68)

Como se planteaba antes, es una condición subrayada por la Retórica en la medida en que no existe disonancia, es un todo armónico por el que el receptor no advierte una quiebra que pudiera traducirse en desconfianza, es lo que

Aristóteles llamaba “integridad”, la posibilidad de exponerse entero, sin fisuras. Y no se trata solamente de la trayectoria conocida y pública del orador, es la percepción de una unidad absoluta, de una “inmovilidad digna y serena” que trasciende el discurso en sí, incluida la actitud del orador ante el propio discurso:

Posee el Sr. Azcárate una de las condiciones que más admiro en todo orador, á saber: el perfecto acuerdo entre su palabra y su pensamiento; la sinceridad. (Palacio Valdés, 1878: 68)

A pesar de que el ejercicio público, la condición social y reglada de la propia oratoria, imponga sus limitaciones, y en un giro argumentativo, lo que Palacio Valdés subraya, como cualidad y explicación final es, podríamos decir, la negación de la impostura propiciada por el propio acto oratorio. Después de un retrato resaltado por las líneas inmóviles y serenas del trazado, cabe un salto posible, el de la trascendencia, el del último significado:

Con el Sr. Azcárate me pasa una cosa, y es que en el orador, en el hombre público, en el pensador, admiro principalmente al hombre. El hombre es lo que más vale en el Sr. Azcárate, y esto le hace mucho honor. ¡Existen ya tan pocos hombres! (Palacio Valdés, 1878: 69)

Cabe la tentación, en este sentido, de decir que el retratado salta del cuadro, podría plantearse así, si valoramos además la exposición permanente a la oratoria. Lo cierto es que cualquier variación percibida viene en definitiva afirmada desde la imagen propuesta de esa mirada sin telescopio y desde la armonía final procurada por la convicción más sólida.

Si bien es una constante en la obra, existe una segunda posibilidad extrema vinculada a la sinceridad, o a la integridad en términos aristotélicos. Es especialmente interesante la dolorida semblanza de Francisco Javier Galvete, fallecido prematuramente a los 28 años. En este caso Palacio Valdés subraya ante todo la extraña sinceridad que confiere la enfermedad, desde la perspectiva de la convicción profunda y atormentada que acaba consumiendo la propia salud hasta el extremo de que Palacio Valdés nos diga que no murió, sino que “dimitió de la vida”. Es la inminencia de la enfermedad, si no de la muerte, la que dota de autenticidad lo dicho ante la imagen de un orador “tan brusco, tan flaco, tan triste, tan inquieto”. (Palacio Valdés, 1878: 99) Es ésta impresión la que domina todo el retrato, incluida la expresión apasionada de la imagen del orador:

¡Decídmelo los que visteis aquel rostro, lívido por el dolor y por la duda, mirando por vez postrera hacia vuestros escaños, con los ojos opacos y ansiosos del gladiador que muere en la arena! ¡Sí! murió el atleta del espíritu, y el olvido fue la losa que cerró su tumba. (Palacio Valdés, 1878: 96)

En este sentido Palacio Valdés vincula la exaltación de la enfermedad con el propio genio, de forma muy parecida a como la Retórica evaluó, por ejemplo, casos como el de Hermógenes, quien obtuvo una enorme fama de manera precoz, pero que enfermó y enloqueció tan joven que fue posible decir que de niño era un viejo y de viejo, un niño. Fue una percepción, por otra parte, muy propia del siglo XIX, e incluso para oradores como Emilio Castelar del que llegó a componerse una imagen muy cercana a la del genio romántico. (Fernández Rodríguez, 2003b)

Esta percepción del genio implica la posibilidad de trasladar el discurso como tal a esferas muy diferentes, es la sensación de la sinceridad más absoluta, aunque las ideas no sean compartidas, es lo que lleva a reflexionar a Palacio Valdés sobre el vínculo aparentemente inexplicable entre la enfermedad y la oratoria. Desde la perspicacia de Palacio Valdés, y desde el intento sostenido de entregar su retrato, cabe la siguiente descripción:

Su oratoria era profunda y nerviosa. Hablaba con una facilidad severa y restringida como aquel que quiere hacer que prevalezca la idea sobre la palabra. La acción con que se acompañaba tenía muy poca variedad, era monótona, pero se acomodaba bien á ese género de oratoria sin efectos, serena y clara, donde cada juicio vale una sentencia y cada palabra un hecho. Era una oratoria interior más que exterior. Los años hubieran limado las asperezas de su estilo y los arranques de su misticismo, y entonces pasaría a formar entre los más grandes oradores. (Palacio Valdés, 1878: 101)

La evaluación de la puesta en escena deriva en la intuición de la oratoria interior, en esa visión que suma la expresión externa con la interna, pero también posee el extraño efecto de ser “serena y clara” en la misma medida que, como antes, se retrataba la “inmovilidad, digna y serena” de Azcárate, en los términos propios de una entereza estática o aquella que no desvía la atención de la recepción del discurso. Es lo que contempla, y nos hace contemplar, Palacio Valdés, es casi una última voluntad que se refleja en la extraña autenticidad de la convicción.

Si los ejemplos anteriores implican una recepción del acto oratorio sin pantallas, sin las fisuras propias del acto social en sí, cabe la posibilidad contraria. En gran medida el éxito radica también en la disposición del orador frente al propio discurso, y, es necesario advertir que, situado Palacio Valdés por voluntad propia dónde se sitúa, es el discurso en sí, el *logos*, lo que menos importa. Es el vínculo de quien mira y escucha a alguien en un concierto íntimo y absoluto, no de quien descifra lo que alguien dice, como si se tratara de un modelo telegráfico de comunicación. Es imposible de diferenciar y solamente puede determinarse algo así si se parte de la voluntad de retratar la impresión producida, la recepción del discurso dicho por alguien.

Si en los dos ejemplos anteriores la percepción de la sinceridad, calibrada como esencia de la convicción, lo es también de la actitud del orador ante el propio discurso, cabe la posibilidad de percibir el efecto si lo situamos en el lado contrario. En este sentido es especialmente llamativo el retrato de Francisco de Paula Canalejas, no tratándose tanto de la sinceridad como de la percepción de la distancia que posee el orador frente al acto social y al propio discurso. Para él, en ese momento, “docto presidente de la sección de literatura”, antecede al retrato una reflexión que, como es habitual, procura en todo momento saltarse cualquier expectativa para remover la imaginación por caminos inesperados de manera que el lector vea y sienta:

Para mí, el talento del Sr. Canalejas es materia de dogma. Aparte de que mi entendimiento así me lo dice, tengo otro motivo para creerlo. Es un motivo fantástico. Han de saber ustedes que allá en los tenebrosos laberintos de mi

cerebro, he dado en representarme, sin que tenga fuerzas para huir esta insensata imaginación, las ideas y las cualidades del espíritu por los colores de la materia. Así que, al amor me lo figuro blanco, á la simpleza rosada, al talento azul, al país rojo y á los constitucionales verdes. El Sr. Canalejas lleva siempre delante de sus ojos unos espejuelos azules. No me cabe duda, tiene talento. (Palacio Valdés, 1878: 82)

Llegar por todos los medios, trasladar al lector una impresión, incluso desde la sinestesia para llegar al azul de unos anteojos, implica utilizar cualquier medio posible. También, y en este caso, hay otra forma de velar la expresión oratoria, a través de los gestos, no es una oratoria interna, como en el caso de Galvete, sino que lo es también desde la puesta en escena, desde el *actio*. Así, más allá del registro idiomático utilizado por Canalejas, o de las frases comparadas con “damas del siglo XV”, (Palacio Valdés, 1878: 84) mucha más importancia cobra el efecto de una oratoria inmóvil y en la misma medida ausente:

Hé aquí por qué leo sus discursos con más placer que los escucho. El Sr. Canalejas no pronuncia discursos, los dicta, ó lo que es igual, los pronuncia para el día siguiente. (Palacio Valdés, 1878: 85)

En un absoluto giro, semejante al del principio, Palacio Valdés vuelve a por la imagen, a por aquello que puede quedarnos como lectores, no otra cosa que el efecto de unos ojos que no vemos, como un discurso pronunciado para el día siguiente. Aquí es clara la referencia al *Orator* ciceroniano y a la encendida defensa que hace Cicerón del poder de la mirada, o de “los ojos como intérpretes del alma” (Cicerón, *Orator*: 60). En este caso, la distancia asumida del orador, se explica de la siguiente forma:

El Sr. Canalejas habla como hablaban con su boca de sílice los antiguos oráculos egipcios; se percibe el movimiento de los labios, se escucha el ruido de la voz, y nada más. Los ojos no varían el curso de la palabra, pero lo iluminan. Cicerón no hubiera confundido á Catilina si gastara anteojos azules. (Palacio Valdés, 1878: 85)

Si bien, hay que añadir, en un giro más de la imagen trasladada que en cambio los anteojos azules prestan a su pensamiento un inusitado optimismo y “la tierra para él es un segundo cielo. Los campos y las ciudades son azules para nuestro orador” (Palacio Valdés, 1878: 86) desde la mirada atenta de un Palacio Valdés que al analizar el discurso oratorio permite a la vez adensarlo, o incluso explicarlo, con una nitidez inusitada en la medida en que, así planteado, el lector puede imaginar realmente un discurso azul.

Quizá uno de los retratos más brillantes es el de una figura tan brillante como la de Juan Valera. Frente a la imagen de Azcárate, extrañamente aislada del entorno, Palacio Valdés sitúa a Valera en el propio Ateneo, concretamente en los pasillos, no en vano, “es un orador delicioso á quien se escucha con más gusto en conversación familiar que sobre la tribuna. Es el rey de los pasillos.” (Palacio Valdés, 1878: 32) Y frente a la mirada al sol sin telescopio, la mirada proyectada sobre Valera lo es de una visión puramente espacial. Adentrarse en el espíritu de Valera es la aventura de enredarse en un laberinto. De nuevo Palacio Valdés propone una imagen para explicarlo y para trasladar de forma tan gráfica como contundente lo que quiere decir:

Entro á hablar ahora del espíritu del Sr. Valera, que como he indicado no tiene poco de inextricable y enmarañado. Las puertas de este espíritu me causan cierto temor supersticioso como las de un alcázar encantado. Tanto pienso que hay en él de misterioso y laberíntico. Desde fuera se escuchan ruidos que unas veces semejan risas, otras lamentos. (Palacio Valdés, 1878: 33-34)

Llega aún más lejos este “poner ante los ojos” del subrayado de la espacialidad constante del Ateneo, como última explicación, como lugar convergente de la figura real de Valera y que coincide, en último término, con la visión de la idea interior, de la inteligencia que lo anima, así contemplada. Ese alcázar encantado implica también la desorientación posible del receptor, por más que le complazca desde la delicia del ingenio, a renglón seguido se cuenta el final de la visita:

Después que oigo hablar al Sr. Valera, no me preocupa tanto lo que ha dicho como lo que dejó por decir; de suerte que cuando ha expresado un juicio sobre alguna cuestión nunca dejo de preguntarme: ¿Qué pensará el Sr. Valera sobre esta cuestión? ¡Quién puede saberlo! (Palacio Valdés, 1878: 38)

Es una distancia que tiene que ver en esencia con la del propio orador ante su discurso y ante lo que la convención social requiere y, al menos, por contraste, es además la constatación última del acto oratorio como acto ajeno a la vez que consistente y rotundo en la esencia de su propia naturaleza. También la distancia está vinculada – como el propio Palacio Valdés señala – con la transformación de la pronunciación del discurso en una plática familiar, pero, sobre todo, y a efectos retóricos, implica la sustanciación de la naturaleza cultural y convenida del acto oratorio y la representación, por parte del orador, de un papel determinado, a diferencia de retratos como el de Azcárate o el de Galvete. También, y desde perspectivas diferentes, lo acerca a su vez a la oratoria de Canalejas en la medida de la distancia, o desde la disonancia, de una oratoria que no integra al receptor o en la que el orador está tan extrañamente ausente que impide el vínculo preciso con el receptor, o aquel que sostiene la unidad indisoluble entre *ethos*, *logos* y *pathos*.

Además, la condición laberíntica de ese espíritu trasladado por Palacio Valdés se materializa en la valoración de un discurso tan desordenado como original, propio de la interacción constante del receptor concebido no como alguien a quién se habla sino como alguien con quien se habla. De esa distancia cercana, percibida así por Palacio Valdés, se desprende el consejo siguiente:

Es una conversación que el Sr Valera sostiene con el público, sin que nadie le interrumpa. Dice todo cuanto le viene bien; pero por un extraño capricho quiere hacer pasar por pueriles indiscreciones las más acerbas de sus diatribas. Es regla general que yo entrego a la delicada observación de mis lectores; cuando el Sr. Valera hace una salvedad, es que nada deja á salvo; cuando vacila, es que está muy decidido; cuando su intención era otra, no lo duden ustedes, era la misma. (Palacio Valdés, 1878: 38)

Desde este intercambio, Palacio Valdés caracteriza de forma muy distinta lo que entiende por sinceridad, no tanto en términos de buena voluntad, como de alejamiento. Es preciso contar con el esfuerzo añadido de pintar los caracteres imitando el propio carácter, de forma que a renglón seguido cabe una respuesta

irónica, que bien podría haber dado el propio Valera, o a la que bien podrían aplicarse las recomendaciones anteriores para ser comprendida:

Pero esto es llamarle embustero, me dirá alguno. Distingo, digo yo siguiendo el ejemplo del padre Sánchez: cuando Moisés, por encargo divino, escribió las tablas de la ley, prohibió en absoluto la mentira, pero lo hizo sin contar con el Sr. Valera. (Palacio Valdés, 1878: 38)

A modo de conclusión puede decirse que uno de los mayores logros de *Los oradores del Ateneo* es la voluntad inquebrantable por reflejar la impresión que causan, utilizando todos los recursos disponibles para que el lector no solamente comprenda, sino que además imagine y sienta. El camino elegido por Armando Palacio Valdés conduce necesariamente a la disposición esencial de la Retórica, a la unión entre quien dice, lo que dice y a quién se lo dice, desde el tejido único que va de la persuasión a la imaginación compartida, una imaginación capaz de crear imágenes y de generar emociones como el índice principal de su poder, de su influencia. En esta traslación, de índole retórica y literaria, se instala el afán por comprender y hacer comprender el discurso pronunciado con todas las consecuencias. El camino pasa, necesariamente, no tanto por una evaluación retórica, un perfil crítico si se quiere, sino por la ambición de reflejar la percepción del carácter, de la idea interna.

Bibliografía seleccionada

- Albaladejo, Tomás (2009). "Retórica de la comunicación y retórica en sociedad", en Helena Beristáin y Gerardo Ramírez Vidal (comps.), *Crisis de la historia, condena de la política y desafíos sociales*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 39-58.
- Albaladejo, Tomás (2013). "Retórica cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario", *Tonos Digital. Revista electrónica de Estudios Filológicos*, 25, pp. 1-21. Disponible en: https://www.um.es/tonosdigital/znum25/secciones/estudios-03-retorica_cultural.htm, (fecha de consulta: 05/06/2020).
- Albaladejo, Tomás (2016). "Cultural Rhetoric. Foundations and perspectives", *Res Rhetorica*, 1, pp. 17-29. Disponible en: <https://resrhetorica.com/index.php/RR/article/view/2016-1-2/0> (fecha de consulta: 01/05/2020).
- Albaladejo, Tomás (2019). "El motor metafórico y la fundamentación retórico-cultural de su activación", *Castilla. Estudios de Literatura*, 10, pp. 559-583. DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.10.2019.559-583>
- Cicerón (2001). *El Orador*, traducción, introducción y notas de E. Sánchez Salor, Madrid: Alianza Editorial.
- Criado Toril, Pilar (2005). "Armando Palacio Valdés y 'La estética del carácter'", en Elena de Lorenzo Álvarez y Álvaro Ruiz de la Peña (eds.), *Palacio Valdés. Un clásico olvidado (1853-2003): Actas del Congreso celebrado en Entralgo-Laviana (24-26 de septiembre de 2003)*. Laviana: Excmo. Ayuntamiento de Laviana, pp. 87-103.
- Fernández Rodríguez, M^a Amelia (2001). "La función de las imágenes en la retórica de Emilio Castelar. *Ante los ojos*", en José Antonio Hernández Guerrero (ed.) y Fátima Coca Ramírez e Isabel Morales Sánchez (coords.), *Emilio Castelar y su época. Ideología, Retórica y Poética. Actas del I Seminario Emilio Castelar*. Cádiz: Ediciones de la Universidad de Cádiz, pp. 189-202.
- Fernández Rodríguez, M^a Amelia (2002). "Retórica frente a Oratoria. Una lectura renovada del *Diálogo de los Oradores* de Tácito", en José Antonio Hernández Guerrero, María del Carmen García Tejera, Isabel Morales Sánchez, Fátima Coca Ramírez (coords.), *Política y Oratoria: El lenguaje de los políticos. Actas del II Seminario Emilio Castelar*. Cádiz: Ediciones de la Universidad de Cádiz, pp. 89-97.
- Fernández Rodríguez, M^a Amelia (2003a). *Una idea de maravillosísima hermosura. Poética y Retórica ante la Lírica en el siglo XVI*. Madrid: Servicio de publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid. Disponible en: <https://libros.uam.es/?press=uam&page=catalog&op=book&path%5B%5D=76> (fecha de consulta: 01/05/2020).
- Fernández Rodríguez, M^a Amelia (2003b). "Emilio Castelar y Benito Pérez Galdós: La imagen romántica", en José Antonio Hernández Guerrero, María del Carmen García Tejera, Isabel Morales Sánchez y Fátima Coca Ramírez (coords.), *La recepción de los discursos: El oyente, el lector y el espectador. Actas del III Seminario Emilio Castelar*. Cádiz: Ediciones de la Universidad de Cádiz, pp. 369-376,
- Fernández Rodríguez, M^a Amelia (2011). "La *evidentia* retórica como rasgo interdiscursivo para un análisis comparado: Oratoria, literatura y espectáculo", en Rafael Alemany Ferrer y Francisco Chico Rico (eds.), *Literatura i Espectacle. Literatura y Espectáculo*. Alicante: Universitat d'Alacant, pp. 203-214.

- Fernández Rodríguez, M^a Amelia (2012). “Comunicación política, prensa y retórica en el siglo XIX. *El Libro de los oradores* de Cormenin”, en Emilio del Río, María del Carmen Ruiz de la Cierva y Tomás Albaladejo (eds.), *Retórica y política. Los discursos de la construcción de la sociedad*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos – Colección Quintiliano de Retórica y Comunicación, pp. 605-629.
- Fernández Rodríguez, M^a Amelia (2016). “La *Censura de la elocuencia* (1648) de José de Ormaza: La idea retórica y poética del sermón”, en Antonio Rey Hazas, Mariano de la Campa y Esther Jiménez Pablo (coords.), *La corte del Barroco: Textos literarios, avisos, manuales de corte, etiqueta y oratoria*, Madrid, Ediciones Polifemo, pp. 543-576
- Gómez Alonso, Juan Carlos (2017). “Intertextualidad, interdiscursividad y retórica cultural”, *Tropelías. Revista de Teoría de la literatura y Literatura comparada*. Número extraordinario 1, pp. 107-115.
- DOI: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201712104 (fecha de consulta: 01/05/2020).
- Hendrickson, G. L. (1904). “The peripatetic mean of style and the three stylistic characters”, *American Journal of Philology*. XXV, 2, 98, pp. 125-146.
- Hendrickson, G. L. (1905). “The origin and meaning of the ancient characters of style”, *American Journal of Philology*. XXVI, 3, 103, pp. 249-290.
- Kennedy, G. A. (1980). *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Mendoza, Eduardo (2007). ¿Quién se acuerda de Armando Palacio Valdés? Escritores en lengua española: Veinticuatro presentaciones y dos prólogos. Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 103-118.
- Olmos, Víctor (2015). *Ágora de la libertad. Historia del Ateneo de Madrid (1820-1923)*. Madrid: La esfera de los libros. Ebook.
- Palacio Valdés, Armando (1878). *Los oradores del Ateneo. Semblanzas y perfiles críticos*. Madrid: Casa Editorial de Medina (Establecimiento tipográfico de J. C. Conde y C^a).
- Palacio Valdés, Armando (1890). “La estética del carácter”, *La España moderna (Revista ibero-americana)*. II, XXI, septiembre, pp. 123-145.
- Palacio Valdés, Armando (1908). *Semblanzas literarias*. Madrid: Lib. General de Victoriano Suárez.
- Quintiliano (1887). *Instituciones oratorias*, traducción directa del latín por Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier. Madrid: Librería de la Viuda de Hernando y Cia., 2 vols.
- Redacción de *La Época* (1896). “Diversiones públicas”, *La Época*. XLVIII, 16.505, p. 3.
- Roda, Arcadio (1874). *Los oradores griegos. Lecciones explicadas en el Ateneo Científico y Literario de Madrid, en el curso 1872-73*. Madrid: Librería de V. Suárez.



EL ESTUDIO DE LA METÁFORA DESDE LA RETÓRICA CULTURAL: LAS GREGUERÍAS DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA¹

The study of metaphor from Cultural Rhetoric: Ramón Gómez de la Serna's *greguerías*

Juan Carlos Gómez Alonso

Universidad Autónoma de Madrid

juanc.gomezalonso@uam.es

Resumen: Se presenta la Retórica Cultural como una propuesta para el análisis del discurso en los Estudios de la Cultura que aporta todo el arsenal propio de la Retórica y la implicación de la Retórica en su dimensión social y comunicativo-persuasiva. El estudio de la metáfora desde la Retórica Cultural viene dado por el impulso de motor metafórico en su activación y del motor traslaticio. Se realiza un estudio de la *greguería* desde el análisis interdiscursivo.

Palabras clave: Retórica Cultural, metáfora, motor traslaticio, motor metafórico, *greguería*.

Abstract: Cultural Rhetoric is present as a proposal for the analysis of discourse in Studies of the Culture that contributes to the entire arsenal of Rhetoric and the implication of Rhetoric in its social and communicative-persuasive dimension. The study of the metaphor from the Cultural Rhetoric is given by the impulse of the metaphorical engine in its activation and the translative engine. A study of the "*greguería*" is carried out from the interdiscursive analysis.

Key words: Cultural Rhetoric, metaphor, translative engine, metaphorical engine, *greguería*.

La Retórica Cultural

La Retórica Cultural es una reciente aportación del profesor Tomás Albaladejo al discurso de los Estudios de la Cultura que tiene su origen en el estudio tanto de la Retórica clásica como de la clasicista y de las modernas manifestaciones de la retórica actual y que se encuentra en el marco propuesto por Antonio García Berrio de una Retórica general de carácter textual (García Berrio, 1984; 1994; Chico Rico, 2015: 310-311) para el estudio de la Literatura y de la comunicación en la sociedad. Tomás Albaladejo, desde hace varias décadas, viene estudiando en profundidad la Retórica en su dimensión diacrónica y sincrónica, en el espacio

¹ Este trabajo es resultado de investigación realizada en el proyecto de I+D+i de referencia PGC2018-093852-B-I00 del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

que él mismo denominó como *retorica recepta*, entendida como cuerpo doctrinal desarrollado a lo largo del tiempo que se asimila e integra en la retórica futura (Albaladejo, 1989: 39). Este carácter de estudio es connatural a la Retórica como queda de manifiesto en la definición que de ella hace J. J. Murphy, como un estudio del discurso humano del pasado que permite, proyectivamente, proponer todo el material para el estudio y creación del discurso futuro (Murphy, 1983: 3).

Tomás Albaladejo viene manteniendo la postura de que la Retórica actual tiene que ocuparse naturalmente de dos dimensiones que están presentes desde su propia constitución, que le son propias y necesarias para la viabilidad actual de la retórica, por su responsabilidad con la sociedad, como son las dimensiones comunicativa y social, de la que se ocupa la retórica de la comunicación (Albaladejo, 2009b: 39). La implicación de la retórica en la sociedad es clara y Albaladejo la estudia partiendo de su dimensión textual, semiótica y pragmática para realizar el análisis crítico del discurso desde el análisis de la retoricidad del lenguaje sobre la base de la transdisciplinariedad (Albaladejo, 2020: 21-48). Por ello, avanzando en esa idea, ha propuesto una nueva vía de estudio de la cultura desde la Retórica que es la Retórica Cultural y que presenta de la siguiente manera:

La Retórica es parte de la cultura y no se concibe una reflexión sobre la cultura que no preste atención a la comunicación discursiva y a su estudio; pero, además, la cultura es necesaria para el funcionamiento y la eficacia de la comunicación humana, en la medida en que ésta es llevada a cabo por productores y por receptores, que han de estar unidos por un código comunicativo y han de ser conscientes del contexto y de la necesidad de la adecuación al mismo. Retórica y cultura están unidas y no puede entenderse una sin la otra (Albaladejo, 2013).

Así pues, la Retórica Cultural es una nueva y productiva vía para el estudio de la Cultura junto a los otros acercamientos como son los estudios antropológicos o los etnográficos de la cultura, o el estudio de los fenómenos editoriales, de las nuevas tecnologías y su incidencia en la literatura que se realiza en la Amsterdam School of Cultural Analysis, en Holanda, o los *Cultural Studies* anglo norteamericanos, o la Semiótica de la cultura que tan importantes trabajos han aportado explicando desde la perspectiva semiótica (signos verbales, visuales (pictóricos) o musicales) la obra literaria en relación con otras manifestaciones culturales desde la Escuela de Tartu (con Yuri Lotman, Boris Uspensky y actualmente con Peeter Torop). La Retórica Cultural propuesta por Tomás Albaladejo estudia desde una perspectiva interdiscursiva la influencia de unos textos en otros en relación a sus espacios culturales, atendiendo tanto a los textos como a los hechos retóricos. Es un análisis interdiscursivo que estudia la inserción de esos textos y discursos en sus espacios culturales atendiendo a todos los niveles del texto, desde el plano textual al plano extratextual, analizando la dimensión retórico-persuasiva de sus elementos culturales. Una perspectiva pragmática que pone en el centro el texto y su relación con los otros textos bajo el método comparativo y los estudia en relación con el hecho retórico² que les condiciona, todos los componentes del

² “El hecho retórico está formado por el orador o productor, el destinatario o receptor, el texto retórico, el referente de éste y el contexto en el que tiene lugar. El texto retórico forma parte del hecho

esquema de la comunicación clásico, autoría, recepción, contexto, canal de comunicación, referente y código. Tomás Albaladejo asocia esta dimensión pragmática a la acción social:

La dimensión pragmática de la retórica (dentro de su dimensión semiótica) asociada a la dimensión textual proporciona a esta ciencia del discurso las perspectivas necesarias para incorporar el análisis pragmático y su vinculación al análisis social. Si la dimensión textual de la retórica permite conectarla con el análisis del discurso, es esta dimensión pragmática y su proyección social la que hace posible su conexión con el análisis crítico del discurso, que se caracteriza por centrar su atención en la práctica discursiva social (Albaladejo, 2020: 31).

La Retórica es una construcción cultural, además de una ciencia del discurso persuasivo, que ha sido transmitida a través de los siglos incorporando a su sistema elementos propios de la cultura a la que era destinada e influyendo en la cultura y en el análisis de los discursos analizados y creados en esa cultura. La técnica retórica incorpora elementos culturales de la sociedad lo que permite una actualización constante del sistema retórico. Y, por otra parte, la cultura está influida por los sistemas retórico-persuasivos y condicionada por esta ciencia como construcción cultural que mantiene estables los preceptos sobre los que se erige (operaciones retóricas, *partes artis*, géneros retóricos) que, desde Aristóteles, tiene en cuenta de manera especial al destinatario del discurso. La propuesta del profesor Albaladejo atiende a la relación de unos textos con otros, y de estos con la cultura, desde una perspectiva comparatista para desentrañar los rasgos culturales comunes y los diferenciadores. Es por lo tanto un instrumento que puede explicar el discurso retórico en sociedad, sus implicaciones sociales ligadas al fenómeno comunicativo de las obras y está concebida como corriente de investigación que analiza la comunicación en la sociedad a través de sus textos o discursos, atendiendo a los elementos de producción y a los de recepción. La Retórica Cultural «se ocupa de la semiosis del discurso retórico en sus distintas operaciones, prestando atención a las implicaciones sociales de la comunicación discursiva en los diferentes ámbitos del discurso y de la comunicación» (Albaladejo, 2012: 8).

La Retórica Cultural ha sido desarrollada en los últimos años en varios proyectos de investigación competitivos de I+D+i liderados por Tomás Albaladejo quien, junto con su grupo de investigación de la Universidad Autónoma de Madrid (Comunicación, Poética y Retórica -CPyR) e investigadores de distintos países e instituciones, se ha ocupado del análisis interdiscursivo desde el que se han hecho propuestas de un instrumental teórico-crítico de fundamentación retórica para el análisis de los discursos, atendiendo a la perspectiva teórico-literaria y comparada. Asimismo, a partir de 2011 se ha ocupado de definir la Retórica Cultural proponiendo un sistema metodológico de base comparada para el estudio

retórico y es imprescindible para la existencia de éste; a su vez, para el funcionamiento del discurso es necesario el conjunto de elementos que componen el hecho retórico” (Albaladejo, 1989: 43).

de la literatura, el discurso y la cultura a partir de sus componentes persuasivos, desarrollando este sistema con el estudio de los mecanismos metafóricos y su fundamentación retórica, literaria, social y cultural al estudiar la metáfora como componente de la Retórica Cultural. Una investigación que tiene su continuación en el proyecto que actualmente llevamos a cabo, y en el que se enmarca el presente trabajo, sobre los fundamentos retórico-culturales e interdiscursivos del arte de lenguaje (literatura, retórica, discurso) que estudia mecanismos translaticios como la analogía, la equivalencia, la polivalencia y la transferibilidad.

Análisis interdiscursivo

Tomás Albaladejo ha propuesto también el análisis interdiscursivo basándolo en un fenómeno –la interdiscursividad– del que se ha ocupado en la medida que engloba distintas posibilidades de relación entre textos/discursos. Una de esas posibilidades es la intertextualidad a la que ha dedicado muchos trabajos y que está en la línea del concepto de intertextualidad empleado por G. Genette en *Palimpsestos* (1989): este fenómeno interdiscursivo integra, por tanto, los conceptos de transtextualidad y de architextualidad que sirven para analizar distintos tipos de textos y diferenciar sus diferentes planos en la relación de unos textos con otros (Gómez Alonso, 2017b: 109).

El análisis interdiscursivo propuesto por Tomás Albaladejo engloba a la intertextualidad y se diferencia de ella ya que designa, por un lado, la relación que existe entre los discursos y, por otro lado, la relación existente entre discursos y clases de discursos y, por último, la relación existente entre las disciplinas que se ocupan de la producción, recepción, interpretación y estudio de los discursos en una sociedad y en una cultura concreta (Gómez Alonso, 2017b: 111). El análisis interdiscursivo permite analizar y explicar fenómenos textuales; puede partir del análisis microestructural, que es el propio de la intertextualidad, para analizar elementos temáticos y estructurales de los textos, pero fundamentalmente permite al investigador incorporar también elementos comparatistas y retóricos a los análisis de textos literarios y no literarios para explicar los fenómenos textuales, atendiendo también a criterios macroestructurales y referenciales para estudiar los elementos comunes y diferenciales entre ellos. Por lo que el análisis interdiscursivo abarca a la intertextualidad y se ocupa de analizar los discursos no solamente desde el plano textual sino también desde los elementos ideológicos y pragmáticos presentes en esos textos; y desde su constitución genérica realizando clasificaciones textuales, por ejemplo, en los casos de la traducción, de la transcreación (Fernández Rodríguez, 2019; Ray y Kelly, 2010: 2) y de las transducciones, generando clases de discursos que a su vez pueden ser analizados comparativamente.

Francisco Chico Rico ha analizado los presupuestos de la Retórica Cultural concebida y desarrollada por Tomás Albaladejo y la considera una de las orientaciones más importantes de la Neorretórica actual (2015: 315-319). Como hemos señalado en otro trabajo:

Chico Rico reseña los espacios a los que la Retórica Cultural presta mayor atención, en el marco del funcionamiento del discurso y de la comunicación en la sociedad y en la cultura actual: 1) el estudio del lenguaje figurado; 2) la funda-

mentación cultural de los diferentes lenguajes de una sociedad; 3) la dimensión intersemiótica definida por el discurso retórico; 4) el estudio de las convenciones discursivas, de obras literarias y de otras clases de discursos, y las convenciones culturales; 5) el estudio de la poliacroasis³; 6) la imagen cultural que tienen los receptores de los discursos (Gómez Alonso, 2017b: 113).

De la Retórica a la Estilística, camino de ida y vuelta

Pierre Guiraud, en su libro *La stylistique*, afirma que la Retórica es la estilística de los antiguos. Con esta carta de presentación da fundamento a un movimiento literario formalista que surge en el S. XX bajo cuya denominación (Estilística) aparecían dos disciplinas: la *estilística de la expresión*, de raigambre saussureana, que estudia la relación de la forma con el pensamiento y no sale del hecho literario, y la *estilística del individuo*, que estudia la relación de la expresión con el individuo o con la colectividad que la emplea. Es una crítica del estilo que tiene su antecedente en la idea del *decorum* de la Retórica y de la Poética clásicas y su base en la teoría de los tres estilos sistematizada por Juan de Garlande (S.XI) en la llamada «rueda de Virgilio» (*rota Vergilii*). Esta doble definición de la estilística tiene su germen dentro de la Retórica a partir de que en el siglo XIX (y hasta el último tercio del siglo XX) se produjera la decadencia de esta ciencia del discurso persuasivo y en la medida en que la estilística pretende ser una ciencia de la expresión (Yllera, 1986: 13-17; Guiraud, 1975; Enkvist, 1987). Pierre Guiraud (1952; 1970) busca una interrelación entre esas dos estilísticas y pretende integrar los métodos de análisis lingüísticos en el estudio de la lengua literaria realizando un análisis estructural que atienda al análisis paradigmático y al sintagmático. Esas dos estilísticas serán denominadas después, partiendo de la dualidad de Saussure (*langue/parole*) como estilística de la lengua y estilística del habla sobre la que autores como Amado Alonso tienden un puente de unión (Gómez Alonso, 2016: 25-28; 2002) proponiendo una estilística integradora en su objeto de estudio, en su análisis y en el concepto del estilo con el objeto de crear un estudio científico del estilo (Alonso, 1986: 78-79).

Muchos han sido los nuevos rumbos de la estilística (estructuralista, funcional, generativa) en su búsqueda de un método científico para el estudio del estilo y su relación con otros saberes y disciplinas a finales del siglo XX, momento en el que se produce una recuperación de la Retórica como ciencia del discurso persuasivo y como ciencia del texto. Tal vez por ello la estilística permanece viva en el estudio y la crítica literaria de carácter formalista actual. Estamos de camino hacia una nueva estilística cada vez más preocupada por los factores textuales y pragmáticos, los nuevos marcos contextuales de los textos, los nuevos canales de comunicación y la presencia de signos no lingüísticos cada vez más abundantes junto al discurso literario, como ya hemos señalado al considerar la perspectiva textual de la estilística; cada texto o fragmento (literario o no) se tiene que con-

³ “La poliacroasis es importante para la Retórica cultural porque ofrece un espacio de configuración de la comunicación discursiva y un instrumento conceptual de análisis de la comunicación retórica en la sociedad atendiendo a la pluralidad de los oyentes” (Albaladejo, 2009a: 17-18).

siderar en relación al conjunto, en el caso de ser un verso o un fragmento; pero también tiene que considerarse en relación a un todo, con connotaciones intertextuales según se ha determinado en la Lingüística del Texto: teniendo en cuenta *extensión, delimitación y coherencia* (Gómez Alonso y Albaladejo, 2001; Muñoz Cortés, 1986: 356). Hoy, desde esta nueva perspectiva, la nueva estilística estudia también los textos literarios en su dimensión social y cultural atendiendo a los procesos de creación y recepción y a los nuevos signos de la comunicación. Es una nueva estilística que tiene su desarrollo en el marco de la Retórica Cultural.

Junto a las imágenes propias de los signos lingüísticos en su componente semántico-intensional y en su referencialidad semántico-extensional se constituyen otras imágenes provenientes de signos no verbales, presentes en los mismos textos o ausentes, que los tienen como referencia. Estas imágenes permanecen en la conciencia del lector y se constituyen como un entramado de signos que necesariamente necesitan de un receptor activo a la dimensión cultural que las dinamice en el momento de la lectura, dentro del marco cultural de recepción. Ello exige que el lector realice una lectura plural desde varias perspectivas semióticas y que atienda a esos nuevos macrosignos.

Desde hace décadas estamos inmersos en la sociedad de la imagen, una sociedad en la que los signos verbales (que son estables, en el soporte escrito y con la tecnología actual también en el oral, al ser recuperables si están grabados) han sido sustituidos en muchos casos por signos lingüísticos, visuales y acústicos que son estables y recuperables si se realizan por medios tecnológicos. Los nuevos soportes de la comunicación, los nuevos canales literarios y la hibridación creativa ha llevado a la Retórica a ocuparse de estos nuevos signos y de la imagen de una manera especial. Es un estudio que está en la esencia de la Retórica desde sus orígenes. No es necesario extenderse en ello en este momento, pero la operación retórica de *memoria* ha dado lugar a muchos trabajos al respecto atendiendo tanto a la memoria natural como a la memoria artificial (Gómez Alonso, 1997; 2017). El propio R. Barthes se ocupa de estudiar las imágenes desde la retórica en trabajos que son esenciales en esta materia; utiliza la retórica visual como modo de análisis para interpretar imágenes y lo hace utilizando conceptos retóricos y trasponiendo las imágenes a las figuras y tropos clásicos del lenguaje figurado propuestos por la retórica. Y Umberto Eco, al analizar imágenes de la publicidad de su época en su libro *La estructura ausente*, utiliza la retórica para el estudio semántico y distingue varios niveles de codificación: El nivel icónico (o lugar de los códigos de conocimiento); el nivel iconográfico o terreno de los enunciados visuales y lugar del saber cultural icónico; el nivel tropológico, lugar donde aparece la retórica visual en forma de metáforas. Es en este nivel donde toda imagen adquiere un valor antonomástico en la medida en que el espécimen singular representa al propio género, tipo o especie; el nivel tópico que es el lugar de las connotaciones culturales estereotipadas; y el nivel entimemático donde deberían desarrollarse las argumentaciones visuales (Navarro y Gómez, 2017: 86).

En una sociedad como la actual en la que hay una crisis del discurso, en la que la manipulación de los medios y de los signos llevan a la confusión respecto a

lo que es falso o verdadero, la retórica sufre un retroceso: los elementos persuasivos del lenguaje, de la imagen y de la presentación en nuevos soportes funcionan independientemente del carácter moral del mensaje emitido y recibido. Ya no hay un *vir bonus peritus dicendi* en la construcción del mensaje sino solamente un *peritus dicendi* que se convierte en actor de cualquier discurso, sea falso o no, manipulando al oyente con los sistemas y soportes de comunicación. Sin embargo, también el receptor tiene una conciencia del uso del lenguaje retórico (textual y audiovisual) y desde esa conciencia cultural analiza la comunicación como un fenómeno cultural de la vida cotidiana y analiza las leyes lingüísticas y comunicativas para verificar esa información. Esta conciencia creadora y receptora está en la base de la explicación de la obra artística y es un instrumento que ofrece la Retórica Cultural.

La Retórica Cultural integra, de esta manera, a la retórica de la imagen, a la retórica visual y a la estilística y, en su parte elocutiva, se ocupa del estudio de las connotaciones y recursos visuales que pueden originar y que llevan a una nueva lectura de esas imágenes, dentro del inventario de las figuras de pensamiento y de los tropos. La estilística, en este marco, introduce una dimensión crítica en la recepción de los textos que no es pasiva y se preocupa del análisis crítico de la elipsis, la hipérbole, la personificación (o prosopopeya), la comparación (símil o antítesis), la enumeración, la metáfora, la sinécdoque y la metonimia, entre otras figuras y tropos, para analizar su ideología o significado.

La sociedad del descarte, la cultura líquida

La Retórica Cultural también analiza el discurso en su contexto y en el contexto cultural actual es especialmente interesante. Por un lado, la literatura más excluida y rechazada se ha traído de la periferia al centro constituyéndose un nuevo canon literario, lo que conlleva que los sistemas de análisis tradicionales también se rechazan y se sustituyen por nuevos sistemas de acercamiento a esas nuevas obras, desde perspectivas recepcionistas, deconstructivistas y de género, especialmente.

Zygmunt Bauman (1999) acuñó los conceptos de modernidad líquida y de sociedad líquida para definir el actual momento de la historia, una época de cambios bruscos, rápidos y muy dinámicos en el que se desvanecen las realidades sólidas de la sociedad de la que venimos. El trabajo en una misma empresa para toda la vida, el matrimonio de por vida o la cultura de los clásicos ha dado lugar a cambios radicales en los que el amor es fugaz, como las relaciones, en los que el mercado es dinámico y el empleo cambiante y la cultura, ansiosa de novedades, provisional e innovadora hasta ser agotadora. Una sociedad en la que se establece lo precario como habitual (Barranco, 2017).

En el ámbito literario, por un lado, hay un incremento creativo y de publicaciones tanto en los formatos tradicionales como en los nuevos formatos y a través de nuevos canales de comunicación; ello lleva a los lectores y a los investigadores a sentirse ante el abismo de no poder abarcar tal producción. Por otro lado, la necesaria especialización, ya sea por profesión ya por gusto literario, deja siempre

una sensación de ausencia, de vacío de lecturas, que lleva a una permanente elección. En las últimas décadas parece haberse establecido de nuevo una dicotomía entre las obras clásicas y las modernas, una lectura de élites intelectuales, alejadas de lo cotidiano, frente a la lectura del pueblo (la llamada literatura de consumo, los *best seller* o el auge de la literatura erótica de los últimos años (Gómez Alonso y Navarro Romero, 2017). Y en medio la academia, los profesores, que intentan llegar a los estudiantes a través de propuestas de lectura que puedan iniciarles en ambos mundos, que están atentos a los intereses de los jóvenes lectores (a la presión mediática social) sin dejar de atender a la importancia de obras clásicas. Y lo mismo sucede con la producción investigadora y con las variadas perspectivas de investigación que atiende ya no solo a los autores y textos del centro canónico sino también a los de la periferia desde métodos y vías de investigación muy variadas, dejando los estudios tradicionales apartados como antiguos, con la consiguiente pérdida de formación en la cultura sólida. No se apuesta por una crítica o una metodología permanente sino por la líquida: se pone en cuestión toda metodología y, sobre todo, si no es novedoso y actual.

Tal vez este sea uno de los legados de la llamada postmodernidad, el de la fragmentación del conocimiento y de los métodos de investigación. Otro será la hibridación de las artes en general y de la literatura en particular. Y otro, tal vez, el de la presencia en la cultura de tres componentes indisolubles en esta sociedad, el artístico o literario, el económico y el social, que rigen la dinámica en la sociedad en general y de la cultura en particular. Estamos ante una cultura del descarte, una cultura de la exclusión de todo aquel o aquello que no es motivo de consumo o productivo. En la literatura ya no hay valores estéticos primarios absolutos pues están siendo sustituidos por el gusto particular de una sociedad receptora y del individuo lector, relativizando el objeto hasta el punto de hacer desaparecer los textos como signos. En esta sociedad líquida todo lo que no da beneficio rápido es descartable, en el caso de la literatura se podría decir que descatalogable (y en algunas bibliotecas, lamentablemente, material de expurgo), ya sean textos canónicos clásicos ya las últimas publicaciones o la literatura periférica. Solo se apuesta culturalmente por lo que garantiza una rápida ganancia en lo social, en lo económico y en lo estético.

Bauman también se ocupa explícitamente del ámbito artístico. En esta sociedad líquida los lectores se convierten en clientes (como ya anticipó Itamar even Zohar) y las obras de arte en mercancía: su éxito dependerá del número de retuits y de la acción de los seguidores en redes sociales, el nuevo boca a boca de nuestra época. Ya no se concibe encargar una obra grandiosa, sólida, con perspectiva de futuro, sino las exitosas a corto plazo, la que aprecien y adquieran los consumidores, conscientes de su obsolescencia. La cultura actual tiene como objetivo la seducción de los consumidores, la búsqueda de nuevo mercado y nuevos clientes. Y son ellos los que llevarán al éxito a obras y autores.

A partir del año 1999, cuando Bauman publica *Modernidad líquida*, se puede constatar en los trabajos de este sociólogo polaco algunos aspectos que afectan a la cultura en general y a la literatura y las artes en particular. La realidad líquida que

presenta en sus obras consiste en una ruptura con las estructuras fijas, una ruptura con los patrones clásicos, algo que describe muy bien la tendencia de la crítica literaria del siglo XXI, en la que se prima el trabajo individual frente a la creación de escuelas y grupos de investigación y la capacidad para reinventar nuevas teorías. Esto queda evidenciado en su libro *Sobre la educación en un mundo líquido* en el que Zygmunt Bauman conversa con el educador Ricardo Mazzeo sobre la educación y la ruptura de las bases de la educación tradicional, que se considera anticuada, por no estar orientada a introducir a los estudiantes al mercado. Se critican todos los sistemas educativos anteriores y se renuevan con la conciencia de que esa renovación es efímera en un mercado cambiante y de pérdida de credibilidad. Tal vez, parafraseando el título del libro de Harold Bloom, existe una ansiedad de la influencia de este mercado, de la sociedad líquida, que se convierte en ansiedad y angustia ante la imposibilidad de dar certezas en la metodología investigadora una vez que se ha menospreciado la sólida crítica tradicional.

En este panorama, la Retórica Cultural realiza, por un lado, un análisis crítico de los discursos centrado en sus distintos niveles semióticos y, por otro lado, atiende a la dimensión social de esos discursos, conectando el discurso con la sociedad. Tomás Albaladejo lo formula como el paso del análisis del discurso al análisis crítico del discurso:

En el paso del análisis del discurso al análisis crítico del discurso se puede constatar la diferencia cualitativa entre el primero, centrado en el propio discurso y el segundo, orientado a la sociedad. La retórica se conecta con ambos análisis, al contar con el instrumental necesario para ocuparse del discurso retórico como construcción y de sus implicaciones sociales (Albaladejo, 2020: 32).

En el espacio social descrito la Retórica Cultural propone un instrumental de análisis muy completo que atiende al discurso humano y, dentro de este, a la literatura desde todos los niveles que, como hemos ido viendo, le son propios: el sintáctico, el semántico (intensional y extensional) y el pragmático, en su dimensión textual. La retórica es un instrumental completo para el análisis del discurso literario y no literario y dota de recursos al análisis del discurso en la sociedad, desde la conciencia comunicativa de productores y receptores. La Retórica Cultural es parte de la Retórica y por eso integra el conjunto de las Ciencias del Discurso; y también es parte de los Estudios de la Cultura, como hemos reseñado antes. Esas dos condiciones hacen que la Retórica Cultural se ocupe de los mecanismos retóricos de la comunicación de la cultura y también de la proyección discursiva de la cultura, un espacio en el que se sitúa la textualidad como cualidad de todos los textos. Al respecto, Tomás Albaladejo afirma:

Que la Retórica cultural esté situada en el espacio de los Estudios de la Cultura no es obstáculo para que también, como parte de la Retórica que es, a través de ésta, lo esté en las Ciencias del Discurso, junto con la Poética —son las ciencias clásicas del discurso— y las teorías y líneas de investigación lingüística con perspectivas semióticas, que se ocupan de las unidades superiores a la oración, como la Lingüística del Texto, el Análisis del Discurso, el Análisis Crítico del Discurso entre otras (Albaladejo, 2019b: 3).

En este sentido la Retórica Cultural presta una atención especial al estudio de los tropos en general y de la metáfora en particular, que, como tropo, necesita de un receptor activo que la interprete para su funcionamiento, desvelando la relación semántica, en ausencia, entre los elementos presentes y los ausentes. Esa sustitución de elementos que define a la metáfora se da desde la producción, desde el momento de la creación, y se orienta a una recepción comprometida con la interpretación que revele el significado ausente en una interpretación adecuada al texto y al contexto de la expresión. La Retórica Cultural propuesta por Albaladejo tiene en cuenta, especialmente, la metáfora y el resto de los tropos, como uno de los instrumentos del lenguaje figurado más esenciales y dinamizadores por su extraordinaria capacidad comunicativa y artística en el mundo ficcional, con un motor metafórico⁴ que la impulsa desde la creación hasta la activación por los receptores, en todo el proceso comunicativo:

El motor metafórico [actúa] como impulsor de la creación metafórica desde la concepción cognitiva de la misma y como conductor del proceso metafórico hasta que queda constituida o verbalizada o plasmada, la metáfora, gracias a la capacidad humana de determinar la semejanza por semas comunes entre los elementos que intervienen en dicho proceso como elemento presente y como elemento ausente (Albaladejo, 2016: 55).

El estudio de la metáfora se considera esencial para la Retórica cultural puesto que está inserta en la esencia de la comunicación en general e implica la relación entre todos los elementos de sistema de comunicación, no solamente entre el receptor y el texto, esencial desde luego, sino entre estos elementos y los de producción, los referenciales y los contextuales que necesariamente condicionan la reconstrucción de la metáfora en un entorno social y cultural determinado:

La metáfora es uno de los fundamentos de la comunicación en sociedad mediante el lenguaje y forma parte de los procedimientos culturales implicados en la actividad comunicativa. La metáfora se produce por la condición y la capacidad simbólica del ser humano y por el conocimiento cultural de las posibilidades de creación metafórica como praxis socialmente instaurada, aceptada y compartida (Albaladejo, 2019a: 563).

La propia metáfora tiene un carácter cultural lo que permite su producción y recepción, su explicación e interpretación (Albaladejo, 2019a: 6). Y para estudiar esa dimensión cultural de la metáfora (y de la Retórica) Stefano Arduini ha pro-

⁴ “El modelo teórico de la metáfora que propongo tiene el motor metafórico como componente central y dinamizador. Este modelo consta de varios componentes: 1) El componente constituido por la serie metafórica, de la que forman parte la metáfora, el símbolo, la catacrexis, la red metafórica, la alegoría y otros dispositivos de base translacional, como el símil o comparación, que, como es sabido, no es un tropo, sino una figura de pensamiento; los elementos de esta serie se caracterizan por poseer metafóricidad, aunque en distintos grados según el elemento del que se trate. 2) El componente formado por diversos mecanismos que intervienen en la construcción metafórica: comparación, transferencia, sustitución, interacción, combinación y armonización. 3) El componente consistente en el motor metafórico. 4) El componente formado por el contexto y la sociedad, donde se producen la creación metafórica y la recepción metafórica, que se proyectan como procesos culturales transversales en diferentes espacios comunicativos” (Albaladejo 2019a: 567).

puesto el concepto de *Campo Retórico* (Arduini, 2000: 45-57) del que son parte la práctica comunicativa y retórica, sus formas y sus estructuras, asumidas culturalmente desde la sociedad productora y receptora. El Campo Retórico “es la vasta área de los conocimientos y de las experiencias comunicativas adquiridas por el individuo, por la sociedad y por las culturas. Es el depósito de las funciones y de los medios comunicativos formales de una cultura y, en cuanto tal, es el substrato necesario de toda comunicación” (Arduini, 2000: 47).

Por lo tanto, la metáfora, que nace en un texto, se inserta en la cultura y se proyecta hacia el hecho retórico. Es el modo en el que se integra en la tradición textual, en la tradición literaria, en su contexto cultural. Pero para que la metáfora se active necesita de un motor metafórico (Albaladejo, 2019a: 559 – 583) que Albaladejo amplía en el desarrollo teórico hacia un motor translaticio:

El motor metafórico es impulsor semántico, sintáctico y pragmático de la creación metafórica, actúa semántico-intensionalmente y también semántico-extensionalmente con proyección pragmática. Por la dimensión cultural de la metáfora, el motor metafórico funciona contando con el componente cultural de la comunicación, lo cual lo vincula con la Retórica Cultural. En el desarrollo teórico del motor metafórico se ha hecho necesario proponer un concepto más amplio, el *motor translaticio*, en el que estaría incluido el motor metafórico, en su concreción respecto de la metáfora —incluida la metáfora catacrética o catacrexis—, que es de índole paradigmático-translaticia, mientras que el motor translaticio abarcaría la construcción no sólo de la metáfora, sino también de la alegoría y de otros elementos de la serie metafórica, dentro de la cual se puede considerar incluso la comparación o símil como recurso no sustitutivo de índole sintagmático-translaticia. Además, el motor translaticio se ocuparía de otros fenómenos translaticios como la transducción en sus diferentes formas (Albaladejo, 2019a: 569).

El humor y la metáfora en la Retórica Cultural: análisis de greguerías

Amelia Fernández y Rosa M. Navarro Romero han realizado un planteamiento de una Retórica Cultural del humor desde “cinco propuestas concretas facilitadas por la Retórica Cultural: la poliacroasis, la cenestesia comunicativa, el espacio de juego, el código comunicativo cultural-retórico y el motor metafórico” (Fernández Rodríguez y Navarro Romero, 2018: 188). Nosotros vamos a seguir estas cinco propuestas para analizar en este trabajo cuatro greguerías de Ramón Gómez de la Serna ya que en la greguería se integra de manera esencial la metáfora, incluso en la propia definición que sobre este género realizó el propio autor y creador: la unión de la brevedad, la metáfora y el humor es lo que da como resultado la greguería.

*Poesía es creer que va a llamarnos por teléfono la que vimos ayer en un cine de barrio*⁵.

⁵ <https://totaldegreguerias.wordpress.com/2008/06/03/1/> (última consulta: 19/05/2020). En Gómez de la Serna, Ramón, *Total de greguerías*, formato digital de Álvaro Llosa Sanz, <https://totaldegreguerias.wordpress.com> encontramos un motor de búsqueda de las greguerías muy adecuado.

Esta greguería de Gómez de la Serna es un concepto. Aparentemente, pretende definir “poesía” a modo de entrada de diccionario. Juega con la función metalingüística y la recursividad del lenguaje para no presentar en la definición al objeto definido, que es algo básico en este tropo. Sin embargo, la definición se convierte en poesía –lo definido, en expresión de deseos subjetivos y de elementos culturales que representan un imaginario cultural complejo en el que hay que entrar en el momento de la recepción para activar los elementos semántico-extensionales ausentes. La poesía pasa a estar en el plano de lo volitivo, el de las intenciones o acto de voluntad de querer hacer algo; y además se inserta en el plano afectivo, de los sentimientos y de los afectos que no se constriñen nunca a la voluntad, presentando dos elementos complementarios en nuestra sociedad, si bien parte del infinitivo “crear” vinculado en su esencia con la religión, que en la primera definición que da el diccionario de la RAE (“Tener algo por cierto sin conocerlo de manera directa o sin que esté comprobado o demostrado”) presenta la base de esta greguería. Tomar algo por cierto sin conocerlo también supone pensar que es verosímil que suceda, que es posible, e incluso que se tiene la confianza de que suceda. Es un espacio de ficción en el que se integran los elementos volitivos, los afectivos y los racionales en un mismo plano, en la consecución de un hecho: esa posible y deseada llamada de teléfono.

Ahora bien, esta greguería también supone la presencia de los otros, la generalización de ese deseo (“llamarnos”) en el oyente, lector o receptor. No se trata de un plural mayestático sino en la implicación de la experiencia cultural del receptor, no de cualquier tipo de receptor sino del que ha asistido a cines de barrio, que ha vivido experiencias parecidas.

El cine al que se refiere es un cine marcado, un *cine de barrio*, que nos arroja a cines de sesión continua, pequeños cines en las afueras, con viejos asientos. Pantalla pequeña y familiar, pocos medios técnicos, taquilla, tapicerías de color granate raídas y desteñidas con la presencia de poco público y habitual, incluso familias los festivos, independientemente de la proyección. Un lugar de encuentro, en definitiva, entre un fantasma despersonalizado (“la”) en su generalización: ese “la” se refiere a “la mujer”, pero no una cualquiera, una concreta, sin nombre, sin rostro, sin nada. Su esencia que es el interior del poeta, el deseo del hombre y la esperanza el autor.

Lo ficcional se encuentra en lo racional y en la base de la creencia: ella es la encargada de realizar la llamada de teléfono. No se cree que ella vaya a pararse a la entrada o a la salida a hablar con el poeta. No se cree que le aborde por la calle o en la compra o en el trabajo para comentar la película. Se cree en lo maravilloso, en el milagro, en que consiga su número de teléfono y reflexivamente desee llamarle y lo haga, eligiendo el momento, en una situación perfecta de comunicación en la distancia, desde la paz de su casa, en la que el deseo de los dos confluya.

El cine de barrio se constituye en un elemento esencial de la metáfora y del humor de esta greguería. Y los agentes, la mujer y el poeta, en referentes de un deseo colectivo inexplicado en esta acción humana de la comunicación basado

en la creencia. Pero no hay que olvidar que eso solamente forma parte de una definición, un concepto para definir lo que es la poesía: Un sujeto de la acción creadora (un yo), un receptor (ella, otro) y algo que los une (texto) en el perfecto acto de comunicación literaria. Recuerda, por otro lado, a aquella rima XXI de Bécquer que dice:

*¿Qué es poesía?, dices mientras clavas
en mi pupila tu pupila azul.
¿Qué es poesía? ¿Y tú me lo preguntas?
Poesía... eres tú.*

Son los mismos elementos (yo, tú y el poema), la literatura como comunicación que interpreta el esquema básico de comunicación que tiene un mensaje de un productor a un receptor, aunque en el caso de la rima con la presencia de la mirada, del acto de mirar, de la contemplación que supone distanciamiento y desautomatización. Bécquer implica en su rima que en la recepción se encuentra el elemento esencial de la acción poética, en el desentrañar el misterio de la comunicación literaria desde el trabajo hermenéutico (clavar la mirada) cuestionando lo dicho y lo sugerido, lo indicado y lo deseado, lo soñado y lo presente. Lo mismo sucede en la greguería que analizamos de Gómez de la Serna. La mirada de "ella" está ausente, solo es el poeta el que ve, el que la ve, sin rostro, sin nombre, de todos y de nadie. Y su deseo de que ella tome conciencia de lo que es, que reflexione, que investigue, que encuentre la esencia de lo literario, preguntándose por ello y que actúe, que busque el teléfono, que llame. Una metáfora humorística de lo que es la Literatura (la poesía) expresada a través de unas imágenes contemporáneas (teléfono, cine de barrio) pero con la misma esencia de siempre expresada por Bécquer en la rima citada y en tantas otras.

Las greguerías de Gómez de la Serna apelan al subconsciente del lector y aunque parecen poco meditadas son ingeniosas y profundas y proyectan la imaginación del receptor a través de esa estructura metafórica y humorística que le son propias. Se trata de un acercamiento a la realidad desde otra realidad. El motor metafórico tiene que ser activado en la recepción para interpretar esta greguería (y en todas por su carácter metafórico) y la referencialidad citada forma parte de la configuración semántico-extensional que ha sido impulsada por los significados de los elementos léxicos presentes en el texto y los significados que adquieren en ausencia, en un camino de retroalimentación entre lo presente y lo ausente. Por ello, esta greguería nos habla de la felicidad, de los sueños, de los deseos y de los anhelos que es lo que produce la literatura. Una felicidad personal, íntima, pero compartida con los otros: *Poesía es creer que va a llamarnos por teléfono la que vimos ayer en un cine de barrio*. El funcionamiento del motor metafórico activa la metáfora en su actividad poética e impulsa el salto semántico de lo presente a lo ausente una vez que es activado por los receptores en su interpretación. La interpretación propuesta aquí de esta greguería es una de las posibles. La activación de la metáfora supone el reconocimiento del código que lo produce y el motor metafórico el impulso de la actividad hermenéutica desde el texto a lo ausente.

En otra greguería⁶ (*El Dante iba todos los sábados a la peluquería para que le recortasen la corona de laurel*) Ramón Gómez de la Serna dibuja con humor e ironía la imagen de aquel poeta que se cree un genio y lo denomina con el nombre de uno de los más grandes poetas de la historia: Dante. El artículo determinado que le antepone (“el”) no es solo un juego con el habla popular castellana, con el habla rústica, que hace lo mismo delante de los nombres propios de los allegados y conocidos sino una voluntad de concretar la acción en un ser especial y una forma de desprecio. Es una asociación a una interpretación denominativa con intención cuantificadora. En contraposición, en realidad es presentado como un poeta que se cree genial, superior y distante, que es visto por los demás como uno del montón, que es conocido hasta el punto de formar parte del mundo cultural del barrio de la peluquería a la que va todos los sábados a que le corten el pelo. Esta imagen del corte de pelo, esta metáfora, se presenta con la corona de laurel que en la tradición clásica es una recompensa que recibe el poeta laureado (laureóla) o el campeón. La metonimia construida sobre el corte de pelo de la cabeza (lugar donde se lleva la corona formada por hojas de laurel), de mantener una imagen determinada semanalmente, de una acción cotidiana que es presentada por la vanidad del poeta o del falso poeta que sin ser consciente es recortado en su actitud por los que le ven, por los que sufren sus acciones.

En la teoría de los tres estilos de la rueda de Virgilio sistematizada por Juan de Garlande en el siglo XI (*rota Vergilii*), el estilo sublime (*gravis stylus*) tiene su representación en el árbol simbólico del laurel o del cedro. El laurel vinculado tradicionalmente a la victoria y, en el caso de la literatura, al mayor de los estilos, el estilo sublime, propio de los grandes poetas e ingenios de las letras y de las grandes obras de la literatura. Como metáfora funciona culturalmente al relacionar el premio y la excelencia en el arte. Pero en la greguería, humorísticamente, se presenta como un elemento independiente, vivo, que crece por sí mismo o por el que lo porta, a modo del pelo de la cabeza. Ya no es un premio, ya no es un trofeo. Forma parte natural del poeta, como un elemento más de su cuerpo. Lleva incluso a pensar en el mito de Dafne y en su transformación en laurel. No es una distinción que le venga impuesta desde fuera, como reconocimiento, sino la propia naturaleza de ese ser en proceso. Un apéndice de su cuerpo que despersonaliza el sentido simbólico y lo vulgariza con su crecimiento continuo. Una ironía sobre los que se creen superiores o genios del arte literario sin serlo.

El artículo determinado (“el”) seguido del nombre propio (“Dante”) con el que se inicia la greguería, junto a lo ya reseñado, puede formar parte también del lenguaje culto por lo que el referido anónimo poeta formaría parte de una saga o grupo de poetas en sentido genérico (uno de los Dantes). Incluso así, el resto de los elementos metafóricos presentaría al sujeto-poeta de forma cínica e irónica desprestigiando su éxito y clase. *El Dante iba todos los sábados a la peluquería para que le recortasen la corona de laurel*. Este poeta es presentado a su vez con otra metáfora, si tomamos la peluquería metafóricamente por ese ateneo, tertulia literaria

⁶ <https://totaldegreguerias.wordpress.com/2014/11/16/491-2/> (última consulta 20/05/2020).

o centro cultural en el que cada sábado se reúnen los escritores y en el que se augura saldrá mal parado nuestro poeta, desprestigiado y vilipendiado por los que le recorten ese éxito.

En todo caso, estas greguerías se muestran dentro del mundo cultural de Ramón Gómez de la Serna que con humor y comicidad presenta conceptos difíciles de expresar y proyecta la imaginación a través de la metáfora con elementos presentados de forma impresionista e incluso surrealista. Son textos sin narrativa expresa, a diferencia de lo que sucede con los actuales microrrelatos, que a la brevedad y a la metáfora unen la narratividad. La narratividad de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna surge después de la recepción, en el poder evocador y en el espacio semántico-extensional, cuando se construye en su esencia metafórica.

Las imágenes que nacen de las greguerías no son solamente mentales o intelectivas, provocadas por la metáfora y el humor, sino que también han sido construidas por el propio Gómez de la Serna que no encontraba acomodo con las realizadas en su tiempo por otros ilustradores:

Entre 1930 y 1935, Ramón Gómez de la Serna publicó en la revista *Blanco y Negro* una serie de artículos-greguerías ilustrados bajo los títulos de *Cifras de París*, *Cifras de Alemania*, *Cifras de ahora*, *Greguerías ilustradas* y *Greguerías*. Los textos fueron acompañados por dibujos que el autor realizó de su propia mano, lo que hace de esta serie un conjunto excepcional dentro de la dilatada obra *ramoniana* y también de la literatura de prensa. Son una fuente imprescindible para conocer el valor literario de este género y el carácter gráfico con que desveló Ramón su concepción humorística de las cosas y de la vida (Delgado, 2018).

Hoy podemos encontrarlas editadas en *Greguerías ilustradas* que es un volumen con trescientas catorce greguerías de Ramón Gómez de la Serna que publicó en el diario *ABC* acompañadas de ilustraciones hechas por él mismo. Queremos centrarnos ahora en una de ellas, la Greguería 4: *Hay caballos que nacen con piel de vaca, vergonzosa piel de vaca lechera, y siempre están como fuera de su destino siendo caballos. Se ve que deberían tener cuernos y que, por fin, cuando mueran, su piel será vendida como piel de vaca.*

La greguería está acompañada de la figura 1.

En esta greguería destaca el sustantivo “piel”, como identificador de una raza, como elemento individualizador, que está repetido cuatro veces: la primera vez describe una situación anómala, antinatural,



Figura 1.–Descripción: Blanco y Negro, núm. 2.295, 14 de julio de 1935. Tinta y lápiz sobre cartón. Museo ABC, Madrid. Recuperado de: <https://www.elindependiente.com/tendencias/2018/04/17/greguerias-ilustradas-trazo-torpe-agudo-ramon-gomez-la-serna/> (última consulta: 17/05/2020).

un animal que nace deforme con la piel de otro, un caballo con “piel de vaca”, que inmediatamente es descalificado con un epíteto “vergonzosa piel de vaca lechera” y marcando una mansedumbre mayor y esa deformidad con la idea filosófica del destino. Un caballo con la piel de vaca ¿Tiene sentido? ¿Le condiciona en algo en su función en el mundo?

La lectura de esta greguería lleva la mente del lector, translaticiamente, en su interpretación metafórica, semántico-extensional, a otra muda de piel muy extendida en la sociedad occidental, que forma parte del refranero y de la cultura popular y que tiene su origen en una de las fábulas de Esopo, que como sabemos tiene una finalidad didáctica, una moraleja que da sentido a toda la historia narrada, dirigida a niños para prevenir y educar sus mentes: la fábula que señala a los lobos con piel de cordero o de oveja, el lobo que para saciar su hambre se oculta entre el rebaño bajo la apariencia de oveja. En este caso sí que hay un cambio esencial puesto que el depredador se introduce en medio del rebaño mediante la astucia y el ingenio y se oculta para matar sin piedad y sin ser visto por el pastor protector del rebaño ni por sus aliados los perros guardianes del rebaño. El destino de lobo se cumple y su carácter se remarca. Sin embargo, al final de la fábula, el pastor que tiene necesidad de comer elige un cordero al azar para conseguir carne y antes de encerrar al rebaño por la noche para su descanso, sin pretenderlo, elige un cordero para comer y – ¡oh destino!– coge al lobo y lo sacrifica. La moraleja queda clara para los lectores (las falsas apariencias y sus consecuencias) y además el destino se cumple. Ahora la piel de la oveja o del cordero puede ponerse con los otros corderos u ovejas y no se va a distinguir.

En esta propuesta interpretativa hay algo más que intertextualidad, se da una posible traslación de significados. A partir de una fundamentación cultural general se activan los procesos de relación de lo presente con lo ausente. Surge la idea del “chaquetero”, aquel que cambia de chaqueta, de camisa, de idea o de posición dependiendo de lo que más le conviene y no por convicción. El elemento inserto (piel) se convierte en una metáfora y el motor traslaticio impulsa entre la imagen visual física de la ilustración a la imagen mental creada y a todas las representaciones culturales de la lectura. Esa activación mediante el motor metafórico produce una nueva metáfora generada a través de algún elemento cultural, como es el caso del chaquetero.

Ramón Gómez de la Serna presenta otra imagen en ese intercambio de piel y deja claro que es la naturaleza la que ha propiciado el cambio, no la astucia ni la mala fe. Por otro lado, la vaca y el caballo, más allá de su apariencia están al servicio del hombre y vienen en su auxilio, ese es su destino, que lo cumplen independientemente de su piel. Sin embargo, el caballo no está completo sin su piel o con la piel de otro. Pero su naturaleza no le proporciona los cuernos, no es propio del caballo tener cuernos. Su vida será incómoda y no podrá evitarla hasta que aparezca liberadora la muerte: las pieles de los animales muertos, desollados, les igualarán y solo la apariencia tendrá sentido entonces, cuando se confunde la piel de un caballo con piel de vaca lechera con la piel de la vaca lechera. El destino caprichoso habrá demostrado su victoria. Aquí no hay moraleja sino

juego humorístico y metafórico. La moraleja de la fábula de Esopo se traslada a las acciones de los seres humanos y sus consecuencias. Esa misma situación se traslada a la metáfora de la greguería presentada como una animalización del ser humano. Y ahí está su desarrollo filosófico.

Si nos fijamos en la ilustración que realiza Gómez de la Serna a propósito de esta greguería vemos efectivamente un caballo, con un pelaje no habitual, pero un caballo. No es posible confundirlo con una vaca, es un caballo. Solo puede ser confundido con una vaca lechera si se le despoja de su piel y es separada del todo, una vez inerte. En esta greguería y su representación icónica vemos una asociación de imágenes y formas insólitas, que expresa cierto desajuste entre la realidad y lo expresado. La creatividad de Gómez de la Serna, su precisión expresiva, su concreción, dota de fuerza la construcción de estas metáforas en un imaginario cultural.

Como último acercamiento a la greguería como género en el presente trabajo queremos referirnos a la edición del precioso libro titulado *Nuevas greguerías* (Gómez de la Serna y Madoz, 2009) en el que se recogen cuatrocientas veintiocho greguerías inéditas recopiladas por Laurie-Anne Laget quien las ha rastreado en el archivo de la Universidad de Pittsburgh donde se encuentra una gran cantidad de material inédito del autor que en 1970 fue vendido por su viuda, Luis Sofovich. En esta edición encontramos quince fotografías de Chema Madoz que representa algunas de estas greguerías. En la portada del libro encontramos una preciosa fotografía de Madoz que plasma con esa imagen la metáfora visual de una de las greguerías de Gómez de la Serna: *De la pipa salen medias de humo*.



<http://www.chemamadoz.com/libros.html#> (último acceso: 17/05/2020)

La breve greguería es una metáfora que en la cultura visual actual ha sido brillantemente presentada por Madoz que ante nuestros ojos pone una pipa y deshumaniza lo humano, ya que lo presentado como humo es una madera tallada que se iguala al material del que está hecha la pipa. La significación ante nuestros ojos de lo cotidiano que sale de una pipa o de una cachimba es el humo, sea del material que sea, es una imagen que se representa como otra metáfora de la metáfora. Provoca extrañamiento en el receptor que busca representar ese mundo irreal, por identidad, como un símil de la pierna de la mujer, y con el juego visual de una percepción de lo irreal, del deseo.

Esta greguería de Ramón Gómez de la Serna (*De la pipa salen medias de humo*) es una metáfora del deseo, del pensamiento y de la imaginación. La pipa como objeto de observación, de reflexión, ligada a cierto estatus social y utilizada en espacios de esa clase social alta o cultivada. La pipa puede representar también lo

masculino, una mirada desde ese ángulo, y el humo el objeto observado, lo deseado y anhelado, lo voluble e inmaterial. El humo evanescente se implica con los semas de lo soñado e incluso con el olor característico de esta forma de fumar, humo suspendido en el aire, elegante y creando distancia, penumbra y misterio. Las medias de humo como sinécdoque, la parte por el todo, que representa no la pierna que posee las medias (elemento mayoritariamente femenino) sino las piernas sin las medias, desposeídas de ellas; la mujer en proceso de desnudez, el deseo del cuerpo y del alma. En la sociedad actual, en la sociedad del descarte, en la cultura líquida a la que antes nos hemos referido, esta greguería puede entrar bien por su brevedad y cotidianidad en el que se deshumaniza lo humano y se humaniza lo no humano. Pero si seguimos con el análisis iniciado entroncamos con un conflicto interpretativo, referencial, de los semas analizados y de la metáfora que constituye la esencia de la greguería.

El objeto presentado en la greguería (la pipa) nos asoma a imágenes de otras pipas famosas como la que caracteriza al personaje-detective creado por Conan Doyle llamado Sherlock Holmes, entre otros. Sin embargo, queremos pararnos en la icónica imagen del cuadro de René Magritte en la que el pintor representó una pipa bajo la cual, en el mismo cuadro, pintó un texto escrito que dice: *Ceci n'est pas une pipe*. Hay una relación traslaticia entre las dos pipas, la de la greguería y la referenciada culturalmente hoy de Magritte, que además presenta una paradoja entre el texto y la imagen, ambos dentro del cuadro. La pipa no es la pipa en la greguería tampoco sino el objeto que crea el deseo. La metáfora se construye sobre lo que sale de la pipa: medias de humo. Pero no son de humo ni en la greguería ni en la fotografía de Madoz. Esta metáfora se interpreta en el imaginario cultural y también en la sociedad receptora. Hoy no podemos realizar la misma interpretación de esta greguería que la que se pudo realizar cuando fue escrita porque la sociedad ha cambiado y ese texto está inserto en un imaginario cultural nuevo en el que las relaciones especulares e intertextuales conectan esta metáfora con otros registros sociales y culturales que generan una gran tensión interpretativa entre el significado presente en la greguería y el significado sugerido metafóricamente que se armonizan y combinan desde que el motor traslaticio impulsa esa acción desde el nivel semántico-intensional al nivel semántico-extensional. El texto fotográfico de Madoz es una interpretación de esa tensión a la que el impulso del motor metafórico implica con la greguería y con su misma representación. Es difícil ver en la fotografía una media y mucho menos una pierna, ni su silueta. Es dentro del proceso de análisis interdiscursivo donde se crean esas nuevas referencialidades por el receptor saltando de la greguería a la fotografía y viceversa. Lo evanescente se desea carnal (medias) en una representación tropológica de relación con la mujer.



https://retina.elpais.com/retina/2018/07/17/tendencias/1531817282_485276.html (última consulta: 20/05/2020)

Conclusión

El análisis de la metáfora encuentra en la Retórica Cultural el marco adecuado dado que, como parte de la Retórica, proporciona todo el arsenal teórico para el estudio de este tropo desde la operación de *elocutio* que abarca desde el análisis del nivel sintáctico al nivel semántico-intensional y al nivel semántico-extensional. Y por su implicación social y cultural le da el soporte necesario para la interpretación. El motor metafórico supone el impulso necesario para analizar los elementos presentes en relación con los ausentes, que a su vez forma parte del motor translaticio que impulsa el análisis de la metáfora más allá del plano textual en su relación con otros códigos semióticos que representan las imágenes desde otros textos y desde otras artes. La Retórica cultural estudia la metáfora dentro del texto y del hecho literario e incorpora elementos culturales de la sociedad y de la cultura, que a su vez está influida por los sistemas comunicativo-persuasivos de la retórica. Las greguerías de Ramón Gómez de la Serna nos dan la oportunidad de poner en acción los mecanismos propios de la Retórica Cultural del humor en el análisis de estos breves textos y de la metáfora.

Bibliografía

- Albaladejo, Tomás (1989). *Retórica*. Madrid: Síntesis.
- Albaladejo, Tomás (2009a). "Poliacroasis en la representación literaria: un componente de la Retórica Cultural", *Castilla. Estudios de Literatura*, 0, pp. 1-26.
- Albaladejo, Tomás (2009b). "Retórica de la comunicación y retórica en sociedad" en Helena Beristáin y Gerardo Ramírez Vidal (compiladores) (2009). *Crisis de la historia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 39-58.
- Albaladejo, Tomás (2012). "La semiosis en el discurso retórico: relaciones intersemióticas y Retórica cultural" en Ana G. Macedo *et al.*, (orgs) (2012), *Estética, Cultura Material e Diálogos Intersemióticos*. Braga: Húmus/Centro de Estudos Humanísticos, pp. 89-101.
- Albaladejo, Tomás (2013). "Retórica cultural, lenguaje retórico, lenguaje literario" *Tonos digital*, 23. <http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/974/0> (último acceso: 4/05/2020).
- Albaladejo, Tomás (2016). "Teoría de la Literatura y Estética", *Laocoonte: revista de estética y teoría de las artes*, vol. 3, nº. 3, pp. 49-58.
- Albaladejo, Tomás (2019a). "Motor metafórico y la fundamentación retórico-cultural de su activación", *Castilla. Estudios de Literatura*, 10, pp. 559-583. DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.10.2019.559-583> (última consulta: 19/05/2020).
- Albaladejo, Tomás (2019b). "Retórica cultural y textualidad. A propósito de un discurso forense de Juan Meléndez Valdés" en Ramón González Ruiz, Inés Olza y Óscar Loureda Lamas, (eds.) (2019). *Lengua, cultura, discurso. Estudios ofrecidos al profesor Manuel Casado Velarde*. Pamplona: Eunsa, pp. 83-98.
- Albaladejo, Tomás (2020). "La Retórica y la dimensión social del discurso", en Valdivia, P. y del Valle, C. (Coordinadores) (2020). *Leyendo el tejido social. Análisis discursivo y retórica cultural en el sur global*. Groningen: University of Groningen Press, Ed. UFRO, pp. 21-48. DOI: 10.21827/5e8c95107a748
- Alonso, Amado (1986³). *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos [1955].
- Arduini, Stefano (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Bauman, Zygmunt (1999). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Barranco, J. (2017). "Pero ¿qué es la modernidad líquida?", *La vanguardia* (Cultura), 17/01/2017. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/cultura/20170109/413213624617/modernidad-liquida-zygmunt-bauman.html> (última consulta: 5/5/2020).
- Camarero Bullón, Concepción, Gómez Alonso, Juan Carlos (coordinadores) (2017). *El dominio de la realidad y la crisis del discurso. El nacimiento de la conciencia europea*, Madrid: Polifemo, Colección La Corte en Europa.
- Chico Rico, Francisco (2015). "La Retórica Cultural en el contexto de la Neoretórica", *Dialogía. Revista de lingüística, literatura y cultura*, 9, pp. 304-322. <https://journals.uio.no/index.php/Dialogia/article/view/2597> (último acceso: 22/09/2019).
- Delgado, P. (2018). "Las greguerías ilustradas de Gómez de la Serna" en *ABC*. Recuperado de <https://abcblogs.abc.es/fahrenheit-451/otros-temas/las-greguerias-ilustradas-de-gomez-de-la-serna.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F> (última consulta: 19/05/2020).

- Enkvist, N. E. (1987). "Estilística, lingüística del texto y composición" en VV. AA. (1987). *Lingüística del texto*. Madrid: Arco/Libro.
- Fernández Rodríguez, María Amelia y Navarro Romero, Rosa María (2018). "Hacia una Retórica Cultural del humor", *Actio Nova. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Monográfico 2 (*Retórica del humor: perspectivas desde la Retórica Cultural*), pp. 188-210. DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2018.m2> (último acceso: 2/05/2020).
- Fernández Rodríguez, M.^a Amelia (2019). "Transcreación: Retórica cultural y traducción publicitaria", *Castilla. Estudios de Literatura*, 10, pp. 223-250. DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.10.2019.223-250> (última consulta: 19/05/2020).
- García Berrio, Antonio (1984). "Retórica como ciencia de la expresividad: presupuestos para una Retórica general", *Estudios de Lingüística*, 2, pp. 7-59.
- García Berrio, Antonio (1994²). *Teoría de la Literatura (La construcción de significado poético)*. Madrid: Cátedra [1989].
- Gómez Alonso, J. C. (1997). "La memoria en la Retórica cristiana de fray Diego Valadés", *Diacritica*, Universidade do Minho, Braga, nº XII, pp. 79-92.
- Gómez Alonso, Juan Carlos y Albaladejo, Tomás (2001). "Perspectiva teórico-textual de la Estilística", *Salina. Revista de Lletres*, nº 15, noviembre, pp. 253-266.
- Gómez Alonso, Juan Carlos (2016). "Principios y conceptos de Saussure en la estilística de Amado Alonso, traductor al español del *Curso de Lingüística General*", *Dialogia: revista de lingüística, literatura y cultura*, 10, pp. 22-46. <https://www.journals.uio.no/index.php/Dialogia> (última consulta: 19/05/2020).
- Gómez Alonso, Juan Carlos (2017a). "Claude-Françoise Menestrier (1631-1705). Imagen, memoria, emblemas: una retórica visual analizada desde la Retórica Cultural", en Camarero Bullón, Concepción, Gómez Alonso, Juan Carlos (coordinadores) (2017). *El dominio de la realidad y la crisis del discurso. El nacimiento de la conciencia europea*, Madrid: Polifemo, Colección La Corte en Europa, temas 12, pp. 585-602.
- Gómez Alonso, Juan Carlos (2017b). "Intertextualidad, Interdiscursividad y Retórica Cultural", *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Número Extraordinario I, pp. 107-115. DOI: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201712104 (última consulta: 19/05/2020).
- Gómez Alonso, Juan Carlos y Navarro Romero, Rosa María (2017). "Erotismo y autoayuda en los *best sellers* de la literatura actual" en Martínez Arnaldos, Manuel y Pujante Segura, Carmen M. (editores) (2017). *La teoría literaria ante la narrativa actual*. Murcia: Edit.um, pp. 67-78.
- Gómez de la Serna, Ramón, *Total de greguerías*, formato digital de Álvaro Llosa Sanz, <https://totaldegreguerias.wordpress.com/2013/06/24/252/> (última consulta: 20/05/2020)
- Gómez de la Serna, Ramón y Madoz, Chema (2009). *Nuevas greguerías*. Madrid: La Fábrica.
- Guiraud, Pierre (1975⁸). *La stylistique*. Paris: P.U.F.
- Guiraud, Pierre (1952). *Langage et versification d'après l'oeuvre de Paul Valéry. Etude sur la forme poétique dans ses rapports avec la langue*. Paris: Klincksieck.
- Guiraud, Pierre (1970). *Essais de stylistique*. Paris: Klincksieck.
- Madoz, Chema. Página web del artista: <http://www.chemamadoz.com/autor.html> (última consulta: 20/05/2020).

- Muñoz Cortés, Manuel (1986). "Aspectos estilísticos en la prosa de Roa Bastos" en Muñoz Cortés, Manuel (1986). *Estudios de estilística textual*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Murphy, J.J. (1983). "The origins and Early Development of Rhetoric" en Murphy, J.J. (1983). *A Synoptic History of Classical Rhetoric*. Davis: Hermagoras Press, pp. 3-18.
- Navarro Romero, Rosa María y Gómez Alonso, Juan Carlos (2017). "Vigencia de las categorías de la Retórica en la cultura audiovisual", *Bajo Palabra: revista de Filosofía*, UAM, nº. 14, pp.83-94. DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/bp2017.14> . <http://www.bajopalabra.es/> (última consulta: 05/05/2020).
- Ray, Rebecca y Nataly Kelly (2010). *Reaching New Markets Through Transcreation, When Translation Just Isn't Enough*. Lowell: Common Sense Advisory Inc.
- Yllera, Alicia (1986³). *Estilística, poética y semiótica literaria*. Madrid: Alianza [1974].



IDENTIDAD, INTRIGA, MEMORIA EN *BEATUS ILLE* DE MUÑOZ MOLINA

Identity, intrigue, memory in Muñoz Molina's *Beatus ille*

Jesús Pérez-Magallón
McGill University
jesus.perez@mcgill.ca

Resumen: Se explora aquí la manera en que, en *Beatus Ille* (1986) de Antonio Muñoz Molina, el autor juega con los recursos que la narración pone en sus manos para construir la imagen de un personaje, Minaya, quien a lo largo de una investigación filológica para su doctorado descubre realidades que van a ayudarle a construir una identidad nueva.

Palabras clave: *Beatus Ille*, Antonio Muñoz Molina, memoria, identidad, intriga

Abstract: I explore in this article the way in which Muñoz Molina plays in *Beatus Ille* (1986) with all the resources provided by the narrative in order to build up a character, Minaya, who all over a philological research toward his Ph.D. uncovers realities that will help him invent a new identity.

Key words: *Beatus Ille*, Muñoz Molina, memory, identity, intrigue.

Al iniciar la lectura de *Beatus Ille* arranca de inmediato la búsqueda del punto de vista desde el que se nos está hablando, quién nos habla. Nos encontramos en un relato que nos intriga desde el mismo comienzo, y que nos va a ir arrastrando a lo largo de las páginas que siguen y prácticamente hasta el cierre. Como escribió Lluís Bassets en una de las primeras reseñas del libro, lo mejor de la novela es «la tensión que se va creando, desde los primeros pasos, en pos del punto de vista» (Oropesa 1999: 43). Y lo es porque detrás de esa búsqueda se va dibujando como en filigrana «una novela de intriga que no se resuelve hasta el final», según Bassets (Oropesa 1999: 43). A partir de los comentarios de Bassets, Salvador Oropesa establece de modo general que *Beatus Ille* «es una novela de género, detectivesca [...] y que se genera a partir del descubrimiento que tiene que hacer el lector, a través de los personajes, del asesino de Mariana y de quién es el narrador en primera persona» [1999: 44], formulación que traduce la opinión de Lawrence Rich [1994] –y que comparten otros muchos estudiosos–, para quien en lugar de un caso la novela de Muñoz Molina plantea dos casos, el de quién

asesinó a Mariana y el de quién es el anónimo narrador en primera persona. Pero volveremos al «género» de la novela. Sin embargo, siguiendo el orden del relato, lo que nos propone Muñoz Molina es otra indagación, que es la primera y principal en la narrativa, una investigación literaria sobre un escritor muerto o desaparecido. Y es a partir de esa busca inicial que se despliegan las otras. Y aunque las ideas de Oropesa nos parecen muy acertadas, también vemos que la intriga no se limita a esos dos o tres objetos sino que todos ellos se expanden y relacionan con otro, al que nos vamos a dedicar en estas páginas: la indagación comparativa de la propia identidad, para la que no se trata solamente de indagar en el pasado –de ahí la importancia de la memoria y de la historia– sino en las afinidades electivas entre Minaya y su objeto de estudio, que son ideológicas, estéticas y políticas. Porque el rastreo en que nos sumerge el narrador va a conducirnos al conocimiento de quién es el joven estudiante que se nos presenta, quién es en el sentido obvio de a qué identidad aspira, de qué identidad se reclama. La novela rastrea, pues, a través del espejo que constituye la mirada inicialmente anónima del narrador, la construcción de una identidad que no es otra que la de Minaya.

Algunas notas sobre el género del texto

Si la intriga proviene del género policíaco o detectivesco, eso no implica que el texto que nos entrega Muñoz Molina sea una novela policíaca, que no lo es. A este respecto, el propio autor declaró: «La novela policíaca es un proceso de lo desconocido a lo conocido y el misterio final es la muerte. Eso es una alegoría de la actitud de las personas ante la vida y de mi propia actitud en la novela» (García-Moreno, 1992: 135). Francisco García-Moreno llamó la atención, al acercarse al género de *Beatus Ille*, sobre el carácter metanovelesco de la obra: «se trata de un libro dentro de un libro, escrito por el narrador y concluido por otro personaje, por voluntad del primero» (1992: 121), opinión que comparten otros críticos como Sanz Villanueva, por ejemplo, que también la considera una metanovela, porque su referente es la misma novela.

Como bien exploró Ibáñez Ibáñez en su tesis doctoral, *Beatus Ille* ha sido incluida en diferentes categorías genéricas: «desde la novela negra, policíaca, hasta la de amor, la metanovela o la histórica, en el apartado de recuperación de la historia» (2014: 212), o la tildan de novela mítica, nostálgica, y la nómina de autores que pueden contarse es muy larga. Basta ver a Díaz Navarro para echar un vistazo a la bibliografía existente (2011: 375-407). Es obvio que cada autor pretende encontrar una explicación exclusiva y excluyente de lo que es el texto, tomando unos componentes para deducir de ellos la personalidad última de *Beatus Ille*. Sin embargo, lo que ofrece Muñoz Molina es un complejo que no se deja cerner por miradas o enfoques parciales, porque abarca la intriga de la investigación, la metanovela, la doble historia de amor, la representación de lo histórico, la memoria que pervierte la nostalgia hacia el espíritu crítico y el aprendizaje político, etcétera.

Ibáñez Ibáñez escribe: «En sus misivas con José Manuel Fajardo, en relación al tema sobre las mujeres y el amor en sus novelas, [Muñoz Molina] insiste primero en la importancia de que una novela es una novela, sin más clasificaciones

genéricas, pero también afirma que no sabe escribir una novela que no sea una historia de amor» (2014: 220). Dar forma a una historia de amor no quiere decir tampoco que la novela, *Beatus Ille*, sea una novela de amor, porque esa descripción tampoco daría cuenta completa de lo que estamos leyendo. Por ese conjunto de formas es por lo que Ibáñez Ibáñez habla de *Beatus Ille* como un «híbrido narrativo» (2014: 212), seguramente porque no le satisface aceptar que es simplemente una novela. En realidad, baste recordar que tantos otros críticos y estudiosos han encajonado *Beatus Ille* donde mejor les ha parecido tomando unos rasgos u otros, extrapolándolos y deduciendo de ese proceso una clasificación taxonómica que la realidad quiere siempre venir a desmentir.

El papel de la historia, la memoria y la relación entre lo real y lo ficticio

Tomando el epígrafe inicial de Eliot sobre el deseo y la memoria, ciertos críticos, desde hace ya tiempo, exploraron por ahí el uso que hace Muñoz Molina de la memoria y, consecuentemente, de la historia. No fue difícil entonces llegar a hablar de *Beatus Ille* como *novela histórica*. Pero ¿no hay una contradicción intrínseca en esa expresión de *novela histórica*? ¿Puede la historia convertirse en novela? ¿A qué precio, con qué resultados? ¿Cómo convertir la enumeración indefinida que es la personalidad de la novela en una instantánea de lo esencial que es el desafío del arte? ¿Cómo inscribir en el relato de sucesos históricos el derecho inalienable del yo a contar la historia a mi propia manera, buscando convertir al lector en mi amigo, en mi prójimo, en mi hermano? Porque concebir una ficción en la que aparezcan personajes históricos o momentos históricos claramente identificables no te parece que sea efectivamente una novela histórica, nada de eso. Como estableció Flaubert o su doble, *Madame Bovary c'est moi*, y sin embargo ese *moi* es un fantasma, *je est un autre*, como diría Rimbaud. La novela se convirtió en la epopeya de la burguesía como clase que de apoyar el poder real y aristocrático quiere ejercerlo en su propio nombre, olvidado el relato medieval de la élite precedente, una más en el transcurrir de los siglos, y sus portavoces, los del intelectual orgánico de la burguesía, dan forma a la presencia de lo históricosocial en el destino de cada individuo, y eso hace que quienes escriben tengan que captar y configurar su propio presente como momento de la historia, los personajes ficticios sin contexto no son, o son el vacío. Eso quiere decir que toda novela que lo sea es histórica o no lo es, porque lo trascendente y lo esencial se instalan ahí, solo ahí. En ese sentido, *Beatus Ille* es una novela, y como tal inscribe y describe lo histórico y lo social con el rigor o el no-rigor de la memoria, pero no convierte la historia en el centro del relato, que está ocupado por otras inquietudes, como tratamos de analizar aquí.

¿Cuál es entonces la presencia de la historia en *Beatus Ille*? El énfasis recae en la guerra civil, sin lugar a dudas, y en la proyección del régimen que surgió de ella en el presente de la narración. Bertrand de Muñoz juzgó hace años que el tratamiento de la guerra en algunas novelas de Muñoz Molina –entre ellas la que aquí analizamos– «la “desideologiza”» (1994: 427), pues «no está utilizada para justificar una ideología sino para presentar la condición humana, degradada si se quiere, pero eterna» (1994: 427). Nada me parece más lejos de la realidad textual y de sus connotaciones hermenéuticas, porque en *Beatus Ille* se trazan

con claridad los rasgos políticos y las implicaciones subjetivas de los personajes y también del autor respecto a los dos momentos históricos centrales: la guerra y la dictadura franquista, con mayor insistencia en los hechos que rodearon la guerra. Obviamente, ni el autor ni el narrador –que acabará desvelándose como el propio Solana– adoptan una postura explícitamente militante o partidista (Oropesa, 1999: 47), en parte porque la narración representa las diferentes posiciones que los personajes adoptaron durante la República y la guerra, que en algunos casos se prolongan hasta el presente del relato. No hay, como escribió Rich, «la pretensión de esbozar una imagen objetiva de la historia de la generación de la guerra civil» (1994: 227), sino que todo lo que sucedió es relato construido a partir de la memoria, con sus huecos, vacíos, invenciones, embellecimientos y rupturas de sentido, además de fragmentos ajenos y reciclaje de narraciones y leyendas. No en vano, como escribió Muñoz Molina, «[E]n el acto de escribir, como en la conciencia diaria de cualquiera, inventar y recordar son tareas que se parecen mucho y de vez en cuando se confunden entre sí. La memoria está inventando de manera incesante nuestro pasado, según los principios de selección y combinación...» (2001: 311). Sin embargo, hay un posicionamiento implícito desde el compromiso de Minaya en la lucha antifranquista y en el estudio de un poeta izquierdista hasta la supervivencia de Solana como topo bajo la dictadura, posicionamiento que depende evidentemente del autor y sus propios posicionamientos. Vincular la guerra civil a otros conflictos civiles en España –como las guerras carlistas– remitiendo al presunto *cainismo* de los españoles es un modo de negarse a llevar a cabo un análisis político y social de las causas de los enfrentamientos entre unos y otros, determinados, como se sabe, por la lucha de clases. Y desplazar los combates entre clases sociales a una batalla moral entre buenos y malos, entre gente que ama y gente que odia no permite ahondar en la comprensión de ninguna novela.

David Herzberger habló de la «novela de la memoria» y Gonzalo Sobejano de la «literatura ensimismada» (Oropesa 1999: 44), pero aquí nos parece importante señalar la función de la memoria en la estrategia narrativa que permite reconstruir un pasado que es personal y social, individual y colectivo, aunque no para otorgarle preeminencia al grupo sino para enmarcar la subjetividad y sus conflictos en el individuo y particularmente en su búsqueda de identidad. Uno de los problemas que se plantea siempre que se habla de lo histórico es la asociación mecánica entre histórico y real, o sea, lo documentado y objetivo, en oposición a lo inventado, a lo ficticio. Por supuesto, ningún crítico podría nunca demostrar con fiabilidad documental la presencia de lo «real». Oropesa, en su libro, siente que resuelve el problema al establecer que «lo real solo puede venir a través del dominio técnico de lo ficticio, o sea, el triunfo de la mimesis como representación» (1999: 45), que es un modo bastante aceptable de reconocer que la realidad siempre aparece en la ficción pero bajo la forma de una realidad irreal.

La nostalgia y su función

Al hablar de la historia, pero sobre todo de la memoria, parece decantarse automáticamente la presencia de la nostalgia, porque se intuye como una asociación creadora y fundamental. Y sin embargo no toda reconstrucción del pasado

implica o presupone la nostalgia como mecanismo para falsearlo. Me parece de grandísimo interés la diferenciación que establece Oropesa entre una nostalgia conservadora, a la que «solo le interesa el pasado en tanto que mercancía» (1999: 44), y una nostalgia progresista. Y si la nostalgia es fácilmente asimilada a la visión conservadora del mundo se debe precisamente a que el anhelo de regresar al pasado parece implicar un deseo intenso en búsqueda de la satisfacción negada en el presente, un estado que se supone alberga una realidad a la que en el hoy es inaccesible; se asume que cualquiera tiempo pasado siempre fue mejor, como nos enseñó Jorge Manrique, y es en ese juicio moral, estético o ideológico donde se inscribe el conservadurismo «natural» de la nostalgia. Como dice Cioran en su *Précis de décomposition*, «l'obsession de l'ailleurs c'est l'impossibilité de l'instant; et cette impossibilité est la nostalgie même» (1949: 607), pero eso justamente alienta la ruptura entre el presente y el pasado, una escisión que en apariencia no puede cerrarse. Sin embargo, lo que propone Oropesa es que, frente a la imposible asociación que Frederic Jameson establece entre historicidad y nostalgia, «no se puede considerar como un dogma el hecho de que toda nostalgia es reaccionaria» (1999: 50). Porque la mirada progresista y comprometida puede volver al pasado, y vuelve en el caso de *Beatus Ille*, no en añoranza o memoria deseante sino en forma de espejo deformado en el que encontrar la imagen precisamente de lo que no se desea, de lo que se quiere olvidar en la medida en que el cambio superador borra lo antiguo en el proceso mismo de recuperarlo. Mirar al pasado entraña la posibilidad redentora de no volver a cometer los mismos errores, de escapar a las ataduras que estableció otro tiempo del que ya no se forma parte. O, también, de escudriñar en él para desenterrar restos escondidos u ocultados que en el presente se vuelven semillas fecundantes llenas de futuro.

Mágina, ¿paraíso perdido o espacio distópico?

En dos momentos temporales diferentes –1937, 1969– Jacinto Solana y Minaya deciden irse a Mágina, ese mundo literario o «microcosmos mítico» (Quesada Gómez, 2006: 87) en el que sitúa Muñoz Molina algunas de sus novelas (Bertrand de Muñoz, 2000: 9-31; Quesada Gómez, 2006: 87-100). Jacinto se irá con Manuel y Mariana durante la guerra, y más tarde, en 1947, al dársele por muerto se oculta allí. Minaya, por su parte, abandona la capital al salir de la cárcel a que le ha llevado la policía franquista por su militancia izquierdista en la Universidad. De ahí el título, «Dichoso aquel que lejos de los negocios...» o, como traduciría fray Luis de León, «Qué descansada vida / la del que huye del mundanal ruido». El retiro, el apartamiento a un espacio lejano de la gran ciudad que es la capital Madrid, podría interpretarse inicialmente como una búsqueda o un retorno al paraíso perdido, el territorio de la infancia en la que germinaron los sueños, deseos y proyectos que tal vez solo podrían cumplirse en el centro de la nación. Pero *Beatus Ille*, en Horacio, es una crítica irónica del prestamismo, de la usura, de la explotación dineraria. Y en Muñoz Molina encontramos, paralelamente, la transformación distópica del espacio paradisíaco, porque Mágina es en primera instancia un ámbito de placer, de satisfacción gozosa –y a la vez conflictiva– del deseo,

pero en una segunda instancia se convierte en espacio de engaño, de muerte, de extinción. Oropesa señalaba que «el título es irónico» (1999: 51), porque será en el espacio pretendidamente paradisiaco donde «Mariana es asesinada por Utrera, los falangistas matan al padre de Solana y a él le obligan a vivir como un topo» (Oropesa, 1999: 51). Así, la memoria no traslada ni al narrador ni a los protagonistas de esos recuerdos ni a Minaya y las personas con las que interactúa a «un tiempo mejor» (Begines Hormigo, 2006: 227), en el que evitar «sucumbir a las desgracias que sufren en sus vidas respectivas» (Begines Hormigo, 2006: 227), porque la percepción que tiene Begines Hormigo de que hay dos momentos en la cronología de la novela, «el tiempo pasado de la felicidad y el tiempo presente de la desdicha» (Begines Hormigo, 2006: 229), parece soslayar o más bien borrar que ese presente contempla la felicidad de Solana al poder recuperar su memoria con un destinatario privilegiado y que Minaya encuentra en Mágina, al menos durante un tiempo, la alegría y el placer de la satisfacción del deseo amoroso. Ver en *Beatus Ille* múltiples maneras del fracaso –el artístico, el sentimental, el ideológico o moral (Begines Hormigo, 2006: 227-228)– es eludir la compleja dinámica introspectiva que a través de los juegos de la memoria el narrador nos permite vislumbrar tanto sobre sí mismo, es decir sobre Solana, como sobre el investigador que estudia su vida y su obra, o sea Minaya. Al recurrir a la memoria y por tanto a la reactualización de la historia, el autor se permite moverse entre los acontecimientos del pasado y la subjetividad presente del yo (del personaje y/o del narrador), o más bien impregnar la subjetividad con la experiencia elaborada y transformada de ese pasado, de modo que lo histórico pierde su especificidad para difuminarse en el *sfumatto* que traza la escenografía de la acción novelesca.

Explorando la noción de identidad

El único estudioso que ha incluido la palabra *identidad* en el título de su trabajo ha sido David K. Herzberger, en uno de los ensayos más densos y perspicaces sobre la novela, o al menos uno de los que más nos pueden ayudar en nuestra personal indagación. En efecto, Herzberger comienza su artículo afirmando que *Beatus Ille* es la historia de una búsqueda empujada por el deseo de autoconocimiento e identidad (1997: 382), y sostiene muy pronto que Muñoz Molina no trata de esconder la acumulación de rasgos de personalidad y motivaciones psicológicas que resume así: necesidad de identidad personal, integridad histórica y entendimiento moral (1997: 382). Y, sin embargo, poco clarifica a lo largo del mismo qué es lo que entiende por *identidad*, palabra clave de sus afirmaciones. Vamos, pues, a detenernos de momento en los problemas que plantea precisamente el uso de esa palabra.

La filosofía se ha acercado a ese asunto –identidad personal– tratando de encontrar elementos que permitan argumentar con cierta firmeza la existencia de una sola realidad que sirva para caracterizar, desde el principio hasta el fin, la individualidad específica de cada ser humano. Desde la ecuación aristotélica sustancia-forma a la tesis dualista cartesiana o la teoría de la memoria lockeana –por no arrastrarnos hasta las paradójicas y débiles frivolidades más o menos

contemporáneas– son numerosos los intentos de aprehender esa inquietante y difusa noción de identidad. Los filósofos profesionales siguen dándole vueltas al asunto, incluyendo en sus hipótesis posibilidades ausentes hace tiempo: la implicación de los posibles trasplantes cerebrales o de la clonación humana y sus efectos sobre la identidad o incluso algunas investigaciones sobre las que volveré después. Continuidad corporal, continuidad cerebral, memoria aparente y otras ideas se utilizan en el mundo académico para proseguir un debate tal vez rentable. Porque el problema central radica en la búsqueda de una estructura *unitaria y permanente* que organice las categorías de experiencia, pensamiento, conducta y afectos del ser humano.

El primer resquebrajamiento en el edificio tan largamente construido y consolidado de las identidades binarias, fijas e inmutables –excepto que se hablara de enfermedad, monstruosidad, locura, anormalidad u otras palabras semejantes–, lo provocó, tal vez sin querer, Sigmund Freud al atreverse a indagar en los espacios íntimos y siempre recatados del inconsciente o, en otras palabras, a bucear en las oscuras aguas del fondo del pozo de nuestra personalidad individual. Los diferentes desarrollos del psicoanálisis permitieron la deconstrucción de los diversos componentes de ese *yo* que se había pretendido homogéneo, único e íntegro. Una aportación esencial –discutible y discutida– en ese proceso fue la de Jacques Lacan, quien llegó a formular el carácter lingüístico del yo, su especificidad fragmentaria e incompleta, su esencial precariedad. Las críticas feministas –de Luce Irigaray, Hélène Cixous o Julia Kristeva en particular, proseguidas por Judith Butler– desvelaron la perduración de unos paradigmas varoniles –patriarcales o machistas– de pensamiento en los trabajos de Lacan, abriendo así el paso a nuevas reflexiones destructoras de su obra. El yo, pues, resultado de un proceso de adiestramiento y adoctrinamiento cultural y social, trasciende en su dialéctica los condicionamientos a que se ha visto sometido y, desde luego, desborda las oposiciones binarias con que la sociedad acostumbra a sus miembros a contemplar las realidades identitarias.

En un estudio clásico de la sociología moderna Erving Goffman escribió que «el hombre y su cuerpo constituyen simplemente un colgador en el que se prende por un cierto tiempo algo fabricado colectivamente (su “self” o personaje). Los medios para producir y mantener los “yo” no están en el colgador, sino que a menudo se encuentran contenidos en las instituciones sociales» (1959: 253). Al desplazar el problema de la identidad desde una perspectiva filosófico-psicológica a otra sociológico-antropológica, seguido por Henri Tajfel y John Turner en su teoría de la identidad social, parece desvelarse una de las dimensiones esenciales que ocultaban aproximaciones anteriores: la identidad o identidades del ser humano no se hallan –o no se hallan solo– en el dominio de lo trascendente, metafísico o esencialista, sino en la encrucijada de numerosas prácticas sociales. Asimismo, sus criterios son útiles para comprender tanto la precariedad de las diferentes identidades como su carácter limitado temporalmente. Sin embargo, en las palabras de Goffman se percibe una concepción pasiva y mecanicista de la identidad: el individuo entra en una institución social y sale con una identidad,

al parecer sin aportar nada al modelo que le ha sido propuesto/impuesto socialmente. Por el contrario, cualquiera de los posibles estatutos identitarios que el individuo pueda asumir es resultado de un juego de fuerzas opuestas y contradictorias, individuales y colectivas. Toda abstracción contemplativa/descriptiva de las formas de identidad no permitirá captar la dinámica conflictiva y dialéctica de su inacabable construcción. Pero, sobre todo, es que no se trata de *una sola y única* identidad, sino de una pluralidad de niveles o formas identitarias, cohabitando en los límites de un cuerpo.

La identidad, pues, no es una simple función basada en la evidencia sensible de los límites corporales (cerebrales) o del sentimiento de ser uno mismo. Ser un individuo, tener una identidad con diferentes niveles, «es el resultado del paciente trabajo pedagógico de la familia y de las instituciones educativas directas e indirectas que desde la primera infancia tienden a estructurarnos de forma sólida y permanente» (Carrino, 1975: 199). El mal o el bien –en el sentido en que lo inventaron las religiones y lo manipulan políticos seudomesiánicos para justificar estrategias de control que los británicos formularon mucho tiempo atrás como «independencia protegida»– no existe. Tampoco existe el varón o la hembra, tampoco existe el ser, esa noción ontológica que parece sintetizar –falsamente– lo humano de la especie. Porque buscar la unidad *bajo* la diversidad (o *en*, o *a partir de*) es el error metodológico fundacional.

Frente a esa postura, la idea de identidad transparente metafóricamente el proceso de institucionalización del ser humano como personaje estereotipado. Según R.D. Laing, siguiendo los modelos sociales prestigiosos, es decir, aquellos que son aceptados socialmente y que facilitan la integración y el ascenso social, «se nos enseña lo que debemos experimentar o no, lo que debemos sentir o no, qué movimientos hacer y qué sonidos emitir. Un niño de dos años está ya conformado a una moral: hace los gestos y emite los sonidos “convenientes”, sabe lo que debe y no debe sentir. Sus movimientos se han convertido en estereotipias» (1967: 47). La identidad, cuyo proceso de construcción acaba siéndole velado y enmascarado al individuo mismo que la ostenta, no es sino un fetiche más de una sociedad que se ha basado en el fetiche esencial de la producción. Pero es un fetiche que se muestra imprescindible para desenvolverse en el contexto social de la vida humana. Pues una de las finalidades fundamentales de la identidad es insertar al individuo en el proceso de producción-consumo y en la escala de valores que de él parece deducirse. ¿Usted quién es, usted qué es? Así, pues, se trata de una construcción socialmente elaborada cuya función no es otra que la preservación de la forma de organización social existente y que oculta, en su aspiración a lo inmutable y trascendente, el proceso concreto mediante el cual ha llegado a existir. Retórica esencial de los grupos hegemónicos la de convencer y persuadir de que el orden existente es el orden «natural». En otras palabras, la identidad no es algo natural que existe en el individuo al nacer, separado y diferenciable de algo socialmente constituido en el interior de ese mismo individuo y que la psiquiatría tiende a etiquetar como personalidad o carácter.

Identidad, memoria y literatura: unas calas

Más arriba mencionaba de paso la función que Locke otorga a la memoria como criterio identitario. Sin embargo, puede resultar mucho más clarificador el uso que hace Calderón de la memoria en *La vida es sueño*. En efecto, entre el sueño y la vigilia la memoria se instala, según el criterio escolástico, como referencia clave de distinción. El problema fundamental de Segismundo en esa obra esencial de la cultura europea es que, tras las experiencias en la torre y en palacio, la memoria de Rosaura es el único elemento que le aporta sensación de continuidad. Morón Arroyo escribe que «La memoria es nuestra conciencia de continuidad, igual a nuestra personalidad» (1991: 59). El tránsito de la conciencia de vigilia a la de identidad no es tan evidente como sugieren sus palabras. Sin embargo, hay que resaltar un hecho clave: la memoria como tejido de continuidad es la única que puede permitirle al sujeto adherirse a un sentimiento o sensación interna de precaria estabilidad y perduración. ¿Debe, por tanto, confundirse memoria con identidad? No, aunque sea aquella el único recurso humano, individual, que puede permitir hablar de un sujeto que se prolonga en el tiempo y que no se realiza o actualiza en cada una de sus fracciones temporales. Todas las circunstancias pueden modificarse, pero la memoria aporta la sola conciencia posible de unidad y continuidad del yo, de seguir siendo.

No es, por tanto, una casualidad que, a pesar del paso del tiempo, Enrique Vila-Matas escriba en *El mal de Montano*: «Danzan para mí los recuerdos y me adhiero al tejido imprescindible de mi memoria y de mi identidad [...] y me digo *que soy alguien solo porque recuerdo, es decir, soy porque recuerdo*» (2002: 288; la cursiva es mía). Se es en el tiempo porque se recuerda, porque ese territorio parece, o nos parece, absolutamente enclaustrado y, en consecuencia, cerrado a todo aquel que no sea uno mismo. Por supuesto, el caso de *Blade Runner*, en donde Rachael puede «humanizarse» gracias a la implantación artificial de recuerdos «personales», pone en tela de juicio la relación entre memoria (recuerdos) e identidad (humana e individual) ya que aquella es «mentira», pero ahí estamos en el mundo de la ciencia ficción, ficción que tal vez se convierta en realidad. No obstante, al hablar de *memoria* tampoco puede aceptarse esta como una realidad fija e inmutable. La memoria vive y sufre un proceso de adaptación en el que la realidad presente (la del «hoy») actúa como condicionante decisivo de su funcionamiento. En otros términos, no se es inmutablemente porque la memoria tampoco es inmutable. Además, en la mirada del sujeto –confrontado ante el espejo– los recuerdos se suman al iris, a la córnea, al globo ocular, para aproximarse y atrapar algo que tampoco tiene repetición (aparente): la mirada y el recuerdo de la mirada, aparentemente inalterables, aparentemente duraderos. Explorando la relación que establece Borges entre la identidad y el espejo, se ha sugerido que el poeta ha llegado a insinuar –como ciertos filósofos– que el reflejo no proporciona ninguna pista para la propia identidad, porque lo que no existe es el yo. Sin embargo, en el poema «Cambridge», de *Elogio de la sombra*, Borges escribe: «Somos nuestra memoria, / somos ese quimérico museo de formas inconstantes, / ese montón de espejos rotos» (1989: 2, 359). Somos, pues, memoria, memoria fragmentada a la que nuestra

inteligencia trata de conferir sentido. Es consecuente que en la ficción posmoderna la memoria se asuma como el encuentro de imaginación y representación que socava la certeza epistemológica en la recreación de los acontecimientos pasados, pues el pasado es en sí completamente incognoscible (Herzberger 1997: 383).

El paso siguiente remite a otra de las preocupaciones de los filósofos del tiempo y la memoria: ¿cómo se activa?, ¿qué desencadena el flujo de la rememoración? «Sabores, olores mínimos, sonidos del pasado» (2002: 288), dice Vila-Matas. En su caso personal, el personaje lo localiza en el Cacaolat: «basta que vuelva a probar esa bebida para que regresen los recuerdos del pasado» (2002: 288). Versión consciente y provinciana de los famosos té y magdalena proustianos. Pero hoy los neurocientíficos se aproximan a algunas respuestas. Y así el equipo que trabaja bajo la dirección de Joseph LeDoux en el Center for Neural Science de la Universidad de New York aporta una explicación para la fijación del «recuerdo» asociado al miedo. Más específicamente, Lorenzo Díaz-Mataix, miembro posdoctoral de ese equipo, explicaba en *El País* del 14 de diciembre de 2014 cómo sus experimentos en ratas han confirmado la hipótesis de Donald Hebb sobre la asociación de mensajes grabados eléctricamente en las neuronas de la amígdala cerebral de los mamíferos, codificando así respuestas vinculadas a la supervivencia y fijando «recuerdos» que muestran su utilidad en la perduración de la especie mediante mecanismos estimulados por el miedo (Ansede, 2014). ¿Responde ese mecanismo también a la fijación en el cerebro de otro tipo de recuerdos, no asociados al miedo sino al placer, a la ternura, a la melancolía?

Sin embargo, frente a esa incertidumbre que no es epistemológica sino vivencial, el protagonista de *El mal de Montano* afirma: «el Tiempo no existe, todo es presente» (2002: 289). A partir de la lectura de Sebald, concluye: «el pasado, nuestro pasado, se está dando en el presente» (2002: 290), donde resuenan versos de Eliot o incluso el famosísimo de Quevedo. La asociación aparentemente automática entre memoria y tiempo se impone por sí misma, porque el problema del sujeto en su relación con la memoria radica precisamente en el intento, habitualmente desesperado y fracasado, de alcanzar la prolongación del instante, constituye una lucha angustiada y agónica contra lo inevitable del tiempo en cuanto circulación ilimitada e interminable. Bien lo estableció Bergson al fundamentar una firme ecuación entre flujo de la memoria, estímulos de su recordar y tiempo de recordación (de lo recordado y del recordar). Y excelente plasmación proporcionó Marcel Proust de interconexión entre filosofía y experiencia vivida personal.

Captar el momento es lo que debería lograr la memoria, captarlo y acumularlo o almacenarlo sin cambios, a fin de que pudiera ser reactivado a voluntad y con la misma perfección de detalles que en su ocurrir único. Sin embargo, lo que todos los estudios han demostrado hasta ahora –desde la neurofisiología a la psicología cognitiva, desde la antropología cultural hasta la narrativa (Schacter, 1995)– es que lo máximo que alcanza el individuo es una recomposición incompleta de algunos detalles del instante efímero y huido, la reconstrucción difusa de un mecanismo de reacción preciso para la supervivencia de la especie o más bien del individuo que la encarna. La memoria funciona por medio de distorsio-

nes. Así, la identidad acaba articulándose como la yuxtaposición de recuerdos y olvidos, presencias y ausencias, con la superposición última de memorias deformes y distorsionadas. De ahí que, frente al mecanismo incontrolable de la memoria en tanto realidad física y anatómica sometida al estudio experimental y en apariencia objetivamente científico, en la ficción –o en todo aquello que abierta o solapadamente aparezca contaminado por ella– se reconozca como instrumento legítimo la manipulación intencional e intencionada de lo que puede presentarse como memoria pero no es sino imaginación enriquecida por todos los elementos acumulados por quien escribe. Probablemente a eso se refiere el Supremo en la novela de Roa Bastos cuando dice: «No la memoria sentido, memoria-juicio dueña de una robusta *imaginación capaz de engendrar por sí misma los acontecimientos*. Los hechos sucedidos cambian continuamente. El hombre de buena memoria no recuerda nada porque no olvida nada» (1987: 97; la cursiva es mía). La memoria crea, inventa, falsifica; en realidad, a partir de ciertos materiales de deshecho que se ubican en el pasado, es capaz de construir un diseño arquitectónico aparentemente deslumbrante, cuya contribución tal vez inmarcesible será esencialmente estética/ideológica. Justo Navarro es más preciso en *La casa del padre*, donde escribe: «No recuerdo ningún paseo con mi madre, ni siquiera recuerdo el paseo al puerto, la visita al transatlántico Normandie con mi padre y la máquina de fotos, *solo recuerdo que mi madre me contó que fuimos a ver el Normandie y mi padre me hizo una foto en la cubierta*» (1994: 82; la cursiva es mía). Aquí el recuerdo ha perdido toda su entidad sustantiva, carece de realidad, ya que su única existencia ha sido formulada en términos lingüísticos, en forma de relato. El yo no recuerda los *hechos*, tan sólo recuerda *el relato* de los mismos, o sea las palabras que dan forma al relato plausiblemente incompleto de hechos ya reorganizados. Es algo parecido –aunque sin la angustia ni la nostalgia– a lo que cuenta Vila-Matas que contó Borges en una conferencia en el París de los setenta sobre algo que había dicho su padre: «Así que cada vez que recuerdo algo no lo estoy recordando realmente, sino que estoy recordando la última vez que lo recordé, estoy recordando un último recuerdo. Así que en realidad no tengo en absoluto recuerdos ni imágenes sobre mi niñez, sobre mi juventud» (2003: 148). Discrepo de esa última deducción, pues el recuerdo no presupone un mecanismo único de su producción o de su circulación. Hay en ese modo de razonar un error de base: suponer que la proximidad del recuerdo al hecho lo hace más verídico, como si la primera imagen construida por la memoria fuera más fidedigna que la segunda o la última. Porque el recuerdo no es –como podrían querer hacernos pensar quienes trabajan en el campo del cerebro y la mente– una reproducción fiel de lo vivido o contemplado, sino que se trata de una forma de representación de dicha «realidad». Por eso cualquier fotografía, reportaje cinematográfico, video o relato puede sustituir la que tal vez fuera imagen primera recordada de un suceso o vivencia, con la misma dosis de manipulación y falsificación, escondidas bajo la apariencia de una realidad que se muestra en su desnudez. Por eso los olores, los colores, cualquier asociación absolutamente imprevisible, puede nutrir o desencadenar un proceso de rememoración que tal vez conduzca a imágenes próximas

al hecho, pero también puede llevar a imágenes digamos lexicalizadas del recuerdo o a otras formas de representarlo.

El esfuerzo de Ricœur por reivindicar la legitimidad del pasado como referente –«le référent dernier de la mémoire reste le passé» (2000: 7)– y por separar la memoria de la imaginación olvida que ese presunto referente no es sino la gran excusa que permite proyectar desde el presente lo que se desea justificar en y por el pasado. Eso nos llevaría a considerar la propuesta de una *posmemoria* (Hirsch, 2012) en la que se hubiera diluido la memoria oficial de los eventos y sirviera para reconstruir un pasado desde enfoques marginados y resistentes, o tal vez de una «nueva memoria» (Corbellini, 2004: 49) tal y como la plasma Muñoz Molina en *Beatus Ille*. La memoria colectiva (Halbwachs, Nora, Connerton) no funciona de un modo cualitativamente distinto a la memoria individual; al contrario, no es sino la acumulación de restos / ruinas previamente distorsionados que se manipulan de nuevo para conferirle la unidad, exclusividad y capacidad de exclusión que no tuvieron. En otras palabras, invención de realidades (Anderson, Hobsbawm), proyección de deseos o sueños o imaginaciones. Una diferencia fundamental, sin embargo, separa diferentes formas de articulación de la memoria: pretender basarse en acontecimientos reales como referencia de la representación escrita o aceptar la no-realidad referencial de lo narrado (aunque incontables narradores de todo tipo hayan acudido a cierta retórica de la imposición: no se inventa, se cuenta lo observado en tanto que historiador, socióloga, antropóloga, testimonio). La identidad individual se encabalga así en la identidad colectiva, ya que ambas se articulan a partir de mecanismos semejantes de apropiación-invencción-(re)construcción del pasado.

A la búsqueda de la identidad

Y volvamos ahora a Minaya y su exploración en Mágina. Herzberger apunta que el joven doctorando, a lo largo de su investigación en la que va encontrando, pistas, pruebas y rastros de la vida de Solana, descubriendo sus ambigüedades y llegando a identificar al asesino de Mariana, la amada del poeta y esposa de Manuel, tío de Minaya, aparta lentamente la anomia de su propia existencia y se insinúa a sí mismo, o más bien se proyecta, en la vida del hombre que estudia (1997: 382). Muñoz Molina desvela desde muy pronto, con sutileza pero claramente, los paralelos entre los dos personajes: Minaya es un joven estudiante izquierdista, militante y comprometido, que en Madrid sufre la represión del franquismo, va a la cárcel y al salir, como resultado, decide sumergirse en un estudio filológico y literario que le lleva a Mágina. Y el estudio se concentra, ni más ni menos, que en un poeta izquierdista –de la edad de los miembros de la generación del 27– que, detenido por los triunfadores de la sublevación, y después de salir de la cárcel, parece haber sido asesinado por la policía franquista en 1947. Esa simpatía inicial está en la base de los pasos que el estudiante decide dar para ahondar en el conocimiento de Solana. Un valor particular adquiere sin duda el hecho de adscribir a Solana a la generación del 27, pues, como señaló Gacia-Moreno, ahí se graba una de las causas ideológicas y estéticas que motivan tanto a Minaya como

a Muñoz Molina: la recuperación de una tradición cultural que puso a los círculos letrados españoles en la vanguardia de las vanguardias europeas del momento, o, como dice Oropesa, se vuelve «a la universidad y el ambiente intelectual español de finales de la República» (1999: 46), y ello funciona como una reivindicación objetiva de la continuidad que, a pesar de y contra el franquismo, se prolongó en la España sometida al régimen eclesiástico-militar de Franco. Hay, pues, unos elementos identitarios que los aproximan antes incluso de que empiece el relato o más bien en la prehistoria del relato, ambos, en efecto, están unidos tanto política como históricamente (Herzberger 1997: 384). En el contexto del retiro en Mágina se les abre a ambos una oportunidad para reinventarse. Herzberger, comentando el hecho de que Solana escribe y actúa como reacción a la presencia de Minaya, afirma que los hechos de su vida han sido inventados (1997: 382) ya que, al desaparecer en 1947, se le ofrece la oportunidad de crearse de nuevo, lo cual es cierto, o como dice él mismo, «el privilegio de ser otro hombre o de ser nadie para siempre, como yo elegí» (1986: 275). Pero, ¿acaso la identidad misma no es una invención, como sugeríamos antes? A diferencia de la observación que Barbancho Galdós hace sobre Manuel, el protagonista de *El jinete polaco*, de que «niega la memoria y niega el espacio respecto a los cuales se define y, como consecuencia de ello, su identidad pierde consistencia» (2007), Minaya busca y refuerza su identidad afirmando la memoria y el espacio-tiempo en que esta se produce.

En el caso de Solana, Herzberger entiende que en la explicación que proporciona aquel al decir que la presunta muerte le dejó una libertad infinita «para saber que estaba solo, sin nadie que me tendiera el chantaje de la amistad o del amor o de la obediencia a aquellas consignas en las que Beatriz y Manuel y hasta el cínico Medina seguían creyendo como en el catecismo ocho años después de que perdiéramos una guerra que nunca pudimos ganar» (1986: 266-267) se encuentra lo que le permite escapar a la trampa del rol que se le impuso durante los años de su compromiso político (1997: 384), libertad sobre la que se aleja del yo que había sido y del que todavía podrá llegar a ser. Sin embargo, parece que el crítico pierde de vista que la militancia republicana e izquierdista fue una decisión libre del escritor y sus amigos, y que la libertad a que se refiere Solana habla de la política del maquis, cuyo apogeo se situó entre 1945 y 1947, para forzar a los aliados a intervenir contra el régimen fascista, situación muy bien representada por Juan Marsé en *Si te dicen que caí*, o en Julio Llamazares, *Luna de lobos*. Nada, pues, que alimente una «libertad» inexistente para inventar a partir de ahí una nueva identidad. Y es importante lo que parece una declaración de ruptura con la política preconizada por el PCE en apoyo de los movimientos guerrilleros en el interior de España –aunque fue el propio Stalin quien decidió que había que terminar con las guerrillas, de modo que en octubre de 1948 el PCE cambiaría radicalmente de política y fomentaría la disolución de las agrupaciones guerrilleras– porque Minaya encarna precisamente una política de lucha antifranquista muy diferente a la del maquis. Lo cierto es que su desaparición y ocultamiento le abren las puertas para iniciar un proceso que, con la llegada del estudiante, conducirá a la escritura y, como consecuencia, la identidad de Solana acabará siendo resultado de la labor creadora de Minaya y de la escritura del poeta, labor

dual porque en ese mismo proceso el joven podrá construir su propia identidad renovada y abierta hacia un futuro que solo podrá llegar a la conclusión inevitable con el retorno a la gran ciudad.

Por su parte, Minaya se retira a Mágina, cierto, con una sensación de «impotencia y desarmada soledad» (1986: 17), emociones que parecen determinadas por su experiencia como militante contra el régimen en la Universidad de Madrid, cuyas acciones le han llevado a la cárcel y, más tarde, a la puesta en libertad, pero ya fichado. Parece que es ese marco nacional –la represión política e ideológica, el peso amenazante de la policía y la Brigada Político-Social, la labor callada y escondida de oposición al régimen, la clandestinidad y por tanto la imposibilidad de contar con el apoyo psicológico y moral de los camaradas– el que explica las sensaciones que lo acompañan en su apartamiento de la vida social que debía vivir en la capital. Por eso, el Minaya que regresa a Mágina va a convertirse en «una mirada que averigua y desea [...] una pupila y una secreta cámara fotográfica» (1986: 94), como un espía «que hubiese olvidado su identidad verdadera y lejana» (1986: 94). Tiene que olvidar quién fue para poder explorar, como un investigador o como un detective, quién fue Solana y, de paso, quién puede ser él o en qué se puede convertir ese Minaya autodesterrado a Mágina.

Ahora bien, ¿qué sabe Minaya de Jacinto Solana cuando decide iniciar su investigación para el doctorado sobre esa figura oscura y casi anónima de una generación que contaba con nombres brillantes y deslumbrantes? Porque saber lo que sabe, o lo que intuye, es clave para entender qué busca y, sobre todo, cómo se relaciona esa búsqueda con la construcción de su identidad. La labor del filólogo que investiga –a la manera tradicional– la vida y obra de un autor determinado, en este caso Jacinto Solana, sigue los procedimientos, métodos y protocolos del inspector de policía que trata de descubrir a un asesino, o a un asesino en serie. Esa es la razón por la que Minaya va buscando y encontrando huellas textuales de Solana –en la biblioteca del tío Manuel se da con una frase escrita por el propio Solana en una novela de Julio Verne, el título de un poema de Solana escrito al dorso de un dibujo, una foto de los años treinta del trío formado por Mariana, Solana y Manuel–, pistas tal vez falsas, rastros, pruebas de su existencia que le ayuden a reconstruir su vida, su muerte y lo que quedó de su obra. Por supuesto, otro asunto es que esas huellas las vaya plantando el propio Solana. Son piezas de un rompecabezas que el filólogo va a tratar de hacer encajar para resolver el misterio que representa la vida y muerte de Solana. Es cierto, como señala Herzberger, que todas estas piezas forman parte esencial en la dinámica de la intriga que estimula tanto la investigación de Minaya como la lectura del lector exterior al texto. Porque, como bien recuerda el crítico, Muñoz Molina había dicho que la intriga «es la forma de la novela» (Herzberger 1997: 385n). Y en ese sentido es crucial la estrategia narrativa que pone en marcha el autor y que le permite manipular la intriga y las voces que suenan en la narración para engañar tanto a Minaya como al lector externo. Porque no son los trucos de Solana los que excitan la curiosidad del estudiante y lo persuaden a que persiga el misterio, como sostiene Herzberger (1997: 386), ya que este ha llegado a Mágina con un proyecto

muy claro en su objetivo último, aunque impreciso en sus fases concretas, que se ve estimulado eso sí por los progresivos hallazgos que va realizando. La dinámica dialéctica que se crea entre Solana y Minaya –y que solo se desvelará hacia el cierre– se nos presenta bajo el control del primero como voz narrativa inicial y hegemónica con la que se encuentra el lector, y es por esa razón por lo que puede atribuírsele una capacidad de manipulación extrema que, sin embargo, hay que matizar recordando los íntimos intereses ideológicos, estéticos e identitarios de Minaya.

Escribe Herzberger: «As the text becomes increasingly “present” [...] to Minaya during the course of his reading, the more his own self recedes into the background and his new self begins to emerge» (1997: 386). Pese a no aclarar cuál es ese «propio yo» ni cuál es el «nuevo yo», es sin embargo más sugerente la opinión de que Minaya tiene una creencia íntima de que en los escritos de Solana se alberga su conciencia y que esta puede añadirse e integrarse en el propio yo de Minaya en su persistente búsqueda de identidad (1997: 386-387). De nuevo una afirmación general que no se documenta ni desarrolla, pero que coincide con nuestro enfoque aquí. Porque, en efecto, Minaya va a Mágina a llevar a cabo su investigación por la atracción que Solana ejerce sobre él, y no por los *trucos* con que irá «jugando» a lo largo del relato, sino por su primer contacto como lector con la obra del poeta «como si en el espejo donde ese hombre se miraba mientras escribía hubiera visto los ojos de Minaya, su predestinada lealtad» (1986: 18). Entonces, si es cierto, como dice Herzberger, que esa lectura del poema de Solana se convierte en una señal expansiva para la creación de su auto-identidad (1997: 386), la pregunta oportuna sería: ¿y cómo se lleva a cabo esa creación identitaria? Según Herzberger es solo a través de la lectura, porque la conciencia de Solana, encarnada en sus palabras escritas –estimuladas y provocadas por el deseo del estudiante–, se infiltra en su propia conciencia y lo hace seguir leyendo. Minaya, sin embargo, al contemplar en la lectura y en la vida el espejo que le ofrece Solana, se abre a una confrontación con él, con su vida y sus escritos, con sus gestos y hechos, confrontación crucial en la invención y construcción de su propia identidad. Y no me parece que sea preciso buscar una legitimidad extratextual, o sea, en la realidad real o mundo referencial, porque esa idea misma trasciende la realidad de la ficción en la que Muñoz Molina nos ha acogido. Alarcos Llorach escribió: «Solana es personaje de Minaya, y este es el objeto de la narración de Solana» (en Ibáñez Ibáñez, 2014: 219), y ahí se condensa una dinámica de imbricación mutua que es clave para la novela, aunque no debemos olvidar que ambos son personajes de Muñoz Molina. Pero también es cierto que una de las vías por las que se aproximarán Solana y Minaya serán esos amores especulares de que habla Ibáñez Ibáñez (2014: 221, 225). Begines Hormigo señala que la relación entre Minaya e Inés «propiciará la identificación del joven con Solana» (2006: 235), y es cierto, pero no es el único vector por el que se realiza esa identificación, ya que es la contemplación y persecución activa de la figura de Solana la que empuja a Minaya hasta que, con la muerte de Manuel, se convierte en su heredero universal y, como consecuencia, penetra en la historia de la ficción y en la memoria del narrador, porque esa historia «iba a prolongarse en él» (1986: 244).

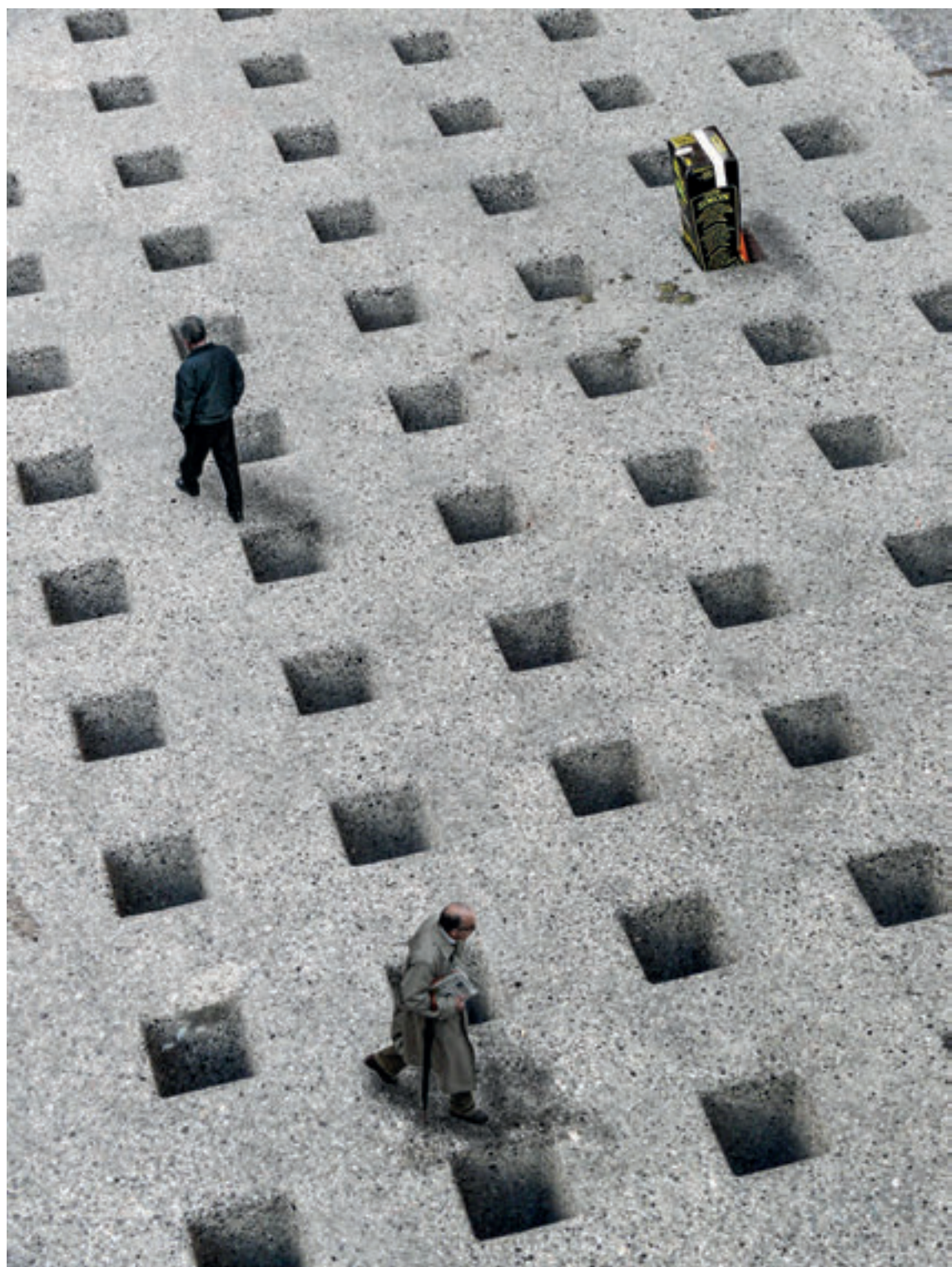
Dejemos de lado que para Herzberger todo el proceso representado en la novela nos remite a la relación entre quien escribe y quien lee, o sea, al modo en que escribir y leer se funden como componente prefigurativos y configurativos de la creación narrativa (1997: 382), es decir, que la creación de sentido en la novela está anunciada por el deseo de un lector (Minaya) y configurada por un escritor (Solana), quien es plenamente consciente de que su texto ha sido generado por el deseo del otro (1997: 382). La oscilación de los papeles del lector y el escritor son clave, según Herzberger, para comprender el sentido de la novela, pues Minaya es escritor y lector privilegiado del cuaderno de Solana, y este es escritor y lector de los deseos del estudiante Minaya. Solana busca volver a poseer el pasado y reinventarse en él (Herzberger, 1997: 383). Para este crítico, es el proceso de la lectura el que va a revelar tanto la reconfiguración del yo de Solana –por el deseo de Minaya y su propia ansia por recrearse a través de la escritura– como la conciencia de Minaya redefinida a través de la apropiación de Solana, cuya identidad es cosificada por la constitución de su texto (1997: 385). No obstante, no creo que se pueda equiparar la relación de los personajes de *Beatus Ille* con don Quijote o Emma Bovary en cuanto a su vinculación genética con otros textos, puesto que en estos dichos textos son públicos y publicados, leídos sí por un público lector anónimo, en tanto que en Muñoz Molina son clandestinos, ocultos, reservados a un limitado círculo de iniciados.

El autor físico e histórico, Muñoz Molina, inscribe en su texto una visión del mundo que el lector debe reconstruir a partir de lo que el texto mismo le ofrece. Y esa visión del mundo está permeada por convicciones que se emparentan con las de ese personaje clave, Minaya, e indirectamente también con Solana, en busca de una identidad temblorosa y precaria desde el momento en que la militancia y el compromiso lo han conducido a las celdas del franquismo. La exploración identitaria que acomete Minaya y en la que la intervención de Solana es crucial, va a ir dejando claro que la militancia y el compromiso, que hicieron imposible que el poeta llevara a cabo una obra imperecedera y brillante como otros miembros de la generación del 27, se ilumina con las piezas y pistas que Solana va dejando en el presente, veintidós años después de haber sido declarado muerto, en una recuperación de su ser original, el ser para la escritura, modelo inspirante para el joven estudiante, que escribe y explora la biografía del poeta, descubre al verdadero asesino de Mariana y, sobre todo, encuentra la inspiración que va a hacerlo otra persona más allá del final de la novela, cuando regresa a Madrid, que será el espacio real y vivencial, sin tintes ni míticos ni nostálgicos, en que va a alcanzar pleno desarrollo el potencial intelectual y creativo del estudiante represaliado. Y que, a diferencia del desastre que ha sido la existencia del poeta, las perspectivas que se abren para Minaya, aunque formuladas en la voz narrativa de Solana, son prometedoras y llenas de esperanza, porque en su vuelta a Madrid va a romper precisamente su fijación con el poeta, lo que hará posible que encuentre su propia voz creadora y, a la vez, la imagen de Inés en la estación, hace que descubra «que no es otro espejismo erigido por su deseo y su desesperación» (1986: 281) y apunta a un futuro amoroso en el que, parafraseando el *beatus ille*, «Dichoso aquel... que rompe con sus ataduras y abandona la tierra y el pasado».

Bibliografía

- Ansede, Manuel (2014). «Identificado el mecanismo que graba el miedo en el cerebro», *El País*, 14 de diciembre.
- Barbancho Galdós, Íñigo (2007). «Los memoriógrafos de la ficción. Análisis de *El jinete polaco*, de Antonio Muñoz Molina, y *El hijo del acordeonista*, de Bernardo Atxaga», *Revista de Estudios Literarios Espéculo*, 35, consultado en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/memoriog.html> (13-12-2011).
- Begines Hormigo, José Manuel (2006). *La teoría literaria de Antonio Muñoz Molina*, tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Bertrand de Muñoz, Maryse (1994). «Antonio Muñoz Molina and the Myth of the Spanish Civil War», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XVIII, pp. 427-435.
- Bertrand de Muñoz, Maryse (2000). «Semiología del espacio en *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina». *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*, ed. María Teresa Ibáñez Ehrlich. Madrid: Iberoamericana, pp. 9-31.
- Borges, Jorge Luis (1989). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 4 vols.
- Carrino, Luciano (1975). «Identidad, sanidad y psiquiatría». *Psiquiatría, antipsiquiatría y orden manicomial*, recopilación e introducción de Ramón García. Barcelona: Barral, pp. 197-240.
- Cioran, Emil (1949). *Précis de décomposition*. Paris: Gallimard.
- Corbellini, Natalia (2004). «Narrar para contarlo: labrando la memoria histórica en *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina», *Olivar*, 5, nº 5, pp. 49-69.
- Goffman, Erving (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City, NY: Doubleday.
- Herzberger, David K. (1997). «Reading and the Creation of Identity in Muñoz Molina's *Beatus Ille*», *Revista Hispánica Moderna*, 50, nº 2, pp. 382-390.
- Hirsch, Marianne (2012). *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Ibáñez Ibáñez, María de las Nieves (2014). *El «híbrido narrativo» en la novela de Antonio Muñoz Molina*, tesis doctoral. Logroño: Universidad de la Rioja.
- Laing, R.D. (1967). *The Politics of Experience*. Harmondsworth: Penguin.
- Morón Arroyo, Ciriaco (1991). «Introducción», *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca. Madrid: Cátedra, pp. 15-82.
- Muñoz Molina, Antonio (1986). *Beatus Ille*. Barcelona: Seix-Barral.
- Muñoz Molina, Antonio. 2001. «El personaje y su modelo». *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, ed. Enric Sullá. Barcelona: Crítica, pp. 311-317.
- Navarro, Justo (1994). *La casa del padre*. Barcelona: Anagrama.
- Oropesa, Salvador A. (1999). *La novelística de Antonio Muñoz Molina: sociedad civil y literatura lúdica*. Jaén: Universidad de Jaén.
- Quesada Gómez, Catalina (2006). «Inventando Mágina: la construcción de un territorio mítico en *El jinete polaco*», *El Aleph* 1, pp. 87-100.

- Rich, Lawrence (1994). «Antonio Muñoz Molina's *Beatus Ille* and *Beltenebros*: Conventions of Reading the Postmodern Anti-Detective Novel», *Romance Language Annual*, 6, pp. 577-580.
- Ricœur, Paul (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil.
- Roa Bastos, Augusto (1987). *Yo el Supremo*, ed. Milagros Ezquerro. Madrid: Cátedra.
- Schacter, Daniel L., ed. (1995). *Memory Distortion. How Minds, Brains, and Societies Reconstruct the Past*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Vila-Matas, Enrique (2002). *El mal de Montano*. Barcelona: Anagrama.
- Vila-Matas, Enrique (2003). *París no se acaba nunca*. Barcelona: Anagrama.



POESÍA Y OTREDAD

Poetry and *otherness*

Alfredo Saldaña
Universidad de Zaragoza
asaldana@unizar.es

Resumen: Migración y extranjería son coordenadas desde las que se ha escrito buena parte de la mejor poesía de estos últimos siglos, una poesía que pone en cuestión y trastruca su propia mismidad al emplazarse en territorios donde germina la otredad. Si a lo largo de la historia la poesía ha proporcionado oportunidades para nombrar el mundo de otra manera, desde los inicios de la modernidad se ha presentado como un banco de pruebas para explorar las imágenes de la otredad, esas representaciones simbólicas que permanecen semienterradas y que nos recuerdan que más allá o al margen de nuestro mundo hay mundos por los que nuestras conciencias no han transitado.

Palabras clave: Poesía. Otredad. Pensamiento crítico. Posmodernidad

Abstract: Migration and alienness are coordinates from where much of the best poetry of these last centuries has been written, poetry that calls into question and disrupts its own sameness when placed in lands where otherness germinates. If throughout history poetry has provided opportunities to name the world in another way, since the beginning of modernity it has presented itself as a test bed to explore the images of otherness, those symbolic representations that remain half buried and that remind us that, beyond or on the sidelines of our world, there are worlds through which our consciences have not travelled.

Keywords: Poetry. Otherness. Critical thinking. Postmodernity.

Al margen de nombrar situaciones y realidades inherentes a la propia historia de la humanidad desde sus inicios, el desplazamiento, la migración y la extranjería son, en mi opinión, coordenadas desde las que se ha escrito buena parte de la mejor poesía de estos últimos siglos, una poesía que pone en cuestión y trastruca su mismidad —y, con ella, los elementos más determinantes de su propia tradición— al emplazarse en territorios donde germinan el asombro y el extrañamiento de una otredad inquietante, una poesía que se aleja del tópico y el lugar común para ubicarse en un territorio incómodo, desconcertante y en gran medida desconocido. El encuentro con el otro, asegura Ryszard Kapuściński (2007),

constituye la experiencia básica y consustancial de nuestra especie, una usanza que algunos viven como un peligro o un mal que hay que tratar de evitar y otros como una oportunidad de progreso y conocimiento. Se trata de un universal que alcanza a todo tipo de pueblos, culturas y comunidades desde la constitución de los primeros grupos humanos, tal como han mostrado las investigaciones históricas, arqueológicas y antropológicas, un universal que se ha materializado a menudo en nuestro imaginario colectivo y que, por lo tanto, también se puede rastrear en una poesía que en ocasiones se ha caracterizado por traspasar los bordes de su propio campo poniendo en tela de juicio su misma identidad, esto es, una poesía capaz de desplegar en la extrañeza lo más valioso e interesante de sí misma.

Recordar a estas alturas que la poesía puede ser el territorio de la singularidad y la excepción es un tópico que el propio discurrir del *género* se ha encargado de sancionar desde los inicios de la modernidad. Explotación de la originalidad, innovación permanente, asunción de riesgos, rupturas y transgresiones han acompañado las trayectorias de algunos de los más destacados e influyentes poetas desde entonces, desde Hölderlin o Keats hasta Paul Celan o Yves Bonnefoy, por citar solo cuatro nombres decisivos e incontestables. En todos estos casos — como en otros que ahora mismo podrían mencionarse, al margen de las diferencias de todo signo que pudiéramos detectar —, hay un motivo que atraviesa sus escrituras y que se sostiene sobre un extremado y riesgoso *mecanismo lingüístico* que tensiona el lenguaje de una manera intensa y radical, desafiando sus fronteras y explorando en los márgenes de sus propios límites, ensanchándolos o difuminándolos, cuestión esta, como es sabido, a la que George Steiner prestó atención en su trabajo de 1971 *Extraterritorial: ensayos sobre la literatura y la revolución lingüística*. Así, “experiencia de extranjería”, “discurso de la diáspora”, “poética en exilio” o “escritura extraterritorial” son “modos diferenciados de referirnos a formas lingüísticas dislocadas que identificamos con la poesía contemporánea en sus mejores versiones”, aquellas que “perforan las fronteras discursivas que delimitan, de forma relativamente estable, la vida cotidiana” (Borra, 2017: 34-35), metáforas, en definitiva, que pueden resultar adecuadas para nombrar una cierta indeterminación poética, reconociéndonos como “Transeúntes que somos, / alertas de otredad / desde cualquier orilla de la ciénaga” (Castro, 2015: 22).

Desde finales del siglo XVIII, con frecuencia e intensidad crecientes, el discurrir de la poesía ha derivado en una práctica en la que el pensamiento y la imaginación —y no tengo nada claro que se trate de potencias tan alejadas la una de la otra— han ocupado un lugar central. Así, es un hecho que la pregunta por la poesía —sobre los límites de su lenguaje, sobre su misma capacidad para transformar el mundo pero también sobre su misma naturaleza— aparece de un modo insistente en determinados planteamientos, hasta el punto, en algunos casos, de que esa pregunta se ha convertido en el núcleo esencial de la propia escritura poética. Esa actividad crítica y reflexiva se ha canalizado a menudo a través de los propios poemas y, en ocasiones, de un modo simultáneo, en textos ensayísticos en los que los poetas han tratado de verter sus ideas poéticas. Esto

valdría como norma más o menos general para cierta poesía, llamémosle así, reflexiva, meditativa, de aliento conceptual, metafísico e incluso filosófico escrita en ámbitos lingüísticos diferentes del español (Shelley, Blake, Mallarmé, Pessoa, Valéry, Char, Ingeborg Bachmann, etc.). Entre nosotros, a una y otra orillas del Atlántico, y teniendo en cuenta todas las excepciones (Miguel de Unamuno, A. Machado, Macedonio Fernández, Antonio Porchia, J. R. Jiménez, Luis Cernuda, Octavio Paz, Joaquín Giannuzzi, Roberto Juarroz, José Ángel Valente, Hugo Mujica, Jenaro Talens, Eduardo Milán, Andrés Sánchez Robayna, Miguel Casado, Tomás Sánchez Santiago, etc.), la poesía y el pensamiento, lamentablemente, no han sido buenos compañeros de viaje.

En estas circunstancias, ¿qué tipo de poesía *desfila* socialmente de forma más o menos mayoritaria? En el *mercamundo* actual, donde todo es medido y valorado en función de la rentabilidad económica y donde se producen ajustes globales de los dispositivos de control cada vez más férreos que impiden cualquier conato de subversión, nos encontramos con una amplia circulación de una poesía sometida, regulada, dirigida a un “receptor cautivo” (bloqueado mentalmente, incapacitado para pensar, ya formado y a quien se ofrece un producto que responde a la medida de su *horizonte de expectativas*), concebida sin perturbación y sin poder para perturbar (Milán, 2011). Una poesía *ajustada* a estas características tiene garantizada su existencia y visibilidad, de ahí que gran parte de la producción actual, al optar por un *estilo* inofensivo y domesticado, haya renunciado a ese abono crítico que es consustancial a algunas, muy pocas, propuestas de este tiempo. La poesía abandona así esa labor de erosión de los límites lingüísticos —y recordemos el conocidísimo aserto de Wittgenstein que hace coincidir los límites del lenguaje con los límites del mundo— y de desafío de las categorías conceptuales con que habitualmente representamos el mundo y se convierte en esa dama de compañía con la que arrastramos la nadería de nuestra existencia; lo que en otro momento pudo ser práctica expuesta a la intemperie, sometida a las inclemencias de la historia y los vaivenes de las sensibilidades estéticas, concebida como un proceso de transformación permanente y no como la aplicación mecánica de una fórmula garantizada, “se vuelve arte de acompañamiento, lo que era provocación de la percepción, de la sensibilidad y de la inteligencia —en suma: apertura de la conciencia—, se vuelve práctica insegura que no plenifica” (Milán, 2011: 159). En un escenario dominado por el poder de la publicidad, la mercantilización y la espectacularización de la política (y en el que los políticos son muchas veces solo títeres que trabajan en contra del bien común y a favor de intereses particulares), una poesía entendida como traza crítica tiene pocas oportunidades de materializarse y desarrollarse en el campo social, y en su lugar emerge otra de carácter rutinario, inocuo y vuelta de espaldas a la reflexión (Méndez Rubio, 2016).

En un contexto aprisionado entre los tentáculos de un sistema capitalista de alcance prácticamente planetario, sometidos a la tiranía de los móviles y otros utensilios tecnológicos, con el pensamiento atravesando una particular hibernación que amenaza con convertirse en un estado biológico permanente, el objetivo pasaría por acallar esos lenguajes inanes con la detonación de un silencio que ai-

ree lo que ocurre en esos escenarios no iluminados por los focos de una realidad a menudo insustancial y envasada como un producto de usar y tirar con una fecha programada de caducidad; no es fácil la tarea puesto que, al parecer, nos encontramos más a gusto acorralados y envueltos en un ruido al mismo tiempo estéril y ensordecedor que a la vera de un silencio capaz de dar paso al pensar, un silencio que ventile no lo que aparentemente tenemos sino lo que hemos perdido o deseamos tener y por lo tanto nos falta, y ello al calor de la sugerencia que encontramos en un poema de Javier Codesal (2009: 78): “Primero pudrir / luego germinar”. En ese proceso, a partir de la premisa de que el mundo será otro si es otro el lenguaje que lo nombra, ciertas palabras, determinados sentidos, pueden desempeñar un papel relevante. Ahí, en el hueco que generaría esa detonación, en esa hendidura horadada por el vacío, se sitúa la palabra de la teoría, surgida para dar cuenta de una incertidumbre o una desposesión, una carencia o un deseo, una palabra tan solo imaginada pero, al mismo tiempo, *extraordinariamente real*, indicio de una potencia que pugna por materializarse en acto. En todo caso, cabe pensar que al accionar la teoría se supera el alcance de una mirada superficial y se avanza hacia una observación atenta, hacia el logro de una mayor conciencia de realidad, desarrollando un trabajo al mismo tiempo sencillo y exigente que consiste, como repetía Foucault, en despegar las capas para alcanzar un contacto con lo real sin ningún tipo de añadido artificial. En este sentido, en un contexto en el que, como asegura Michel Onfray a la contra del ensayo de Alain Finkielkraut *La Défaite de la pensée*, “la derrota del pensamiento no está generalizada y el triunfo de la barbarie todavía no es efectivo”, es posible encontrar obras “que ofrecen perspectivas críticas, lejos de los pensamientos predigeridos que vende y promueve la moda [...], que hacen de la cultura un medio para entender el mundo de otra manera y quererlo distinto, otro” (Onfray, 2011: 56).

En estas circunstancias, en las que la teoría funciona como un cuestionamiento del *orden natural* de las cosas, un estado permanente de tensión y resistencia frente a cualquier gesto autoritario, es necesario asumir que la identidad cultural puede ser una categoría para el reconocimiento de las diferencias pero nunca una excusa para legitimar estrategias basadas en la desigualdad. Así, una vez abierta la grieta de la disparidad cultural, puede avanzarse hacia lo que se encuentra “más allá del simulacro” (Juarroz, 2000: 24), hacia el reconocimiento de una metáfora abarcadora y comprehensiva de la otredad que revele tanto los efectos de la diferencia como las condiciones que pueden hacer posible el reconocimiento del otro y, finalmente, el entendimiento mutuo. De paso, habrá que reconocer que toda identidad incorpora la otredad y que cualquier conocimiento de uno mismo pasa por una labor de desanclaje y vaciado de tópicos, tal como Juarroz (2005: 111-112) muestra en uno de sus poemas: “El otro que lleva mi nombre / ha comenzado a desconocerme / [...]. / Imitando su ejemplo, / ahora empiezo yo a desconocerme. / Tal vez no exista otra manera / de comenzar a conocernos”, un texto que presenta a un sujeto en crisis cuya identidad se tambalea al someterse a un viaje de conocimiento que arranca a partir de una inicial acción de desconocimiento y vaciado de la propia identidad, y ello en un escenario en el que la identidad es una categoría cultural en cuya configuración se entrelazan la

mismidad y la otredad, lo individual y lo colectivo, lo propio y lo ajeno, lo conocido y lo extraño, el adentro y el afuera, dado que toda construcción identitaria se establece desde un lugar ajeno al lugar que nombra.

Ese itinerario ha sido explorado por escritores que desde muy diferentes tradiciones culturales y al calor de diversas poéticas han desarrollado proyectos encaminados a situar al ser humano, como apuntaba Juarroz (1980: 25), “en su absoluto despojamiento”, consistentes en la liberación de lastre identitario, convencidos de que esa rémora funciona como un contrapeso y supone una dificultad añadida en el intento de liberar el mundo de la losa de tópicos y prejuicios que lo mantiene estrangulado, pensándolo e imaginándolo de otra manera, proyectos que responderían a la afirmación: “La poesía es mi *identidad*” (Juarroz, 1980: 82), aseveración que viene a sumarse a otras anteriores —Keats, en carta a Richard Woodhouse del 27 de octubre de 1818: “Un poeta es la menos poética de las cosas existentes, porque no tiene identidad”; Hugo: “Era ciertamente a sí mismo a quien hablaba, pero él mismo era otro”; Nerval: “Je suis l’autre”; Rimbaud: “Je est un autre” — que abrieron en su momento grietas en la línea de flotación del estatuto identitario y que contribuyeron a mostrar que toda identidad responde a una compleja construcción cultural: un sujeto es quien es por aquello que le distingue de los demás, pero también de sí mismo, esto es, su identidad se desprende de una mismidad y una otredad compartidas y al mismo tiempo intercambiables; pero, sin negar lo anterior, también podríamos afirmar desde una perspectiva socializadora, envolvente y comunitaria que un sujeto es quien es por aquello que es capaz de construir con los demás y, en ese sentido, su identidad se define a partir de la acción colectiva.

Marx se refirió a la teoría y su latente y potencial capacidad destructiva del capitalismo y, por eso mismo, es algo que tiende a erradicarse en muchos ámbitos del mundo actual, también en el poético. Así, más allá de ese entretenido juego de mesa y de palabras al calor de un café, que es como se ha entendido casi siempre, la teoría, asumida sin condicionantes de ningún tipo, con todos sus posibles riesgos, supone una apuesta política en toda regla, un desafío que tan solo puede prometernos la incertidumbre de un mundo inédito, la generación de un escenario donde todo es posible precisamente porque nada es seguro, nada está garantizado y, en ese sentido, no puede valorarse sino como la condición necesaria para que se desarrolle cualquier comportamiento crítico y transformador, tarea que requiere un nivel de exigencia que muy pocos están dispuestos a asumir en un mundo en el que las emociones y las ideas se presentan tan encapsuladas (Saldaña, 2018). De este modo, las palabras que Max Horkheimer redactara en los años treinta del siglo pasado, en pleno auge del fascismo en Europa, mantienen todavía hoy plena vigencia: “La hostilidad contra lo teórico en general, reinante hoy en la vida pública, apunta en verdad a la actividad transformadora ligada con el pensar crítico” (Horkheimer, 1974: 262). Y aunque su alcance no debiera ni mucho menos limitarse a la ideología marxista, Althusser, a la luz de ese pensamiento, leído “a mi manera, que ahora veo que no era completamente la de Marx” (Althusser, 1992: 295), se refirió a la “novedad revolucionaria de la teoría”

(Althusser, 1970: 31), movido siempre por la idea de que filosofía y política debían ir de la mano; sin embargo, el autor de *La revolución teórica de Marx*, comprometido durante gran parte de su vida con los objetivos del Partido al tiempo que profundamente crítico con sus errores y miserias, acabaría entregándose a la construcción de una especie de marxismo imaginario y reconociéndose, como el propio Lenin afirmara de sí mismo, como “un comunista sin partido” (Althusser, 1992: 263), lo cual no le impidió ver en ciertos movimientos populares que tratan de coordinarse sin dominación jerárquica la potencia oculta de cualquier acción emancipadora. En todo caso, la hipotética eficacia de esas acciones colectivas no es viable sin “el devenir revolucionario de los individuos” (Onfray, 2011: 193), única ética posible en un mundo como el actual.

Es ahí —en ese lugar desapacible, inhóspito y alejado de todo gregarismo en el que es posible imaginar otro mundo— donde la teoría y la poesía pueden llegar a encontrarse dado que esta última, frente a otros géneros de discurso, no consiste en contar historias o inventar mundos sino en modificar con el lenguaje las relaciones que mantenemos con la realidad, como hace, por ejemplo, Alejandro Céspedes en *Topología de una página en blanco*, un libro donde encontramos “una poética que se efectúa desde dentro de la misma poesía y una poesía que se piensa en el lenguaje mientras está produciéndolo” (Céspedes, 2012: 7); en ese sentido, poesía y teoría pueden compartir un componente crítico y revolucionario, basado en la transformación de la escritura, el sentido, la vida. Una poesía y una teoría así entendidas surgen de la inquietud y la inestabilidad permanentes, de un espacio acotado por la precariedad y de un mismo afán emancipador y, frente a cualquier concepción doctrinal, sumisa y acrítica del pensamiento, no dejan de generar una crítica enfrentada siempre al poder, sea el que sea, una crítica capaz de volver la mirada sobre sí misma. Henri Meschonnic encuentra un vínculo sustancial entre la poética y la política “en el sentido de que toda poética es también una política y que toda política tiene también su poética” (Meschonnic, 2017: 103).

Pensar poéticamente, poetizar el pensamiento aun a riesgo de que las palabras se resistan y no se adecuen a nuestros propósitos, intuyendo la posibilidad de que el lenguaje deje de reflejar el mundo para convertirse en un mundo por construir, el instrumento para trabajar con lo que queda de la realidad con el objetivo de mostrar lo que todavía no ha aparecido después de que el huracán de la banalidad haya arrasado el paisaje. Como escribe Víktor Gómez (2013: 109): “donde no entendí calmé mi sed”. Pensar así, antes que el mundo, el lenguaje que tendría que representarlo, el lenguaje que podría transformarlo, poetizar ese lenguaje, esto es, problematizarlo, transmutándolo en conflicto con la intención de abrir espacios dialógicos en los que puedan darse nuevas formas de representación y conocimiento, como hiciera, por ejemplo, Rimbaud al encontrar amarga la belleza heredada y optar por injuriarla. Entender, en definitiva, la violencia que la palabra poética acarrea contra la palabra establecida, siendo que la poesía es aquello que “rompe los límites de lo indecible y cambia nuestra lengua, transformándonos a nosotros con ella” (Bordelois, 2005: 118). Solo así pueden abrirse grietas por las que encontrar nuevas vías de oxigenación.

En estas circunstancias, se trataría de escarbar en esos lugares cada vez más angostos y reducidos en donde lo político y lo poético se encuentran con la intención de reivindicar un nuevo compromiso crítico de la escritura que, sin dejar de escuchar los latidos del realismo, no renuncie a las conquistas de la vanguardia, que vaya, superándolos, mucho más allá de la adopción de gestos cómplices o solidarios con causas sociales más o menos justas, merecedoras de todo tipo de apoyos, un compromiso centrado en la elección de un lenguaje insurgente y subversivo, indomable, capaz de traspasar el límite de cualquier cancela ideológica que lo pretenda acotar, convencidos al mismo tiempo de que ese lenguaje encierra la posibilidad de transformar el mundo, modificando de paso nuestras estereotipadas relaciones con él, persuadidos de que cualquier intento de emancipación social debe ir acompañado de un movimiento de transformación cultural, como hace, por ejemplo, Daniel Bellón en *Cerval*, uno de los libros reunidos en *Trilogía del temblor* (Bellón, 2019). Si a lo largo de la historia y con frecuencia la poesía nos ha proporcionado oportunidades para observar y nombrar el mundo de otra manera, desde los inicios de la modernidad se ha presentado como un buen banco de pruebas para, además, localizar y explorar las imágenes de la otredad, esas representaciones simbólicas que permanecen semienterradas y que nos recuerdan que más allá o al margen de nuestro mundo hay otros mundos por los que nuestras conciencias no han transitado.

La posmodernidad ha propiciado un escenario de crisis, diseminación, disolución, fragmentación, mezcla de códigos y eclecticismo, categorías en cierto modo negativas que inciden en la constitución del paradigma estético actual, que se ve afectado por ese desmoronamiento de la tradición y de la autoridad cultural heredado de la modernidad que desencadena en nuestro tiempo, por un lado, pluralismo y divergencia y, por otro, concentración de los núcleos de influencia y de poder. La fijación de la escritura ha sido sustituida por la movilidad de las lecturas, el realismo figurativo por la simulación y la apariencia más o menos imaginarias, la realidad sensible por la realidad virtual, la lógica lineal, coherente y discursiva por la elipsis y la fragmentación inconexa y discontinua. Al parecer, esta situación, simultáneamente, ha alentado actitudes iconoclastas y conservadoras, transgresoras y proteccionistas. Si, por un lado, se ha tratado de romper el cordón umbilical que nos unía a la idea de un canon rector a través del pluralismo, la divergencia, la diferencia, la diseminación y el descentramiento, por otro se ha intentado mantener activo ese contacto mediante una recuperación de las formas tradicionales de expresión, en las que lo referencial y lo figurativo, lo anecdótico y lo narrativo han cobrado un renovado protagonismo (recordemos, a la luz del rebrote que en la actualidad se está dando de ciertas conductas fascizantes y totalitarias, que el nazismo y el stalinismo coincidieron en la condena y persecución de las prácticas artísticas no figurativas como propuestas degeneradas).

Algunas de estas actitudes se aprecian claramente en buena parte de la poesía actual, que, trabajando a favor de la alienación, presenta un considerable déficit de pensamiento. A este respecto, se hace imprescindible una labor de recuperación de la reflexión como elemento constitutivo esencial de la escritura

poética, hasta el punto de que el poema se presente como una entidad plenamente consciente de sí misma, de su propia entereza, acaso cimentada sobre su misma fragilidad. Sin embargo, existe también una poesía que no rebla frente al *statu quo* consolidado, negándose a aceptarlo como el final de un viaje que nos ha traído hasta aquí, entendiendo este *aquí* como la imagen o la representación de un mundo que no es, ni mucho menos, el mejor de los mundos posibles, convenida, en definitiva, de que la utopía sí es un lugar, y, según F. Jameson (2000), no hay tarea más urgente para los pensadores progresistas en el mundo del capitalismo avanzado que diagnosticar y analizar el miedo y la ansiedad que genera la propia utopía, de tal manera que el futuro sea resultado de la lucha y la conquista y no un regalo caído del cielo y así podamos hacer nuestras las palabras de René Char: “Notre héritage n’est précédé d’aucun testament” (Char, 1980: 102). Algo puede decir la poesía ante esa situación, como bien saben algunos de nuestros poetas (Silvia Castro, Ángel Petisme, Jorge Riechmann, Víctor M. Díez, Enrique Falcón, Mariano Martínez, Nacho Escuín), para quienes lo utópico se vincula a los mecanismos de transformación social, siendo que esos mecanismos exigen un *reseteado* previo a nivel individual, lo cual obliga a replantear el debate de la utopía en términos de lo prohibido más que de lo irrealizable. El deterioro del proyecto ilustrado ensayado en la modernidad —basado en la razón como agente de construcción del mundo y en el proceso de emancipación social— trajo consigo unas consecuencias aún no del todo superadas. Lo ambicioso del proyecto y, en muchos aspectos, su nefasta materialización revelaron las profundas carencias y debilidades del sujeto moderno para afrontar con garantías esa aventura. Creo, no obstante, que el esfuerzo no ha sido baldío y que puede resultar provechosa la recuperación de determinados elementos de ese edificio declarado en ruinas que es ya la modernidad. Procede, pues, de alguna manera, releer desde la posmodernidad lo ya leído, reinterpretar lo sancionado por la autoridad del canon, intentar la construcción selectiva de una determinada destrucción. De esta forma, hasta el habitual y casi siempre lúcido escepticismo de Michel Foucault (1993: 16) contiene alguna nota optimista:

Es cierto que hay que renunciar a la esperanza de alcanzar un punto de vista que pudiera darnos acceso al conocimiento completo y definitivo de lo que puede constituir nuestros límites históricos. Y, desde este punto de vista, la experiencia teórica y práctica que hacemos de nuestros límites y de su posible franqueamiento se encuentra, ella misma, siempre limitada, determinada y, por tanto, destinada a recomenzar. Pero esto no quiere decir que todo trabajo no pueda hacerse más que en el desorden y la contingencia. Este trabajo tiene su generalidad, su sistematicidad, su homogeneidad y su envite.

En el viaje se encuentra la utopía, a pesar de que todo indica que los vientos soplan en sentido contrario y los tiempos que corren, como señala Jameson (2000), parecen propicios para el antiutopismo.

La posmodernidad se presenta como una geografía cuyos contornos resulta imprescindible delimitar. En estas circunstancias, se hace necesario un desplazamiento del punto de vista desde el que contemplamos la producción cultural de

nuestro tiempo, un desplazamiento que implique la *deconstrucción* de sistemas filosóficos, estéticos y de pensamiento elaborados durante la modernidad; en palabras de F. Jameson (2004: 85), los cambios de situación que se han producido en estas últimas décadas requieren “una respuesta teórica modificada”. Ya en 1962 Marshall McLuhan se preguntaba en *La galaxia Gutenberg* “bajo qué nuevo hechizo estamos viviendo” (McLuhan, 1998: 261), hechizo, como él mismo aclaraba, en el sentido de “supuestos”, “parámetros” o “estructuras de referencia”, y eso en un momento en que las nuevas tecnologías electrónicas no habían alcanzado en el ámbito de la cultura el desarrollo que han logrado posteriormente; es preciso denunciar la falsedad y simulación de ese escenario artificioso y fingido que trae consigo el hechizo, horizonte de ilusión en el que nuestros actos y sentidos quedan anulados, desprovistos de valores, anudados por la nada. Este desplazamiento epistémico, por lo que al estudio y análisis del lenguaje poético se refiere, implica nuevas formas de percepción e interpretación de unos textos concebidos desde la apertura, la inestabilidad y la interactividad creadoras, hecho que mantiene vivo el compromiso pragmático entre ese lenguaje y los conflictos del mundo. Algunos de estos poetas conciben la poesía como un acto indomable y contrario a ser consumido en dosis elaboradas a la medida de un *horizonte de expectativas* institucionalizado, como sucede, por ejemplo, en *La falta de lectura* (2011), de José Ramón Otero Roko, donde se despliega una enorme potencia significativa del lenguaje a partir de un uso inconformista, transgresor y libertario del mismo:

Vivimos en un mundo en que a cualquiera que diga que es poeta se le aprehende a reproducir y normalizar el discurso del poder [...], el problema está en los líderes, en tener líderes, en esperar que uno solo sea la conciencia de muchos, el brazo de todos, el pensamiento de algunos. En este siglo estamos aprendiendo que cien de uno en uno son más que uno y noventa y nueve. Que el poder corrompe si no lo repartimos. Que el poder de uno es una novela y el poder de todo es poesía. (Otero Roko, 2011: 113-114)

Otros intentan estremecer al lector (Graciela Baquero, David González, Antonio Orihuela, Violeta C. Rangel, Óscar Curieses), importunarlo antes que deleitarlo o entretenerlo; otros, en fin, afrontan la escritura poética como un *work in progress* provisional, un trabajo nunca del todo acabado, casi como una propuesta abierta concebida para ser debatida en la pública confrontación de sentidos (Tomás Sánchez Santiago, Juan Antonio Tello, Antonio Méndez Rubio, Víktor Gómez).

Por lo que respecta a la poesía, estos últimos años han conocido por parte de algunos antólogos, editores y críticos la reivindicación de una diversidad de poéticas, como si de repente hubiesen descubierto el dorado de la pluralidad, la existencia de un mundo pluriforme y dialógico. Ante tal situación, una posible vía de salida del escepticismo y la apatía reinantes en la posmodernidad quizás radique en el desarrollo de una nueva y necesaria *sensibilidad crítica posmoderna*, una sensibilidad inconformista y combativa que, a mi juicio (Saldaña, 2009), se encuentra en las actitudes de algunos artistas y teóricos que no se resisten a ofrecernos sus discursos críticos, disidentes y alternativos, elaborados al margen (o

en contra) de cualquier modelo estético, ideológico, político o social dominante. Algunas obras poéticas de estos últimos años representan, en este sentido, propuestas adecuadas puesto que atentan contra las diferentes escalas de valores políticos, culturales, morales, religiosos, sexuales, etc., que rigen nuestros comportamientos en el mundo, contra siglos de existencia basada en la intolerancia, la dominación y la injusticia; propuestas, en definitiva, que condenan y recriminan sin desmayo situaciones de intolerancia, barbarie y opresión y que dan testimonio de la situación en que se encuentran aquéllos que viven “sur le dos tourmenté de la terre” (Char, 1980: 198), y todas esas empresas las llevan a cabo de muy diferentes maneras porque saben que la realidad —al igual que sucede con la verdad, como dejara escrito Bertolt Brecht— puede disfrazarse con distintos ropajes y, por lo tanto, puede ser representada de diversas formas.

En algunos casos, además, determinados textos suponen una apuesta permanente por el riesgo (incluso por el riesgo que supone la posibilidad de la pérdida de sentido) y, de acuerdo con esa *estética de la otredad* a la que me he referido en otros lugares (Saldaña, 2009; 2013), no aceptan la idea de la literatura como apariencia o simulacro y responden a una férrea voluntad de ruptura y transgresión de lo que podríamos denominar *competencia literaria institucional*; no de otra manera, me parece, ha de entenderse ese “cambio de aliento” que para Paul Celan significaba la poesía, un canje capaz de hablar “en nombre de una causa ajena [...], en nombre de la causa *de eso Otro*, quién sabe si de un otro *totalmente Otro*” (Celan, 1999: 505). Dado que la poesía española posmoderna se presenta como un panorama artístico extraordinariamente plural y complejo —J. J. Lanz (1998) habla de “pluralidad de corrientes estéticas codominantes”—, conviene, si queremos alcanzar un conocimiento mínimamente riguroso y preciso de dicha poesía, distinguir las diferentes líneas que recorren ese panorama, no solo las más aplaudidas o encumbradas por una crítica frecuentemente aletargada, sino también esas otras situadas en sus márgenes, desplazadas del centro hacia una periferia que raras veces se contempla con la necesaria atención. Sin embargo, a pesar de esa aparente diversidad de corrientes, las mal llamadas *poéticas de la experiencia* y, en general, la poesía realista o figurativa sigue ocupando una posición hegemónica en el panorama actual, y ello se sostiene sobre unas premisas bastante discutibles:

la del alejamiento de la realidad de la poesía vanguardista y la de la necesidad de volver a la realidad que las poéticas figurativas postulaban como modo de recuperar una cierta idea del “compromiso” en literatura que la experimentación de los sesenta y setenta habrían olvidado. (Martínez Fernández, 2014: 399)

Esto vale, en mi opinión, tanto para esa poesía de amplia circulación social sancionada por el *buen gusto* como para esa otra que, impulsada por un determinado aliento crítico, se manifiesta con unos registros expresivos demasiado evidentes y plausibles, presentándose como el tipo de poesía más extendido y celebrado en nuestro tiempo, ese que se muestra heredero de lo que en su día fue la poesía social y luego, repito, la mal llamada *poesía de la experiencia*, una poesía que disfruta de una gran aceptación por parte de la crítica y el público lector y que, al

mismo tiempo, muestra una considerable debilidad teórica y un sesgo ideológico bastante reaccionario (Mora, 2016: 212 y ss.). A mi parecer, se trata de una poesía que juega con las cartas marcadas, que apuesta a lector ganador o, por decirlo de otra manera, se sirve de palabras gastadas, *las palabras de la tribu*.

Hay que realizar en este sentido unos enormes esfuerzos para explorar y valorar el alcance de las tendencias poéticas más desatendidas por la crítica académica (tendente a perpetuar modelos heredados y a convertir la reiteración y la costumbre en criterios de consolidación canónica), si queremos acceder a una visión clara y lo más completa posible del panorama poético actual (las editoriales literarias, los suplementos culturales de los diarios, las antologías de poesía, los planes de estudios de las Facultades de Letras, los programas que los medios de comunicación dedican a la literatura y los premios literarios responden con excesiva frecuencia a muy concretos intereses que nada o muy poco tienen que ver con la propia literatura, esto es, con la estética literaria, aunque sí, y mucho, con el mercado literario). Nos encontramos en un escenario en el que una parte significativa de los poetas se gana la vida como profesores de literatura, historia o teoría literarias, etc. en institutos y universidades, a lo que hay que añadir que muchos de ellos colaboran como críticos literarios en revistas y periódicos nacionales y que algunos, incluso, asesoran a editoriales o dirigen colecciones de poesía. En definitiva, tenemos ante nuestros ojos un sistema literario en el que el productor es también el transmisor y, a veces, también el receptor (alguien ha señalado no sé si muy exageradamente que en España hay más poetas que lectores de poesía, aunque me temo que no hay tal exageración dada la cantidad realmente exigua de ejemplares con la que salen al mercado las ediciones poéticas). Y esto no es sino una parte de un panorama internacional en el que la industria del libro se ve constantemente afectada por procesos de fusión y concentración que hacen cada vez más difícil el trabajo de editores y libreros independientes. A esto hay que añadir que en la etapa del capitalismo neoliberal algunos de sus más acérrimos defensores se han caracterizado por actuar en contra de lo que predicaban, esto es, por aplicar políticas proteccionistas (en 2002 Gran Bretaña y Estados Unidos publicaron, respectivamente, solo un 3% y un 2,8% de literatura en lengua no inglesa, y a partir de 2015 y 2016 estas medidas proteccionistas se han intensificado en EE. UU. y, sobre todo, en Gran Bretaña). Y, sin duda alguna, la pandemia generada por el covid-19 que se ha extendido por el planeta desde comienzos de este 2020 tendrá unas consecuencias económicas y comerciales brutales y causará estragos en el tejido editorial y cultural de muchos países.

El escenario español —más permeable y receptivo a otras literaturas— no escapa sin embargo a estas reglas. Tal como denuncia Enrique Bustamante (2004), las políticas de estos últimos años —tanto con gobiernos del PSOE como del PP— han apostado claramente por una determinada concepción de la cultura como espectáculo y se han caracterizado por su incoherencia cuando no por su fervor mercantilista y neoliberal. En estas circunstancias, contra la regla y la consigna que hacen de la inercia y la costumbre procedimientos de análisis e interpretación, se trataría de oponer la excepción de una lectura crítica de los textos

poéticos liberada de la convención ciega y escandalosamente perpetuada. De no producirse este hecho, la alternativa es clara, como bien sabe una posmodernidad que conoce la transformación que experimenta el valor de uso en valor de cambio, transformación —reconocida por el nihilismo— que afecta a la poesía como modelo de discurso cuando este pierde entidad como propuesta de interpretación del mundo y encuentra su sentido únicamente en el mercado social como producto publicitario y comercial.

En la etapa del capitalismo total, nos encontramos en el tiempo de la resistencia, una resistencia que hace de la cultura un elemento radical de crítica y emancipación que nos permita, de ese modo, localizar esa poesía que algunos formulan a partir de una irrenunciable libertad interior, que no retrocede frente a unos poderes dominantes que han decidido construir la realidad y la historia sobre la apariencia, el simulacro y la falacia, esa escritura poética que se resiste a la hipnosis y a la domesticación, desborda lo ideológico, quiebra ese principio sagrado de la retórica que es la mimesis y no se limita a reproducir una determinada naturaleza, una realidad o un sistema social casi siempre ya sancionados por la costumbre o el poder sino que, rebelde e insumisa, “no se conforma y rompe / los espejos”, abriendo hasta las entrañas las palabras con la intención de escuchar timbres y registros prohibidos, esa poesía que se atreve y desciende a lugares oscuros donde el asombro es un torrente imparable y donde aguarda “El que enciende la lengua / y desordena” (Sánchez Santiago, 2019: 259), esa poesía que emerge de los escombros de un mundo levantado sobre la podredumbre moral con la intención de “Marchar lejos de sí” (Castro, 2015: 59) y escuchar, como recomendara Paul Celan, ese “resto cantable” rescatado de su lecho de nieve, esa poesía que, al calor de la rebeldía y la insurrección permanentes, al hilo de un aliento inconformista y desestabilizador, trastoca y no regula, calla y no por ello asiente, enmudece sin otorgar, permanece ahí, a la escucha, dispuesta a entregarse en cada desaparición, sin reblar, desafiando desde la nada y el silencio a la muerte, es decir, a la cosificación.

Ahí —en ese territorio desubicado y fuera de lugar, en ese instante sin hora— trabaja cierta poesía y el poeta, despojado de una identidad marcada y al calor de un nomadismo incesante, se disuelve en la errancia del poema. Palabra poética que emerge a la intemperie, a cielo descubierto, enfrentada a la historia y a la vida para denunciar lo terrible en estos tiempos de renovada miseria. Ahí también, en esa tierra de nadie, fronteriza, puede surgir una teoría crítica liberada de las servidumbres de cualquier disciplina institucional consolidada, una teoría que responda —desde la inestabilidad de su propio lugar en construcción— epistemológica y políticamente como una alternativa al espectáculo mediático.

La frontera, ese lugar sin identidad marcada, puede ser una metáfora adecuada para nombrar el lugar en el que trabaja cierta poesía. Vivir, escribir, en la frontera implica entonces situarse lejos de la fortaleza y la seguridad y nos entrena para ver en la diferencia las oportunidades que favorecen el enriquecimiento mutuo. La frontera representa el *topos* de un nuevo sentido común político articulado sobre valores como la participación, la cooperación, la solidaridad

y la emancipación y, de esa manera, la vida allí responde a una permanente e inacabable tarea de hacer y deshacer (de Sousa Santos, 2003). Como mostrara Foucault en diversos trabajos (*Les mots et les choses*, *La pensée du dehors*, *L'ordre du discours*), la frontera indica ese punto en el que convergen el adentro y el afuera —espacios, como es sabido, intercambiables en función del punto de vista que se adopte—, un paraje, en todo caso, difícil de localizar, y ya Derrida (*L'écriture et la différence*, *La dissémination*, *L'Université sans condition*) se refirió a la permeabilidad y porosidad de cualquier límite. Así, una frontera no es tanto un punto de cierre como el índice de una *terra incognita* aún por explorar, una tierra donde se genera un agujero, la imagen de un extremo no hollado, un sitio vacío, un vacío teórico, un tiempo entre tiempos y donde la vida, inestable, amenazada por la precariedad, queda en suspenso, es decir, potencialmente abierta a ser imaginada en total plenitud, argumentos que, en cierto modo, explican las dificultades que encontramos a la hora de cartografiar física y conceptualmente cualquier territorio de frontera.

Movimiento y transformación frente a parálisis y estatismo, la frontera es una oportunidad para el contacto y la exploración de territorios diferentes, la metáfora espacial más significativa de un cronotopo, el nuestro, que ha hecho del dinamismo y la inestabilidad algunas de sus señas identitarias y, en esas circunstancias, cierta poesía —al hilo de una actitud radicalmente crítica que entiende su actividad no como fiesta y celebración sino como un lugar de confrontación y exposición de tensiones sociales y políticas— hunde sus raíces sobre un escenario transfronterizo en permanente construcción, una encrucijada en la que confluyen senderos procedentes de distintos orígenes y de la que parten caminos hacia diferentes destinos; ahora bien, y dado que esa actitud crítica no interesa lo más mínimo a la mayor parte de la industria cultural y editorial y de los medios de comunicación, que funcionan muchas veces como voceros de unos mismos intereses, habrá que aceptar el desafío que dicha conducta nos plantea: leer la palabra desterrada y errante, oír la palabra del otro, del extranjero, un desafío que conlleva, claro, el riesgo de perder nuestra propia identidad.

La poesía, en la medida en que puede presentarse como un lenguaje que “tiene como fundamento aquello que destruye su concepto, es decir, la literariedad” (Rancière, 2009: 117), guarda en su interior un virus letal que supone, si cabe hablar en estos términos, una amenaza permanente a su propia singularidad, incapaz por lo tanto de fijar unas fronteras seguras y estables y sometido a una constante labor crítica y erosiva.

Me refiero a una experiencia poética, en todo caso, terminal, abordada en el borde, entendida como ese “cuerpo extraño” que algunos organismos segregan, capaz de encarnar la paradoja y representar “la extrañeza que a veces causa lo más propio, lo más vivo e innegociable de uno mismo” (García Valdés, 2008: 440), colocando a quien la practica en una situación de *anómala normalidad*, asumida, en fin, no como un fortín o un cobijo sino como una oportunidad permanente de desplazamiento y exposición, una actividad nómada y periférica (como muestran, entre otros, Villon, Hölderlin y Baudelaire, doblemente desubicados, por

poetas y por, respectivamente, perseguido, enajenado y procesado por ofensas a la moral pública y las buenas costumbres), llevada a cabo en la orilla, desarrollada en el extremo, ese territorio de frontera que ha de enfrentarnos al sentido último de la soledad y el silencio. Una soledad, como recordó Jabès, que no puede decirse sin dejar de ser, que solo puede materializarse “en la distancia que la protege del ojo que la leerá” (Jabès, 2008: 42) y que, como escuela de la muerte, se presenta como el único lugar en donde es posible alcanzar la integridad (Caraco, 2006), una soledad en la que nos encontramos desposeídos, sin imágenes que den testimonio de la memoria o el deseo (de los acontecimientos que ya han sucedido o de la vida que resta por conquistar), vaciados incluso de nosotros mismos. Un silencio que no cesa de golpear con su nada en la membrana hueca de nuestros tímpanos, que abona el espacio en el que se sitúa un ser humano que piensa y que podría ser entendido como el ingrediente imprescindible de un conocimiento no sometido.

“Le silence assiste le secret”, escribió Edmond Jabès (1997: 148), pero nosotros nos empeñamos en desvelar ese secreto con la palabra y el mundo entonces agoniza en el poema, desfallece en la fábula filosófica. Surge el mundo de ese hueco en el que vive el silencio para adquirir idea y forma con el lenguaje, un proceso al final vano e inútil pues la palabra solo consigue con su presencia representar una cierta fantasmagoría, suscitar un estado de ilusión y figuración en el que la hondura del vacío ha sido sustituida por la vacua palabrería. En este sentido, poesía e inefabilidad aluden a un mismo imposible en el que la palabra robada al silencio no acaba de colmar todas las expectativas de significación depositadas en ella, una palabra, en fin, escrita sobre la “ligne blanche” que traza el itinerario de la libertad, sigue el rastro de la ausencia y el silencio y sabe, como intuyera René Char, que el corazón de la eternidad habita en el relámpago.

Si la escritura poética, en este caso, implica la ruptura de ese pacto de silencio, la pérdida de control sobre uno mismo para dejar que ese examen lo ejerzan las palabras, el aprendizaje de la muerte (en el texto poético pero también en ese otro texto que es *la vida*), leer será, de un modo u otro, ver vivir (aunque lo que se perciba sea un instante crepuscular), mirar y traducir los signos de un determinado paisaje. Más allá de lo que pueda significar cualquier texto poético, la poesía bien podría ser la representación de un exceso o un defecto; exceso en la medida en que la palabra siempre actúa por suplantación de una realidad anterior que tiende a quedar así anulada, desbordada; defecto por cuanto al margen de esa misma palabra siempre queda un hueco, un espacio en blanco imposible de cubrir, un vacío irreductible para todo tipo de discurso tal como nos han enseñado algunos pensadores franceses del siglo pasado (Bataille, Blanchot, Foucault, Derrida, Deleuze, entre otros). El comienzo y la interrupción del discurso implican, respectivamente, la abolición y la restauración del sentido que solo se encuentra en el silencio, como sucede en la poesía, “el lugar donde el silencio tiene espacio entre las palabras” (Gruss, 2010: 198). La escritura vulnera la norma sagrada de ese silencio, trata de colmar su vacío, que acaba sin embargo imponiendo su inexorable ley sobre el mundo. La nada del mundo mudo, innominado y blanco

deja paso a la propuesta de otro mundo apenas alumbrado por la negrura de unas letras marcadas a fuego en el texto iluminado. Somos supervivientes en un desierto de arena y de palabras y la escritura da testimonio de esa supervivencia que, como afirmó Derrida (2006: 50), “no es solo lo que queda: es la vida más intensa posible”, una supervivencia que contiene no solo nuestra huella nemónica sino también el aviso de lo que está por venir, de lo que todavía no se ha escrito, del desierto por recorrer que queda por delante.

Habitar ese territorio en el que las palabras son insuficientes o no dan testimonio de *lo que pasa* o resbalan y caen por su propio peso, ese lugar en el que el pensar no se detiene y el hablar se hace más y más dificultoso, ese es el desafío que algunos escritores han asumido en sus trabajos, escritores que no dejan de merodear en los límites de la palabra y las atribuciones de sus sentidos, junto a ese inquietante campo abonado por el silencio, y al hacer eso mantienen vínculos con ciertas tradiciones culturales alejadas entre sí en el tiempo y en el espacio pero unidas por una misma sabiduría que ha renunciado a saber y que encontramos en algunos capítulos del Tao, el budismo Zen y determinadas corrientes más o menos heterodoxas de la mística cristiana, judía y musulmana. Y en ese escenario nos situamos cuando leemos ciertos textos literarios que hacen de la imposibilidad, la indecibilidad y la contradicción sus bases más sólidas.

En esos casos, la poesía supone apertura, “desemboca en lo impensable” (Lévinas, 2000: 39) y da paso a ese *acontecimiento* que implica, como defendía el propio Lévinas, el encuentro con el otro; invoca, como propusiera Blanchot, el signo de la piedra, el desierto y el silencio o, dicho con otras palabras, solo puede ser medida a partir de un pensamiento poético no sometido, ingobernable, llamado a liberar la historia del peso de *su* historia, orientado a impulsar la posibilidad de un mundo ignorado; para llevar a cabo ese proceso es preciso desprenderse de todo lastre, desterrar del mundo todas las palabras que a lo largo de la historia lo han cercado, “retroceder de todos los lenguajes” (Juarroz, 2005a: 252) con la intención de iniciar un camino inédito en el que escribir consista, como sugiriera Jabès (2005: 20), en explorar esa “vía oscura del anonimato” en la que el yo se desdibuja en el otro y este casi alcanza a ser uno mismo, y todo ello al borde de *la* escritura, como síntoma de *otra* escritura.

Bibliografía

- Althusser, Louis (1970). *Sobre el trabajo teórico: dificultades y recursos*. Trad. de la revista *Praxis*. Barcelona: Anagrama.
- _____(1992). *El porvenir es largo*. Trad. de M. Pesarrodonna y C. Urritz. Barcelona: Destino.
- Bellón, Daniel (2019). *Trilogía del temblor*. León: Eolas Ediciones.
- Bordelois, Ivonne (2005). *La palabra amenazada*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Borra, Arturo (2017). *Poesía como exilio. En los límites de la comunicación*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Bustamante, Enrique (2004). "Cultura clónica, a la española", *Le Monde diplomatique*, ed. española, n.º 100, p. 3.
- Caraco, Albert (2006). *Breviario del caos*. Trad. de R. Santos Rivera. Madrid: Sexto Piso.
- Castro Méndez, Silvia (2015). *Mester de extranjería*. Pról. de M. Gallegos. Madrid: Amargord.
- Celan, Paul (1999). *Obras completas*. Ed. bilingüe, pról. de C. Ortega, trad. de J. L. Reina Palazón. Madrid: Trotta.
- Céspedes, Alejandro (2012). *Topología de una página en blanco*. Madrid: Amargord.
- Char, René (1980). *Fureur et mystère*. Pref. de Y. Berger. París: Gallimard.
- Codesal, Javier (2009). *Feliz humo*. Cáceres: Editorial Periférica.
- Derrida, Jacques (2006). *Aprender por fin a vivir*. Trad. de Nicolás Bersihand. Buenos Aires: Amorrortu.
- De Sousa Santos, Boaventura (2003). *Crítica de la razón indolente. Contra el desperdicio de la experiencia*. Trad. de J. Herrera Flores et al. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Foucault, Michel (1993). "¿Qué es la Ilustración?", *Daimon*, 7, pp. 5-18.
- García Valdés, Olvido (2008). *Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)*. Pról. de E. Milán. Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.
- Gómez, Víktor (2013). *Pobreza*. Madrid: Calambur.
- Gruss, Luis (2010). *El silencio. Lo invisible en la vida y el arte*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Horkheimer, Max (1974). *Teoría crítica*. Trad. de E. Albizu y C. Luis. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Jabès, Edmond (1997). *Le Livre des Questions, II*. París: Gallimard.
- _____(2005). *El libro de los márgenes II. Bajo la doble dependencia de lo dicho*. Trad. de B. Díez Zearsolo. Madrid: Arena Libros.
- _____(2008). *El pequeño libro de la subversión fuera de sospecha*. Trad. de Sarah Martín. Madrid: Trotta.
- Jameson, Fredric (2000). *Las semillas del tiempo*. Trad. de A. Gómez Ramos. Madrid: Trotta.
- _____(2004): *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*. Trad. de H. Pons. Barcelona: Gedisa.
- Juarroz, Roberto (1980). *Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido*. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé.
- _____(2000). *Poesía y Realidad*. Valencia: Pre-Textos.

- _____(2005). *Poesía vertical I*. Buenos Aires: Emecé.
- _____(2005a). *Poesía vertical II*. Buenos Aires: Emecé.
- Kapuściński, Ryszard (2007). *Encuentro con el Otro*. Trad. de Agata Orzeszek. Barcelona: Anagrama.
- Lanz, Juan José (1998). "La joven poesía española. Notas para una periodización". *Hispanic Review*, 66, pp. 261-287.
- Lévinas, Emmanuel (2000). *Sobre Maurice Blanchot*. Ed. de J. M. Cuesta Abad. Madrid: Trotta.
- Martínez Fernández, Ángela (2014). "La escritura del *shock*: crisis y poesía en España", *Kamchatka*, n.º 4, 383-434.
- McLuhan, Marshall (1998). *La galaxia Gutenberg*. Trad. de J. Novella. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- Méndez Rubio, Antonio (2016). *Abierto por obras. Ensayos sobre poética y crisis*. Madrid: Libros de la resistencia.
- Meschonnic, Henri (2017). *Para salir de lo postmoderno*. Trad. de H. Savino. Buenos Aires: Editorial Cactus / Tinta Limón Ediciones.
- Milán, Eduardo (2011). *Ensayos unidos. Poesía y realidad en la otra América*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Mora, Vicente Luis (2016). *El sujeto boscoso. Tipologías subjetivas de la poesía española contemporánea entre el espejo y la notredad (1978-2015)*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Onfray, Michel (2011). *Política del rebelde. Tratado de resistencia e insumisión*. Trad. de M. A. Galmarini. Barcelona: Anagrama.
- Otero Roko, José Ramón (2011). *La falta de lectura*. Pról. de V. Tortosa, epíl. de C. Bértolo. Barcelona: DVD.
- Rancière, Jacques (2009). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Trad. de C. González. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Saldaña, Alfredo (2009). *No todo es superficie. Poesía española y posmodernidad*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- _____(2013). *La huella en el margen. Literatura y pensamiento crítico*. Zaragoza: Mira Editores.
- _____(2018). *La práctica de la teoría. Elementos para una crítica de la cultura contemporánea*. Santiago de Chile / Barcelona: RiL Editores.
- Sánchez Santiago, Tomás (2019). *Este otro orden. Poesía reunida (1979-2016)*. Madrid: Dilema.



LIBROS



Sara de las Heras: *Universos. Spica* [técnica mixta sobre lienzo, 150x80 cm.]

RESEÑAS¹

Gema Fernández-Hoya, Santiago Aguilar y Felipe Cabrerizo, *Tono, un humorista de la vanguardia*. Sevilla: Renacimiento, 2019. 478 páginas.

Es triste constatar que, como señalan los autores de esta magnífica biografía, el paso de los años no ha hecho justicia a Antonio de Lara Gavilán, «Tono». Apuntan, no sin melancolía, que «a pesar de su gran humanidad, Tono apenas deja huella» (p. 455), y no les falta razón, puesto que su actividad se centró sobre todo en géneros efímeros como la viñeta humorística, el artículo periodístico o el espectáculo de revista. Sus escasas novelas y películas no le han granjeado la gloria póstuma que han conseguido Jardiel o Neville, y sus éxitos teatrales no lograron siquiera el fugaz prestigio que alcanzaron los de Mihura o López Rubio. Y, sin embargo, su nombre aparece cada vez que se habla del grupo humorístico del 27 –ya he comentado en alguna ocasión lo poco afortunado que me parece el marbete de «la otra generación», del que se desprende una idea de jerarquía que parece querer dejar al humor en segundo término, como si la poesía no debiera contaminarse de algo tan intrascendente–, como miembro de pleno derecho del quinteto que, siempre bajo la inspiración de Ramón Gómez de la Serna, marcó el paso de un nuevo humorismo que eclosionaría allá por los años veinte en la revista *Gutiérrez* y alcanzaría su cúspide en la primera etapa de *La Codorniz*, en lo más crudo del crudo invierno.

Tono siempre está ahí, aunque algo evasivo, procurando no destacar. Enrique Jardiel Poncela se hace eco del enigma: «Cuando creemos que va afeitado, se ha dejado el bigote; cuando creemos que se ha dejado el bigote, se ha ido a París» (Enrique Jardiel Poncela, *Amor se escribe sin hache*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1928, p. 44; suprimido en las ediciones posteriores de la novela). Pero Tono tampoco

¹ Sección coordinada por Rafael Alarcón Sierra. Envío de libros para considerar su posible reseña en Piedras lunares a: Rafael Alarcón Sierra, Universidad de Jaén, Departamento de Filología Española, Facultad de Humanidades y CC.EE., Campus las Lagunillas, s/n., 23071 Jaén.

se ausenta del todo. Está en las primeras etapas del camino, las de *Buen Humor* y *Gutiérrez*; está en la aventura de las películas en español de Hollywood; está en la confección de *Vértice* y *La Ametralladora* en San Sebastián durante la Guerra Civil; está en *La Codorniz* y en su competidora *Don José*, en los años posteriores; está, al mismo tiempo, en la consolidación del teatro cómico burgués y del cine cómico popular durante el Franquismo; está incluso en los vaivenes de un público que, ya en la Transición, oscila entre los homenajes oficiales y el rechazo a lo que ya se considera añejo, de otra época –vanguardias históricas, dicen algunos sin reparar demasiado en la paradoja de que lo histórico es lo que ha quedado atrás–.

Pero si Tono está siempre ahí es porque es el que logra la mayor pureza en el nuevo humorismo con que su promoción sustituye –aunque no del todo– a la vieja comicidad festiva de los Muñoz Seca, García Álvarez o Pérez Zúñiga. A diferencia de sus compañeros –y no siempre amigos–, que han de esforzarse por construir toda una armazón narrativa o teatral para que sus chispazos de ingenio se sostengan de alguna manera, Tono es el maestro de la inspiración repentina que sólo necesita un dibujo o una situación dramática elementales, hechos a partir de unos pocos trazos, para estallar en toda su plenitud. Sin necesidad de coartadas ni excusas, surge la carcajada libérrima en la que no caben distingos ideológicos ni cortapisas estetizantes. La risa en estado puro, nacida del no menos puro absurdo: «Es un señor tan distraído que en vez de llamarse Antonio se llama Pepe».

Hay, con todo, una dificultad, desde el momento en que el humor necesita las más de las veces apoyarse en el campo de referencia de lo conocido para explotar el contraste con lo extraño. Contra el humor de Tono, y de toda su generación, juega el paso del tiempo, que ha dejado atrás esos tópicos y lugares comunes que conformaron toda una mentalidad contra la que ellos se rebelaron. Una vez desplazada esa mentalidad por nuevas formas de ver el mundo, es posible que algunos chistes parezcan inactuales o, por decirlo de una manera más despiadada, viejos. Y aunque el lector pueda entender dónde está el chiste, su impresión es que todo eso deja de tener importancia en el mismo momento en que se apaga la carcajada.

Se hace necesario, por tanto, un esfuerzo –el mismo que realizamos con Aristófanes o con Quevedo– para poner en contexto la risa, que surgirá tan esplendente como en su origen cuando hayamos superado la distancia que nos separa de esas épocas lejanas. He ahí la piedra de toque para todo clásico del humor, el hecho de que nos siga haciendo reír a pesar del paso del tiempo, independientemente de que las circunstancias ya no sean las mismas. Pero no cabe duda de que Tono pasa la prueba sin ninguna dificultad:

Porque las novelas de Tono, como sus comedias, son como dar vueltas en el tióvivo: divertidas, regocijantes, ligeras hasta el mareo, y sin otro final posible que bajarse de los caballitos con una agradable sensación de vértigo, como si al pisar tierra firme el mundo ya no fuera el mismo tras la operación de descoyuntamiento al que lo ha sometido el humorista (p. 298).

Todo lo que acabo de constatar proviene de la lectura de la biografía que a seis manos han llevado a cabo Gema Fernández-Hoya, Santiago Aguilar y Felipe

Cabrerizo. Un esfuerzo considerable, teniendo en cuenta lo poco que se sabía de Tono, no sólo por ese carácter evasivo al que me he referido dos párrafos atrás, sino por el abandono en que le ha dejado la crítica académica. También es verdad que la variedad de talentos que desplegó el humorista a lo largo de su vida – dibujante, periodista, escritor, director de cine– puede amedrentar a quienes ven en la especialización una coartada para quedarse cómodamente encerrados en lo suyo, sin atreverse siquiera a explorar nuevos territorios. Pero no es éste el caso de los autores de esta biografía, que llevan a cabo sin problemas la labor de analizar y exponer cumplidamente la obra literaria, gráfica y cinematográfica de Tono, con un estilo además agradablemente ameno, como corresponde a un escritor que jamás tuvo la menor pretensión de acercarse a la solemnidad de los literatos.

Tono, un humorista de vanguardia es una biografía impecable, escrita a partir de un estudio concienzudo de los datos históricos y de los textos escritos para muy diferentes medios por el gran humorista. Es, en definitiva, el mejor punto de partida que pudiera desearse para una reivindicación de su figura, que ojalá se viera acompañada de la reedición de algunos de sus textos y de sus viñetas. De verdad, merece la pena.

Juan Carlos Pueo

Emilio Peral Vega (director), *Federico García Lorca: 100 años en Madrid (1919-2019)*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2019. 412 páginas.

Con motivo del Año Lorca 2019 –centenario de su llegada a Madrid– y la celebración del Congreso Internacional *Federico García Lorca: 100 años en Madrid (1919-2019)* (18-23 de febrero de 2019), la Comunidad de Madrid edita un excelente libro de título homónimo. En la Presentación, Emilio Peral Vega (Director del Congreso) explica las motivaciones de tal proyecto, su intencionalidad de *revivir* la persona de Federico García Lorca en Madrid, pero también ofrecer una atemporalidad desde la perspectiva crítica, esto es, conectar las grandes generaciones de especialistas anteriores y posteriores, y no solo de investigadores lorquistas –nacionales e internacionales–, sino también dar voz a poetas del siglo XXI que han reconocido la huella lorquiana en su lírica.

A pesar de carecer de capítulos, la forma y el contenido del libro de actas se muestran honestos a la disposición del Congreso. En primer lugar, los dos primeros artículos corren a cargo de dos de los grandes investigadores lorquistas en EEUU: Melissa Dinverno (University of Indiana) y Jonathan E. Mayhew (University of Kansas) ofrecen la imagen lorquiana desde los estudios norteamericanos. El foco del estudio de Dinverno radica en el Pabellón de España y la Exposición Internacional, la comunicación hispano-francesa del año 1937 y la importancia de Lorca como icono central de dicho Pabellón. Por su parte, Mayhew ofrece un esbozo de la trayectoria de los estudios de Lorca en la crítica estadounidense.

Un segundo bloque temático está protagonizado por cuatro grandes investigadores españoles. En primer lugar, Fanny Rubio (Universidad Complutense

de Madrid) expone una panorámica del ambiente cultural madrileño en los años veinte, conformando una «geografía urbana» que, posteriormente, consagraría Amelina Correa Ramón (Universidad de Granada) en su artículo. Entre medias, Rafael Alarcón Sierra (Universidad de Jaén) documenta el viaje del andaluz a Madrid y sus influencias líricas en este trasvase; por último, Andrés Soria Olmedo (Universidad de Granada) cierra este conjunto de sesiones con la inclusión de Lorca en la Residencia.

En la línea de esta impregnación de Madrid en el alma de Federico, los dos siguientes estudios en este libro han ofrecido una faceta ligeramente más olvidada pero trascendental para el conocimiento pleno del poeta: la música. Por ende, en esta sección se recuerda que Lorca no solo fue escritor, sino un auténtico melómano. Así, María Palacios Nieto (Universidad de Salamanca) y Elena Torres Clemente (Universidad Complutense de Madrid) han aportado amplísimos estudios de la música madrileña de los años veinte y la inmersión lorquiana en el campo musical. Palacios Nieto ha introducido esta disciplina a través de un copioso y magnífico análisis de los espacios musicales del Madrid de principios del siglo XX en aras de contextualizar la música en la vida de Lorca en Madrid. En segundo lugar, Torres Celemente ha concretado dicho campo de estudio con su estudio «La música que Lorca escuchó en Madrid». Ambas aluden al espacio en el cual sus comunicaciones tuvieron lugar: la Residencia de Estudiantes, donde poetas, músicos, intelectuales y otras personalidades sociales aunaron bajo su grupo todo un compendio cultural interdisciplinar y polifacético.

En consonancia con este periplo interartístico, los investigadores Mario Hernández (Universidad Autónoma de Madrid), José Luis Plaza Chillón (Universidad de Málaga) y el propio Emilio Peral prosiguen con estudios focalizados en facetas del escritor que alimentaban a su producción artística. En el caso de Mario Hernández, la relevancia del folclore, lo andaluz o la influencia de Neville; en lo que respecta al investigador Plaza Chillón, un viaje por los dibujos lorquianos que actuaron como glosas o ilustraciones de su poética más vanguardista, surrealista. En tercer lugar, la documentación epistolar sobre Madrid desde la mirada de Lorca por parte del director Peral Vega: «Madrid en las cartas de Federico». Este tipo de estudios constatan la polifacética vida de Federico y su maestría y calidad no solo literaria.

Un último eje temático de la publicación es el conjunto de conferencias llevadas a cabo en el Teatro Español. En este vio representadas algunas de sus obras, así como conoció y entabló férrea amistad con determinadas personalidades del mundo de la cultura madrileña. En esta, los investigadores han aportado estudios acerca de sus estrenos en dicho teatro. María Francisca Vilches de Frutos (CSIC) ofrece «Los estrenos teatrales madrileños de García Lorca»; en segundo lugar, Julio E. Checa Puerta (Universidad Carlos III de Madrid) y su estudio acerca de su participación en el Teatro de Arte. Por último, Paola Ambrosi (Universidad de Verona) y su artículo «Las farsas lorquianas en el Español», acompañado (al igual que muchos de los artículos) de maravillosos testimonios manuscritos y fotográficos de vestuario o publicaciones de carácter dramático. En definitiva,

los últimos capítulos, especializados en las puestas en escena del autor, cerrarían temática y cronológicamente el libro de actas.

Sin embargo, la variedad, la riqueza investigadora, así como la plausible participación del mundo filológico no culminan con estos artículos. El libro ofrece una última sección: «Selección de poemas para hablar con Lorca». Puesto que el director del Congreso, ya se ha comentado, no solo quería ofrecer tal riqueza de estudios y lorquistas, sino también contar con voces poéticas cuyo numen fuera la huella del granadino, este último capítulo está dedicado a tres poetas de nuestro siglo: Ángela Segovia, Cristian Piné y Ruth Llana han tenido la oportunidad de ver publicadas en este libro sus composiciones de inspiración lorquiana. Asimismo, el último capítulo constituye una glosa del concierto de piano de Eduardo Fernández que tuvo lugar en la Residencia de Estudiantes como parte de este congreso interdisciplinar: «Geografía musical de Federico (ilustración en «palabras» para el concierto de piano de Eduardo Fernández en la Residencia de Estudiantes» a cargo de Marco de la Ossa Martínez.

En conclusión, se trata de una riquísima recopilación de grandes investigadores, impecables estudios, de una vasta documentación, dentro y fuera de España, dentro y fuera del mundo más ortodoxamente académico, ofreciendo una crítica dilatada e interdisciplinar de Federico García Lorca y Madrid.

Miriam García Villalba

Antonio Núñez de Herrera, *Estampas. Periodismo y literatura de vanguardia*. Sevilla: El Paseo Editorial y Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla, Crcus, 2018. 512 páginas.

Hasta hace pocos años el nombre de Antonio Núñez de Herrera permanecía unido a las letras únicamente por el estrecho istmo de su único libro, *Sevilla: Teoría y realidad de la Semana Santa* (1934), fijado como una original y rupturista aproximación a la fiesta hispalense. El resto de su obra yacía sepultado en las disuasorias hemerotecas, principalmente andaluzas y madrileñas. Alrededor de ese título sobrevolaban algunas ideas, pocas, sobre el autor: su origen extremeño, su adscripción a la revista literaria sevillana *Mediodía* y su fallecimiento en la *freguesia* de Montegordo, perteneciente al municipio portugués de Vila Real de Santo António. Pero, incluso, sobre las circunstancias y la fecha exacta de su muerte, existían diversas versiones: para algunos, «durante la Guerra Civil murió en el exilio»; según otros, el escritor pareció presentir «la catástrofe de 1936». En realidad, una dolencia pulmonar, una neumonía probablemente, acabó con su vida durante un retiro familiar el 23 de julio de 1935.

Este aparente desinterés –que bien podría calificarse de anomalía o negligencia cultural, dado su calibre literario– queda reparado con la aparición del volumen *Estampas. Literatura y periodismo de vanguardia*, una edición a cargo de David González Romero, César Rina y José María Rondón. Con el anhelo de convertirse en una integral de la producción de Núñez de Herrera, pretensión ciertamente

arriesgada al tratarse de un escritor que publicó sobre todo en periódicos, el libro revela a un autor singular, dotado de una prosa situada entre el periodismo y la literatura, de alto riesgo formal, llena al mismo tiempo de humor e ironía y de fina observación sociológica. «Todo lo que hay en estas páginas tiene que ver con la inteligencia, con la precisión, con la extrema condición del detalle», sostienen los editores, quienes añaden que «hay en su mirada, en su actitud alejada de cualquier fasto o presunción, la presunción misma de creer en la tarea de escribir como la única herramienta para poder descifrar el mundo».

Así, *Estampas. Literatura y periodismo de vanguardia*, que abre la Biblioteca de Autores Meridionales emprendida por el Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla (Circus), da a conocer la muestra más completa posible de la obra de Antonio Núñez de Herrera, repartida en periódicos como *El Noticiero Sevillano*, *Heraldo de Madrid* y *La Libertad* y en revistas de timbre vanguardista, como la sevillana *Mediodía* y *La Gaceta Literaria* de Ernesto Giménez Caballero. Se reúnen así un buen número de críticas literarias, crónicas, reportajes y entrevistas, de los que el propio escritor destiló al poco un género personal, «las estampas», plagado de recursos literarios y fogonazos estéticos. «Los nazarenos, todos en medio de la noche [...], como la hipóbole de una sublevación de colmillos», escribe el 18 de abril de 1930. En la víspera narra de este modo el paso del zepelín por Sevilla: «El dirigible apareció por el horizonte como un pez de leyenda. El cielo claro se mudó, al conjuro y la visión del magnífico cetáceo, en un fondo de mar intercalado de esponjas y pólipos gigantescos que suelen ser nubes ordinariamente».

Partidario de la República y seguidor de Diego Martínez Barrio, el autor de *Sevilla: Teoría y realidad de la Semana Santa* se adentró también en el análisis político, en ocasiones con escalofriante clarividencia al denunciar la trastienda de la Exposición Iberoamericana de 1929 en Sevilla (el paro, la infravivienda y la galopante deuda municipal) y al detectar la progresiva radicalización de las huestes políticas que culminaría con la Guerra Civil. En el plano puramente literario es tremendamente reveladora la antología de «la poesía de 1927» que él mismo publica en las páginas del periódico *La Libertad* de Badajoz en noviembre de ese mismo año, es decir, antes de la emblemática reunión de poetas en Sevilla que culminó en el posado para una simbólica fotografía que serviría para dar nombre a toda la generación. En esa pionera selección de versos es posible hallar a Lorca, Alberti, Guillén, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Pedro Garfias, Rogelio Buendía, Rafael Laffón y Joaquín Romero Murube, entre otros.

A este respecto, una de las principales contribuciones de este volumen al conocimiento de Núñez de Herrera frente a otras aproximaciones previas al autor (el rescate en 1981 por José Luis Ortiz de Lanzagorta de *Sevilla: Teoría y realidad...* y, sobre todo, la edición del mismo llevada a cabo en 2015 por David González Romero, quien puso por primera vez el foco en su obra periodística) es la localización de sus textos publicados en la prensa extremeña. Ofrece así piezas que, pese a la juventud del escritor, sorprenden por su audaz estilo, que se instala ya en las coordenadas de humorismo e incredulidad que caracterizan sus mejores trabajos, muchos de ellos ya firmados en Sevilla. De este modo, *Estampas. Litera-*

tura y periodismo de vanguardia ofrece textos rescatados de los rotativos pacenses *Correo de la Mañana* y *La Libertad* publicados entre 1925 y 1927. En enero del año siguiente, *La Gaceta Literaria* lo sitúa entre los miembros de la vanguardia de la «Extremadura literaria», junto a nombres como Antonio Otero Seco, Francisco Valdés, Enrique Segura, Antonio Meca y Román Calderón.

Otro de los puntos fuertes del libro que nos ocupa es el estudio biográfico firmado por César Rina y José María Rondón, gracias al cual salen a la luz por primera vez muchos de los episodios vitales de Núñez de Herrera, incluido el extraño pasaporte al olvido al que fue condenado tras su fallecimiento en el verano de 1935. Aparece ese modesto funcionario de Correos natural de Campanario (Badajoz) que vuelca, poco a poco, su vida hacia las letras, tal como se advierte en el expediente abierto por uno de sus jefes en la compañía telegráfica al juzgarlo «absorto por completo en sus aficiones literarias y periodísticas». En este punto, resulta fundamental su traslado a Sevilla a finales de 1925 y su pronta incorporación a la plantilla de la revista *Mediodía*, una de las publicaciones que abanderaron la renovación de las letras españolas en los años 20 y 30. Pronto, su firma será habitual en las cabeceras de la ciudad andaluza, especialmente en *El Noticiero Sevillano*.

A la vista de los datos y los testimonios, cabe juzgar también de enorme trascendencia para Núñez de Herrera la celebración en 1929 de la Exposición Iberoamericana, dado que el certamen atrae el interés de revistas y periódicos de Madrid. De esta suerte, el escritor publica en el monográfico que *La Gaceta Literaria* dedica a Sevilla (enero de 1929) y se convierte en el corresponsal en la ciudad andaluza del periódico *La Libertad*, uno de los rotativos de mayor tirada en Madrid. Su labor periodística se acentúa con el paso del tiempo hasta el punto de liderar dos intentos de consolidar en la capital hispalense un medio de comunicación republicano que hiciera frente a la abundancia de cabeceras conservadoras: uno de ellos, la revista *Crítica* –con solo cuatro números publicados en abril de 1931, donde asiste en primera línea a la caída de la monarquía y la proclamación de la República–, y otro, que no correrá mejor suerte, *El Pueblo. Diario republicano de Andalucía*, con apenas once salidas entre el 28 de junio y el 19 de julio de 1931.

Esa labor informativa es fruto del compromiso político del autor, que tiene otros hitos, como su nombramiento como secretario del primer alcalde republicano investido en Sevilla o su responsabilidad en el órgano de prensa del Partido Republicano Autónomo que presidía Martínez Barrio, entonces ministro de Comunicaciones. Junto a la vertiente pública, participó activamente en destacadas iniciativas culturales, tal como se desvela en el estudio titulado «Teoría y realidad de Antonio Núñez de Herrera». Así, tuvo un papel fundamental en la fundación de la Hemeroteca Municipal de Sevilla, donde trabajó como «jefe técnico»; realizó labores de bibliotecario de la Asociación de la Prensa local y perteneció a la primera junta directiva del Centro de Estudios Andaluces, institución de clara vocación autonomista situada en la órbita de las acciones y el pensamiento de Blas Infante.

Por último, el estudio se detiene en la publicación en los meses finales de 1934 de *Sevilla: Teoría y realidad de la Semana Santa* y analiza sus valores literarios

y su tremendo impacto social, «dado que combatía la apropiación conservadora de la fiesta y la sacaba de su horizonte más ortodoxo». Como resultado, la obra es ignorada, pasa absolutamente desapercibida, algo que no deja de ser extraño al ser su autor una persona pública, con protagonismo en muchos ámbitos de la cultura local. «Mi libro, silenciado concienzudamente por la prensa reaccionaria –es decir por toda la prensa– de Sevilla», confiesa Antonio Núñez de Herrera en una nota manuscrita dirigida a Benjamín Jarnés solicitándole que se haga eco de la salida del volumen. La carta está fechada el 8 de julio de 1935, apenas dos semanas antes de que la muerte le sorprendiera en tierras portuguesas, donde aún hoy sigue enterrado. En una fosa común.

Reyes Gómez González

Rafael Alarcón Sierra, *Nuestro futuro está en el aire. Aviones en la literatura española (hasta 1936). Edición, estudio y antología. Sevilla: Renacimiento, 2020. 395 páginas.*

¿Qué tienen en común la literatura y los aviones? Quizá fue esa la pregunta que llevó a Rafael Alarcón Sierra a analizar cómo historia y literatura se dan la mano en el siglo XX para embarcarse juntas en las primeras aventuras del hombre en el aire. Así, *Nuestro futuro está en el aire* supone un acercamiento a los primeros vuelos a través de otro vuelo de mayor alcance si cabe, el vuelo de la literatura.

«A lo largo del siglo XX, volar pasó de ser un sueño milenario del hombre apenas alcanzado a convertirse en una experiencia absolutamente banal». Estas son las primeras líneas de un libro que consigue hacer experimentar al lector las sensaciones nacidas de las primeras miradas a través de las ventanillas de aviones, y que lo pone a dialogar con algunos de los más destacados escritores españoles que decidieron dejar constancia de lo que supuso el fenómeno de la aviación en la realidad del momento.

Cabe destacar, en primer lugar, el título que Alarcón Sierra elige para el libro. *Nuestro futuro está en el aire* juega con el nombre que el pintor Pablo Picasso decidió otorgarle a tres de sus lienzos de 1912: *Notre Avenir est dans l'Air*. De esta manera, queda reflejado el gigantesco cambio que la aparición del «velívolo», como lo llama Francisco Camba en su primera novela, supuso en la realidad de los viajes y, por consiguiente, en la realidad social del hombre hasta el año 1936.

Rafael Alarcón Sierra, profesor de la Universidad de Jaén, divide el libro en dos partes principales. En primer lugar, un estudio preliminar magníficamente documentado acerca del papel que ha tenido el avión y el vuelo en la literatura, desde los primeros vuelos imaginarios hasta el vanguardismo, donde los aviones se erigieron como símbolo de modernidad, y los testimonios de primera mano de algunos escritores que, como dice el autor, también vuelan. Además, realiza todo este recorrido sin olvidar, por supuesto, la edad de oro de la aviación, que coincide temporalmente con el periodo de entreguerras. Por otro lado, la segunda parte constituye una genial antología de textos, dividida, a su vez, en artículos, cróni-

cas y reportajes; las primeras novelas; la figura del avión en la Gran Guerra; la narrativa de las vanguardias y más allá; las crónicas y libros de viaje; y, por último, un apéndice gráfico de lo más interesante, en el que aparecen las portadas de las obras de muchos de los autores mencionados, así como alguna página de prensa.

El estudio preliminar sobrepasa con creces lo considerado como una mera introducción y ofrece al lector una monografía amplísima, que se completa no solo con referencias literarias, sino también con numerosas menciones a otras artes, tales como la fotografía, la pintura o el cine. Este hecho no hace sino redondear un trabajo que sobresale por su claridad y erudición y que ofrece una impecable visión sobre el tema objeto de estudio.

La antología presentada en *Nuestro futuro está en el aire* consigue hacer que el lector desautomatice el acto de volar, un acto que se ha hecho tan común en nuestro día a día que ha dejado de ser sorprendente, pues ya no resulta asombroso que un hombre sea capaz de atravesar continentes a 12.000 metros de distancia de cualquier tierra firme y, sin embargo, lo es. Asimismo, consigue que el lector vea el avión con los ojos de los primeros viajeros, de una forma única. Este medio de transporte se convierte en una enorme libélula en *La audacia del vuelo* (1910) de Corpus Barga, y Jardiel Poncela determina en *La travesía atlántica del Conde Zeppelin* (1928) que «la Geografía solo la enseñan los vuelos, señores» y que es posible «merendarnos el sur de Asia como si fuese un bocadillo de anchoas» si nos encontramos a bordo de un divertidísimo Zeppelin.

Por lo que respecta a las primeras novelas, resulta mágico para el lector poder imaginar a los primeros viajeros de avión como *Los nietos de Ícaro*, título que recibe la novela de Francisco Cambia, publicada en 1911, y presenciar la escena de despegue de un biplano con la belleza que la literatura nos regala: «Y el velívolo, al enfrentar con las tribunas, tuvo una actitud de pájaro que tiende las alas, que alza la cabeza enérgica y se dispone al supremo impulso. El sol, dándole de lleno, pintaba plumas en aquellas alas enormes, hacía del motor una caperuza brillante, arrancaba, al acero de sus ruedas, los destellos que dan algunas veces las uñas aceradas del cóndor». También se selecciona una pionera novela lírica de Concha Espina, *Talín*.

A través de la historia y siguiendo el curso de la antología preparada por Rafael Alarcón, *Gaziel*, Valle Inclán, Ricardo León y Azorín protagonizan el apartado dedicado al intermedio bélico y el avión en la Gran Guerra, momento en el que se descubre que este sirve para cometidos más funestos que transportar pasajeros.

En este momento es, sin duda, necesario destacar el ingenio de la escritura de Valle Inclán en *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* (1916) y en *En la luz del día. Visión estelar de un momento de guerra* (1917), donde el genio del esperpento ratifica que, como decía Chaves, «las cosas son de otro modo desde arriba», que el mundo se ve de otra forma desde el aire, y nos ofrece alguna de sus peculiares acotaciones y de sus ingeniosos cuadros dialogados para el disfrute de cualquier lector que quiera subir a un avión desde el salón de su casa.

Siguiendo con el recorrido literario, llegamos al segundo apartado dedicado a la narrativa. En este caso, concretamente a la de las vanguardias y más allá,

donde desfilan nombres tan relevantes como Gómez de la Serna, Ramón Acín, Juan Chabás, Antonio Espina o Felipe Ximénez de Sandoval. Así, pueden destacarse algunas invenciones del creador de las greguerías, como que «el que se tira del piso diecisiete ya no es un suicida, sino un aviador» o que «por el orgullo con que bajan del avión los viajeros que acaban de aterrizar, parece que han hablado con Dios y nos traen su mensaje». A estas imágenes se suma, por ejemplo, la interesante sátira política en tiempos de República de José María Pemán *De Madrid a Oviedo, pasando por las Azores*.

Finalmente, Rafael Alarcón nos acompaña hasta el final de este viaje aéreo con las crónicas y libros de viajes de los autores que se atrevieron a volar en un avión, que cierran la antología con las experiencias de autores como Corpus Barga, Julio Camba, Luis de Oteyza, César González-Ruano, Manuel Chaves Nogales, Jacinto Miquelarena, Ernesto Giménez Caballero y Ramón J. Sender. Estos autores, al contrario que otros que solo pudieron imaginarlo, vivieron en su propia carne la experiencia de vuelo, lo que les permitió compartir la opinión de que, efectivamente, las cosas son de otro modo desde arriba. Incluso Chaves confiesa al lector que, en ocasiones, la visión aérea no le resulta tan gratificante: «El paisaje lo ha ido construyendo, interpretando, el hombre a lo largo de los siglos, según su visión puramente horizontal. Pero visto ahora vertical u oblicuamente el viejo paisaje del terrícola repugna a la mirada del aviador. El mundo es feo desde allá arriba: feo y mezquino», aunque también reconozca que la visión de Madrid es, para el escritor, como la visión de un milagro en medio de todo el horrible paisaje. Pero, ¿y ahora? ¿Cómo vemos el mundo desde la ventanilla de un avión?

En definitiva, *Nuestro futuro está en el aire* constituye un trabajo realizado con gran rigor, que consigue que el hecho de volar vuelva a ser esa aventura singular, ese sueño milenario y asombroso del que nos habla Rafael Alarcón en sus primeras páginas.

El análisis llevado a cabo por el autor sobre la presencia del avión en la literatura española en prosa y anterior a 1936 da cuenta de cómo los escritores deseaban cambiar la forma de percibir y describir el mundo, deseo que, sin lugar a dudas, Rafael Alarcón consigue hacer llegar al lector a través de una cuidada antología y un magnífico estudio preliminar que son, claramente, un acierto, una ventana al disfrute, al descubrimiento y al aprendizaje, y un impecable trabajo del editor.

Ana Ruiz López

Francisco Javier Ochando, *Salvador Dalí: Siete poemas sobre lienzo. Un estudio de las relaciones entre su pintura y su poesía (1923-1950)*. Jaén: Editorial Universidad de Jaén, 2019. 350 páginas.

El libro de Francisco Javier Ochando *Salvador Dalí: Siete poemas sobre lienzo*, supone asomarse al Dalí menos conocido, ese creador atento, inquieto y multidisciplinar, que supo aunar de manera peculiar poesía y pintura bajo un corpus personal, claramente adaptado a su visión particular del arte y la literatu-

ra. Para ello el presente volumen, que obtuvo el primer premio del III Certamen Internacional de Ensayo Miguel Hernández, propone un análisis de algunas de las obras más célebres del pintor comprendidas entre los años 1923 y 1950. En concreto, son siete las obras poéticas y pictóricas analizadas, tal y como anuncia el título de la obra. A cada par pictórico-poético se le dedica un capítulo del libro: *Caligrama*; *Las sirenas y Burdel*; *Mi amiga y la playa* y *La miel es más dulce que la sangre*; *El gran masturbador*; *El amor y la memoria* y *La persistencia de la memoria*; *La metamorfosis de Narciso* y, por último, *La Madonna de Port Lligat*, siendo coincidentes en algunos casos poema y pintura ya desde el mismo título, en tanto que en otros el autor ha debido rastrear los vasos comunicantes que podían existir entre ambos. Todo ello con el objetivo de dar constancia de los ejemplos más significativo que permitan arrojar luz y establecer un estudio comparado dentro de la vasta obra del creador figuerense.

Destaca el libro por su estructura bien distribuida, en la que el lector accede de forma fácil y clara a aquello que se pretende desentramar. En cada capítulo se anuncian el poema y la obra pictórica que van a ser comentadas. A mitad del libro encontramos un anexo en el cual se reproducen a color las imágenes que abarca el ensayo, en tanto que un segundo anexo final recoge las versiones en castellano de los poemas analizados. Como el autor advierte en el prólogo, la obra tuvo su germen en la tesis doctoral que leyó hace algo más de un lustro en la Universidad de Jaén, de la que la actual publicación es un compendio revisado y actualizado, sometido a la decantación de nuevas lecturas y reflexiones, tal y como exige cualquier investigación que pretenda gozar de cierta entereza intelectual.

En el estudio entrelazado de las pinturas y los poemas, se analizan con exhaustividad aspectos fundamentales de la vida y la obra de Salvador Dalí y de su tiempo. Además, Javier Ochando realiza un recorrido contextual a lo largo de las estéticas e ideologías del siglo XX que hicieron mella en su imaginario. Pero es algo más que un recorrido por el arte y la literatura pues, como no podía ser de otro modo dentro de los estudios comparados, alcanza también a otras temáticas, como la historia, el pensamiento o los avances científicos que azuzaron los hechos más importantes de la pasada centuria, ante los que Dalí supo situarse como un espectador privilegiado.

Cada capítulo guarda una estructura lineal. En primer lugar, se aportan datos generales sobre el autor y su trasfondo histórico y socio-cultural. De esta manera, el lector adquiere un contexto amplio que le ayudará a comprender el desarrollo posterior de forma íntegra. A continuación, Javier Ochando se adentra en el trasvase de correspondencias que se detectan de una forma de expresión a la otra. Destaca la calidad de sus análisis y las numerosas sugerencias que apuntan siempre en múltiples direcciones, así como la galaxia de relaciones que remiten a otros creadores y personajes célebres de la época, desde Edgar Allan Poe, Baudelaire o Apollinaire hasta sus compañeros y amigos Federico García Lorca, Luis Buñuel o Pepín Bello. Pero también es una travesía por las imposturas tan propias del universo Dalí: de la actitud del *flâneur* o el muñidor de greguerías, a la del ensayista enfebrecido que se revela contra los padres intelectuales (Juan

Ramón Jiménez, García Lorca o André Breton); del admirador del Renacimiento rafaelesco, al invocador de la mística barroca de San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús; de las ideas cabalísticas de Giordano Bruno y Ramón Llull, a la lucidez científica de Albert Einstein o los descubridores del ADN; de la estética antiartística de los años 20, al método paranoico-crítico, pasando lógicamente por todos aquellos ismos, nombres o acontecimiento que pudieran haberle sido de provecho.

El estudio tampoco podía obviar el elemento biográfico, tan importante en la obra daliniana. Ello le lleva a indagar en las relaciones personales y sentimentales del pintor, así como en los hechos más destacados de su vida: su paso por la Academia de Bellas Artes y la Residencia de Estudiantes, el encuentro con Gala y los surrealistas, o su giro a la mística del cristianismo. A partir de estos elementos, se irán analizando de forma detallada las siete parejas de obras así como todos los elementos aledaños que posibilitan una exégesis clara y viable.

Cabe destacar además la multitud de temas y motivos que el autor estudia minuciosamente en la obra. Gracias al entrecruzamiento de datos biográficos, bibliográficos, artísticos o epocales, y a las relaciones entre la pintura y la escritura, se consigue una penetración analítica que merece la pena destacar. En resumen, este libro ofrece mucho más de lo que propone su título: no solo siete pinturas y poemas estudiados, sino una zambullida a fondo en el universo creativo y estético de Salvador Dalí a través de su doble faceta de plástico y escritor (ya sea de poesía, ensayo o biografía). Javier Ochando nos enseña cómo escritura y pintura son un cruce de caminos que las más de las veces tienden a abrir nuevas vías de entendimiento para eso que el hombre ha dado en llamar arte y literatura.

Lucía Baudet Rodríguez

José María Souvirón, *Diario I y Diario II*. Edición de Javier La Beira y Daniel Ramos López. Málaga: Centro Cultural Generación del 27, 2018/2019. 2 vols. 453 y 372 páginas.

Con la publicación de estos diarios el escritor José María Souvirón (Málaga, 1904-1973) ha sido devuelto al ruedo literario. Conformados entre 1955 y 1973, los originales se extienden a lo largo de doce cuadernos. Los dos volúmenes publicados hasta la fecha por el Centro Cultural Generación del 27 comprenden la mitad de ellos, del primer cuaderno al sexto. Su publicación constituye un acierto editorial: por su inmanente valor literario, pues esta es la mejor obra de Souvirón dentro de una producción muy desigual, y por brindar al lector la oportunidad de conocer desde un nuevo prisma el estado de la literatura y de las relaciones culturales que entre los años 50 y 70 bullían en la España franquista. Estos diarios tocan a la puerta del salón distinguido de autores que han cultivado este género. En una de las primeras entradas del diario, el 9 de octubre de 1955, Souvirón nos recuerda y señala algunos de esos nombres ilustres: Samuel Pepys, André Gide, Julien Green, Charles Baudelaire, Franz Kafka y Paul Léautaud.

Algunos preámbulos biográficos darán luz al espacio en que se desarrolla la vida íntima del poeta. José María Souvirón Huelin nace en Málaga el 26 de octubre de 1904. Con dieciséis años comienza en Granada la carrera de Derecho, oficio que, como dicta el carné de poeta, no ejercerá. Junto a Emilio Prados, Manuel Altolaguirre y José María Hinojosa funda la revista *Ambos*. En 1929 recibe los elogios de Azorín a propósito de su segundo poemario, *Conjunto*. En 1931 marcha a París, donde afianzará su relación con la chilena Olivia Price Claude. En la ciudad del amor conoce por última vez el éxtasis juvenil. En la primavera de 1932 llega con Olivia a Valparaíso. A cambio del amor de una mujer y de una tierra y de la revelación de su fe católica, Souvirón evangeliza la poesía española por este costado de Sudamérica. En 1933 y 1936 nacen, respectivamente, sus hijos Álvaro y Jacqueline. Estalla la Guerra Civil en España y, amén de adherirse a la Falange, rompe con Pablo Neruda y con su mujer. En 1953, a bordo del *Usodinare*, arriba definitivamente a España.

Souvirón comienza a llevar su diario en septiembre de 1955, un mes antes de cumplir 51 años. Ha sobrepasado la mitad del camino de su vida y los recuerdos y la nostalgia comienzan a abundar más que los proyectos. Pero sus aflicciones y anhelos apenas han variado: la necesidad de sentirse acompañado y escuchado por un ser sensible y de cabello largo; el orgulloso dolor, que sobrelleva con estoica frugalidad, de percibir cómo va siendo relegado del ruedo literario; la congoja que le provoca la distancia física y emocional de Jacqueline y Álvaro; y la comunión íntima con lo trascendente que solo puede serle concedida por la gracia de Dios. Esta amalgama de sentimientos contrarios es indispensable para el florecer y la validez de su diario, pues, por una parte, conforma el testimonio de un ser humano en su fuero interno y, por otra, es la savia secreta que los lectores de diarios exigimos al escritor que se atreve a exponernos su vida en letras de molde.

Al lector puede sorprenderle –y divertirlo– el trasvase intermitente de un Souvirón a otro: uno, atado a las cortapisas de la época, el hombre; y otro, más sensato y trascendental, el poeta. El primero dispensa opiniones anticuadas, queda anclado en prejuicios vagos y cree en un dios francófono y asfixiante; el segundo trasciende sus propios prejuicios, escribe frases lúcidas y cree en un dios profundo, personal y poético. Curiosamente, el primero muestra una prosa más lacia y menos valerosa que el segundo. Si bien el primer Souvirón refleja los prejuicios y banalidades de una época y la atmósfera sociopolítica que los alimentaba, máximamente depauperada por el franquismo, es el otro Souvirón el más apreciable ética y estéticamente (y acaso también sea el más rescatable en una posible antología de sus diarios, un epílogo feliz al que podrían animarse en un futuro los editores que han dado nueva vida al poeta malagueño).

Souvirón esparce migas risueñas que ejercen de contrapunto gozoso a los pasajes más melancólicos del diario. Actuaciones y decires que el lector de hoy interpretará como modosas ingenuidades. Su arte de cortejar recuerda a los florilegios almibarados de los amores de García Márquez. Su capacidad de oráculo es ínfima. El 21 de junio de 1959, tras una cena mediterránea con los Panero, anota encantado: «Me siento feliz en la compañía de esta familia admirable y afortuna-

da. Felicidad responde bien a su nombre, y la comunica a quien está cerca de ella: fina, inteligente, suave. Los chicos son estupendos, y en especial mi predilecto, Michi, el menor, chaval despierto y gracioso como pocos. Se está bien en esta compañía». Unos meses antes, el 19 de enero de 1959, su patriotismo se liga al club de los conductores suicidas: «Me cuentan que, yendo en auto por la Moraleja, cerca de Madrid, se *entra* en ¡una población norteamericana! Y que un guardia extranjero pregunta: “¿A dónde van ustedes?” ¡Intolerable! Si a mí me preguntan eso, respondo: “Voy *por* España”, y atropello al intruso». También es creador de ínclitos neologismos: a las azafatas de vuelo las llama *aeromozas*. Un repaso por alguno de los títulos de sus libros termina de destacar este aspecto que nos retrata, con medio siglo de distancia, un Souvirón católico y sentimental: en 1963 se publica en Santiago de Chile su novela más aclamada –será traducida incluso al finés–, cuyo título promete un divino viaje turístico: *Cristo en Torremolinos*.

La nómina de poetas y escritores con los que en estos diarios Souvirón tercia palabra o cultiva amistad es numerosa y excelente: Azorín, Federico García Lorca, Pablo Neruda, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Leopoldo Panero, Luis Rosales, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Jorge Guillén, José Manuel Caballero Bonald y Claudio Rodríguez. De todos ellos relata un encuentro o rememora, como hace con Lorca, una fecha, un piano y un recitar de versos. Como lector tiene también encuentros con autores europeos, de los que hace lecturas provechosas y a los que suele comentar con generosidad. Por ejemplo, apunta sobre Jünger el 1 de junio de 1957: «Leo, traducido al francés, un estudio de Ernst Jünger sobre los relojes de arena. Es prodigioso ver cómo un hombre inteligente y culto saca, de un motivo de apariencia trivial, verdaderas maravillas de profundidad, gracia y pensamiento». Su guía de referencia espiritual es Teilhard de Chardin; de poesía, el conspicuo Baudelaire. A lo largo de los años va pergeñando una biblioteca ejemplar, desde las novelas de Dostoievski hasta las poesías de Paul Verlaine.

La máxima de intimidad, piedra de toque del género, se cumple sobradamente en los diarios de Souvirón. La estela de su prosa es elegante y las frases fluyen con sereno encanto. En estos diarios participamos de las alegrías y tribulaciones de un alma a la que su portador se asoma con honradez y en la que profundiza con valentía. Desea conocerse a sí mismo, utiliza el diario como catarsis de sus congojas y le reconcilia en lo íntimo dejar constancia de su vida tanto a sus seres queridos como, con precisa conciencia de escritor, al público lector futuro. Estos anhelos reconocibles a lo largo de la lectura revelan el enorme aprecio que Souvirón guardaba a su diario, así como la intuición certera que tenía de su valor literario. En todo momento cuida con esmero los cuadernos –en un viaje largo a Chile los deja al cuidado de su mejor amigo, Leopoldo Panero– y al final de su vida deja a sus familiares cercanos directrices para su publicación póstuma.

La empresa literaria de los editores y filólogos Javier La Beira y Daniel Ramos sigue en marcha, a una constancia de volumen por año. Su meta es abarcar en cinco volúmenes la publicación total de los diarios. Así como Souvirón va des- envolviéndose con mayor gracia conforme va escribiéndolos, en estos dos años los editores han ido puliendo diversos aspectos de su publicación. Del primer

al segundo volumen se aprecia un salto cualitativo. Este último, publicado hace apenas unos meses, cuenta con la mano maquetadora de Antonio Herráiz y con una tipografía más menuda y precisa, acorde con la máxima de intimidad del diario; la portada es clásica y luminosa; al final del libro se incluye un índice onomástico; y, cuando se produce la coincidencia de que existan a la vez un encuentro narrado y una foto que explicita ese encuentro, encontraremos la foto en cuestión insertada junto a su correspondiente entrada. Los editores nos ofrecen en el primer volumen una larga y cumplida introducción que, además de ser un estudio crítico del diario, registra las vicisitudes biográficas de Souvirón. No menos importante es otro atributo del segundo volumen: su publicación es venal y se encuentra en las librerías.

Joaquín Albarracín de la Rosa

Rafael Alarcón Sierra (ed.), *La poética de la modernidad y la obra de Manuel Álvarez Ortega*. Madrid: Devenir, 2019. 202 páginas.

La presente reseña da cuenta de las ideas más sobresalientes que destacan en las aportaciones realizadas por diferentes especialistas en este volumen, editado por Rafael Alarcón Sierra y titulado *La poética de la modernidad y la obra de Manuel Álvarez Ortega*, para poder llegar a un conocimiento más exhaustivo de la obra de este poeta cordobés.

Tras la introducción de su editor, en la que sintetiza el valor de la obra de Manuel Álvarez Ortega y las aportaciones de cada capítulo, el volumen lo inicia Antonio Colinas, quien relata el primer encuentro que tuvo con el poeta cordobés en el Café Gijón. A partir de este recuerdo, rememora aquellos primeros acercamientos y amistades que tuvo en el mundo literario durante su juventud.

Así, partiendo de su memoria, muestra esos años de cambio en la poesía española, respecto a lo que se venía haciendo de modo habitual, y donde influyó como claro precursor del cambio Manuel Álvarez Ortega. Su poesía cargada de modernidad provocó un antes y un después y se ganó la admiración y el interés de todos aquellos poetas jóvenes, como Antonio Colinas, que en ese momento iniciaban su andadura en el ámbito de la literatura.

Por su parte, Jorge Rodríguez Padrón rememora el primer acercamiento que tuvo a la poesía de Manuel Álvarez Ortega cuando era joven y le ofrecieron realizar un artículo para analizar su poesía en la revista *Fablas*. Sin embargo, en aquel momento, Jorge Rodríguez no se sentía capacitado para realizar un trabajo de esa envergadura, puesto que sentía que necesitaba «otra mirada» y mucho más conocimiento para analizar críticamente los versos del poeta.

No obstante, años más tarde, los amigos de la Fundación de Manuel Álvarez lo invitaron a participar en estas jornadas y se decidió a realizar la lectura que no se atrevió a hacer en su momento. Así, se integra completamente en el ahondamiento de la escritura de Manuel y destaca de ella su profundidad, su sensualidad, el misterio que encarna, su existencialismo, la sucesión de imágenes, la

semántica que predomina sobre la sintaxis de su obra y la ruptura que supuso en relación a la poesía española, lo que conllevó una difícil acogida entre la crítica.

En la tercera de las aportaciones, Ana Palomo realiza una aproximación a la obra poética de Manuel Álvarez para vislumbrar, así, las influencias que se reconocen entre sus versos, ya que la crítica tan solo había estudiado la huella de Góngora, de Fray Luis de León o de los simbolistas franceses.

La influencia gongorina ha llevado a Ana Palomo a remitir a la Generación del 27 para analizar algunos de los poemas de Manuel en relación a los tonos, temas y símbolos de poetas de esa generación como Cernuda, Lorca, Alberti o Aleixandre. El acercamiento a la poesía se realiza a partir de sus principales ejes temáticos (muerte, paso del tiempo y amor) y su relación con poemas de los poetas citados anteriormente. De esta manera, los versos, las ideas y los símbolos que recuerdan a las líneas de la Generación del 27 son perfectamente analizados en este estudio para demostrar la influencia que dicha generación tuvo en la escritura de Manuel Álvarez Ortega.

Seguidamente, José Antonio Llera pretende demostrar en su estudio que nuestro autor no es tan solo un poeta metafísico e irracional, sino que tras realizar una lectura exhaustiva de sus poemas, se puede encontrar una obra poética que no renunció nunca al compromiso social, aunque, en ocasiones, se alejara del canon de la poesía social y realista.

Posiblemente, este alejamiento se debiera a un intento de buscar la individualidad dentro de la literatura de posguerra. La poesía social de Manuel Álvarez se deja ver de manera exquisita en sus obras *Exilio* y *Génesis*. En ellas, gracias al estudio realizado por José Antonio Llera de muchos de sus versos más significativos, se ha podido entrever la ideología del poeta, la lucha de clases y el duelo tras la finalización de la Guerra Civil y la llegada de la dictadura, convirtiéndose estas obras en una «elegía cívica». En sus versos se percibe el dolor, la ansiada libertad, la memoria republicana, el luto por los muertos en guerra, destacando la muerte de su hermano Rafael en el frente de Teruel.

Obras como estas consiguieron pasar el filtro de la censura porque Manuel Álvarez realizó la denuncia social de una forma subliminal para no levantar sospechas, lo que suponía que era necesario conocer muy bien su poética para entender sus versos en toda su complejidad.

A continuación, Julio Neira trata la relación que Manuel Álvarez tuvo con las revistas literarias y la importancia que estas tuvieron en el desarrollo de la poesía española durante la dictadura franquista, ya que la escasez de aquel momento no favorecía la aparición de libros. Este tipo de revistas recogían numerosos poemas que han quedado inéditos, ya que la censura y el control ideológico-político de aquel momento no permitieron que se incluyeran posteriormente en libros. Algunos de estos poemas han sido recuperados por Neira en su estudio, para poder conocer mejor la trayectoria poética de Manuel Álvarez Ortega.

Finalmente, Neira realiza un exhaustivo repaso de todas aquellas revistas en las que participó, de alguna manera, nuestro poeta, a través de poemas, ediciones

o traducciones de los simbolistas franceses, buscando en ellas un lugar de experimentación para desarrollar su propia poesía.

Posteriormente, Juan José Lanz realiza un análisis muy completo de *Código* (1971), que no fue publicada hasta 1990, para comprender la evolución poética de Manuel Álvarez. La diferencia de años entre la escritura y la publicación de las obras ha dificultado el estudio continuado del proceso de escritura del poeta para corroborar su evolución. Sin embargo, tras analizar con detenimiento *Código*, se ha podido establecer que la muerte ha sido una temática que ha marcado su poesía.

Así, se puede apuntar que esta obra se constata como una liturgia de la muerte, donde la desaparición del personaje poético se manifiesta en cada verso, en cada imagen, en cada palabra utilizada. El lenguaje empleado refleja un gran vacío, un vacío lingüístico que pretende transmitir la ausencia del personaje, el olvido y la muerte.

La última de las aportaciones, realizada por José María Palencia, trata sobre la obra plástica de Manuel Álvarez Ortega, quien practicó como aficionado la pintura y llegó a reunir una importante colección de obras, formada por 414 piezas.

José María Palencia aporta una serie de datos y explicaciones sobre algunas de las obras de su colección y sobre su estilo en general para conocerlo mejor como pintor. Así, se puede apuntar que varios motivos, como la ciudad, el toro, los insectos, las referencias cervantinas o los animales fantásticos predominaron durante algunas de sus etapas como pintor aficionado.

En cuanto a su estilo, parece que no podemos encuadrar a Manuel Álvarez en ninguno de ellos, ya que, durante los cincuenta años que duró su afición a la pintura, pasó por el cubismo, expresionismo o la pintura abstracta, hasta que en el año 2000 abandona definitivamente la pintura.

Finalmente, el estudio establece un repaso de todos aquellos artistas que donaron algunas de sus obras a Manuel Álvarez Ortega para su colección «en signo de reconocimiento y amistad», destacando, especialmente, las obras de su hermano Rafael.

Isabel María Garzón Donaire

Juan José Lanz, *Poesía, ideología e historia (siglos xx y xxi)*. Madrid: Visor Libros, 2019. 490 páginas.

El libro *Poesía, ideología e historia (siglos xx y xxi)* escrito por Juan José Lanz, profesor de Literatura Española en la Universidad del País Vasco (UPV/EHU), recoge en su interior un total de dieciséis estudios y monografías no enumeradas –de los últimos diez años– que indagan sobre diversos autores y movimientos de la poesía contemporánea en el ámbito hispánico, en obras concretas o incluso trabajos críticos como el de Juan Ramón Masoliver en la obra de Blas de Otero (capítulo cinco: «En la encrucijada barcelonesa del medio siglo: Blas de Otero en la crítica de Juan Ramón Masoliver», p. 219). El volumen comienza con una intro-

ducción que sienta las bases teóricas con las que Lanz lleva a cabo sus investigaciones, esto es, tres conceptos que vertebran sus estudios: la poesía, la ideología y la historia. De tal modo, se concibe la poesía como un *documento histórico*, donde se lleva a cabo un análisis que contempla el reflejo de un espacio estructural al que le envuelve la cultura y ciertas condiciones materiales que hacen posible su desarrollo y concreción. En el total de trabajos reunidos, se presenta una dimensión ideológica y unas formas culturales determinadas y sujetas al devenir histórico, así como la presencia de la filosofía y la sociología.

Algunos estudios sustentan una presencia más notoria de cómo incide la historia en el acaecer poético, como sucede con Miguel de Unamuno, los poetas comprometidos con el pueblo, que parten desde la figura de Machado (capítulo cuatro: «Bajo el signo de Collioure. Los poetas sociales ante Antonio Machado: de Gabriel Celaya a Blas de Otero»), así como la obra de Agustín Delgado (capítulo doce: «“Enséñame a leer en la diversidad”: la poesía de Agustín Delgado» p. 357)

En las páginas que siguen, el autor establece un estudio sobre dos períodos concretos, el siglo xx y los albores del incipiente siglo xxi. El hecho de considerar la poesía como un documento histórico implica que se establezca un estudio con una línea plural de investigación, aunando diferentes disciplinas, desde la Sociología y la Historia, hasta la Filosofía y, por supuesto, la Literatura, tal y como expresa Lanz (p. 11): «como base última de la construcción ideológica de todo discurso». Por lo tanto, todo reflejo social, histórico y cultural, descansa en un discurso formal, como es la poesía. Esto puede observarse en el concepto que creó Miguel de Unamuno: la «intrahistoria», como el estudio de la historia a través del pueblo, de la vida cotidiana, no tanto desde los textos y los grandes escritores (capítulo dos: «Poeta en destierro. *De Fuerteventura a París* (1925), de Miguel de Unamuno, como documento histórico»). Nace, así, una construcción imaginaria y una serie de elementos tópicos, como el paisaje castellano, en Antonio Machado, el «poète du peuple». Esta historia desde dentro, esta narración histórica se aplica a los demás capítulos que sostienen este conjunto de monografías del autor.

Muchos fueron los intelectuales que tuvieron que partir hacia el exilio, como el propio Miguel de Unamuno y Antonio Machado, ya mencionados. También fue el caso de otros tantos que marcaron lo que se denomina «literatura del exilio». Esta conciencia de exilio implica una conciencia de memoria colectiva sobre el pueblo, de proyección circunstancial y de autocrítica hacia la historia. Así, Lanz reviste de memoria y evocación aquellos poetas reunidos en Francia, más concretamente en Collioure. Se entremezclan los temas de España, la dimensión histórica y las figuras de poetas que redefinieron la alta cultura y la cultura popular (pp. 160-163). De esta circunstancia parte el empleo de formas líricas populares, como son la copla o el romance. Por lo tanto, se conjugan estas tres vertientes a través de la expresión y el discurso formal poético. El popularismo en España produjo la consideración y reflexión del folklore y del «nacionalismo estético» (pp. 38-39).

A veces se traspasa la frontera y se acude a la influencia que ejercieron nuestros poetas españoles en Italia (capítulo seis: «Eco en el espejo de Narciso. El diálogo hispano-italiano de la poesía contemporánea», p. 241).

Con todo, el autor también plantea otros estudios en los que predominan los puntos de vista desde la amplitud de la filosofía u otras disciplinas, a través de la lectura que los propios poetas elaboran hasta alcanzar y desarrollar la poesía. Se lleva a cabo la reinterpretación de la poesía en tanto su estética y su proyección, así como la expresión y el uso del lenguaje. Una poética que implica una reflexión crítica, tal y como se establece en capítulos como los de Blas de Otero, Agustín Delgado o Antonio Gamoneda.

A esta amplitud de miradas a través de una perspectiva multidisciplinar, Juan José Lanz incluye dos capítulos sobre Antonio Gamoneda centrados en dos poemarios: *Arden las pérdidas* (2003) y *La prisión transparente* (2016). En uno se indica el «aprendizaje del olvido» (pp. 277-286) y en otro la «poesía del pensamiento» (pp. 287-313). En ambos está latente un existencialismo marcado a través del lenguaje y la construcción de una subjetividad que aparece en el momento en el que se enuncia. Esta enunciación implica una existencia y una realidad que se conjuga con la realidad histórica, pero también en la imposibilidad de expresar la verdad. A esta certeza se le suma el capítulo dedicado a Carlos Sahagún, en la búsqueda de una verdad histórica: «*Primer y último oficio* (1979), de Carlos Sahagún: una elegía sin destino» (p. 341).

El existencialismo en la literatura española contemporánea sitúa como foco principal los preceptos de Jean-Paul Sartre del que se elabora una lectura histórica e ideológica a través del concepto de adecuación o superación en la propia escritura, que revela una realidad que se materializa y deriva en una utopía social (p. 117). Por tanto, se recoge la idea de que toda escritura es, en sí misma, un acto de solidaridad, sobre todo de índole histórica, como bien defendía Barthes (p. 120).

El autor, por tanto, reviste cada estudio de estas tres vertientes, con un eje principal, material, exacto que es la poesía, así como los movimientos culturales y literarios que se desarrollaron, como la *otra sentimentalidad* (capítulo 15) o la poesía que alcanza hasta principios del siglo xxi, con el surgimiento de conceptos como la posmodernidad (capítulo 16: «Poéticas del fragmento y esquivas dialógicas en la poesía española reciente (1992-2014)»), en un proceso de expresión que reside en la ruptura con los modelos establecidos y la reivindicación de aquellos marginados.

Juan José Lanz consigue elaborar una investigación en la que vincula y relaciona el ejercicio poético de los siglos xx y xxi por medio de la concepción de la poesía como documento histórico, que implica, por tanto, una panorámica dilatada en materias y disciplinas. La convivencia de la cultura popular y la cultura elitista, el exilio firme a causa de sucesos históricos, la dimensión ideológica y la estructura de componentes culturales y sociales, plantean una poesía en persistente cambio y versatilidad, en consonancia con el devenir histórico. El autor, por tanto, establece un estudio que es posible y que promueve una mirada amplia que no solo debe concentrarse en el acaecer poético, sino también en todos los factores que determinan dicho suceso.

Carmen Lendínez

Vicente Luis Mora, *La huida de la imaginación*. Valencia: Pre-Textos, 2019. 304 páginas.

Vicente Luis Mora, poeta, escritor y crítico literario, nos ofrece, más que una obra adscrita al género ensayístico, una descripción fidedigna, desde el punto de vista teórico y crítico de la literatura, del desarrollo y el tratamiento contemporáneo que está recibiendo la literatura como ente de expresión artística y cultural. Se trata de la obra titulada *La huida de la imaginación* y fue publicada en 2019, con motivo de los XXXVI Premios Literarios «Ciutat de València», donde la obra del escritor cordobés fue galardonada con el premio «Celia Amorós» de ensayo en castellano.

Cabe destacar, en primer lugar, que se trata de una obra ensayística que construye una descripción del rumbo que, aparentemente, está tomando la expresión artística a comienzos del siglo XXI. En este sentido, Vicente Luis Mora no duda en señalar a la órbita que sobrevive sobre los cimientos del relativismo posmoderno como principal causante de la aparición de una literatura que se deslinda, en cierta manera, del cuidado del mensaje, la forma y la expresión del ingenio humano.

El posmodernismo ha trasladado al desarrollo artístico la absoluta ausencia de reglas, haciendo que la literatura de nuestro tiempo asimile una nueva poética que, paradójicamente, consiste en no tenerla. En términos generales, el relativismo que emana del posmodernismo es una corriente que trata de forma hiperbólica el concepto de subjetividad, construyendo una percepción del arte que se aleja notablemente de resaltar la importancia de una expresión humana preñada de un significado metafísico. Por tanto, el perspectivismo se posiciona como elemento esencial en el tratado de la obra, haciendo que cualquier creación no obtenga un juicio elaborado y constructivo sino que, por el contrario, su recepción y su crítica será de una forma en función de la percepción de cada uno de los receptores, en este caso, lectores, estableciendo una igualdad absoluta en el tratamiento de cada una de las opiniones, es decir, construyendo un ámbito cultural en el que cualquier acción es válida.

Sin embargo, Vicente Luis Mora expone con suficiente nitidez que ante la falacia e imposibilidad que supone la ausencia de elementos críticos que regulen las manifestaciones artísticas, el mercado opta por la enumeración de sus propias reglas, estableciendo el canon a seguir y basándose, como es obvio, en los argumentos del relativismo postmodernista. Por tanto, esta situación provoca que la ausencia de un juicio crítico férreo y cultivado tan solo sea una cortina de humo que difumina la realidad del desarrollo cultural contemporáneo, la cual no es otra que la fuerte influencia que ejerce el mercantilismo en la creación de la obra literaria.

En este sentido, como forma de ejemplificar la situación actual, el autor recuerda lo que ocurrió en el año 2004 con el crítico Ignacio Echevarría, quien, como crítico, realizó su trabajo alejado de las posibles estrategias comerciales que pudieran mantener el periódico en el que colaboraba y la editorial que llevó al mercado la novela en cuestión. Este acto hizo que Echevarría fuese retirado inmediatamente de la colaboración en el suplemento de dicho diario. En cierto

modo, con este suceso, se pretende demostrar que la crítica literaria no debe de actuar en función de los patrones que vayan marcando el tejido mercantilista sino que, por el contrario, Mora propone una solución basada en el progreso y el desarrollo en profundidad del crítico literario quien, como ente racional que tiene las herramientas pertinentes de análisis de la obra, deberá establecer unos criterios basado en la propia definición del arte y alejados de la filosofía relativista.

Por otra parte, de igual forma, presta atención a la recepción contemporánea de la obra literaria. Así, según el autor de *La huida de la imaginación*, los mecanismos de control del mercantilismo llegan a influir en la percepción del receptor que, en términos comerciales, ya no se trataría de un lector en sí mismo sino que, por el contrario, nos hallamos ante un verdadero consumidor. De este modo, la publicidad y el tratamiento anterior a la salida al mercado de una obra supone un elemento esencial no solo en el éxito editorial de la novela en cuestión sino que, asimismo, se constituye como uno de los principales medios de expresión de ese canon narrativo establecido por el mercantilismo. Las plataformas digitales y los medios de comunicación, en muchos casos, se alzan como herramientas de difusión de una literatura preparada para convivir en los tiempos de la inmediatez, donde el lector, sugestionado por los valores culturales del relativismo postmoderno y el consumo más hiperbólico, no ofrece ningún espacio temporal de su vida a una lectura detenida, reflexiva y con la puesta en valor del mensaje literario. Por tanto, el lector ya no recibe en sus manos una obra que se desarrollará después de un acuerdo tácito entre el mismo lector y la ficción que se narra, esto es, el pacto ficcional, sino que, en contraposición, tan solo está recibiendo un producto creado concretamente, como es obvio, para el consumo.

Vicente Luis Mora trata de establecer las diferencias y similitudes entre la literatura de ficción y una literatura que tiende más a rechazar unilateralmente todo elemento de ficción, siendo esta última la literatura que triunfa en el sistema editorial. Por ende, la literatura más demandada, los sobradamente conocidos *best seller*, utilizan herramientas como el componente autobiográfico, la historia y la diégesis basada en la no-ficción para la creación de una literatura que nace con celeridad, en cadena y con recursos narrativos simples, en el caso de que existan. Así pues, del mismo modo que el lector no dedica tiempo a una lectura atenta de la narrativa contemporánea, tampoco existe un tiempo en el que el autor idea, imagina y crea su obra, pues los férreos plazos del mercantilismo pautan considerablemente el espacio temporal en el que se desarrolla el transcurso vital de una novela. Sin embargo, Mora realiza una apreciación especialmente relevante y es la inexistencia, dentro de la expresión literaria, de lo que denomina «no-ficción». Incluso la autobiografía, proceso narrativo que basa su relato en los recuerdos que guarda nuestra memoria y que, por tanto, no será un enfoque fidedigno pleno de los sucesos de nuestra vida, asimila cierta ficción en el desarrollo de los elementos narrados.

Ante la realidad cultural y literaria que se expone en la obra, tan solo nos queda cuestionarnos uno de los conflictos teóricos más conocidos, esto es, cuáles son los criterios que señalan la calidad literaria de una obra. En este sentido,

Vicente Luis Mora realiza una aportación de especial relevancia ofreciendo, con criterios basados en las aportaciones de grandes teóricos y, sobre todo, en la propia experiencia como narrador y creador de literatura, un total de cinco elementos que podrían vertebrar la esencia de una verdadera obra maestra.

En primer lugar, Mora señala que el uso del lenguaje es clave a la hora de valorar una obra. De esta manera, el autor tiene que ser consciente de la sintaxis de la lengua que va a emplear para, desde el conocimiento, poder «pervertirla» a conciencia con objeto de crear un lenguaje expresivo que caracterice a la novela. Es conveniente destacar que, tradicionalmente, se ha utilizado, a lo largo de la historia de la teoría de la literatura, este criterio como señal identificativa de que estamos ante lo que se podría denominar «literatura».

Por otra parte, Mora retoma, de forma pertinente, la idea de originalidad de una obra, la cual, tiene que constituir un verdadero cimiento en el proceso creativo del escritor. Este hecho lleva al autor cordobés a afirmar que el escritor, como creador artístico, debe de alejarse por completo de los objetivos comerciales, estableciendo como prioridad la expresión artística frente al producto de consumo que pretende crear el mercantilismo. El escritor deberá desarrollar su pensamiento en el espacio que él mismo ha creado, haciendo que el relato se desarrolle sin interferencias extradiegéticas que podrían desviar el objeto final de la narración; la expresión humana.

Por último, Mora apela, basándose en algunas de las consideraciones que realizó Harold Bloom al respecto, a lo que él mismo denomina «capacidad de influencia», es decir, el poder de influencia que emana de la obra maestra en el instante inmediato de su lectura, dando lugar a diversas y múltiples imitaciones que, a pesar del fracaso que esto, en cierto modo, conlleva, intentarán conseguir la creación de una obra narrativa que adquiera la consideración de literatura sublime.

Vicente Luis Mora, con este ensayo, realiza una crítica coherente al mercantilismo, no al mercado, como él mismo indica, el cual está haciendo que la literatura y, más concretamente, la narrativa, se convierta en un producto banal. La crítica literaria debe de tomar partido al respecto, señalar la falta de complejidad que, tal y como se indica en la obra, ha sido la línea idiosincrática que ha seguido la novela en la primera década de nuestro siglo. El crítico literario se encuentra ante una situación cultural donde será él mismo el que haga posible que esa huida de la imaginación se convierta en el hallazgo de la misma.

José Alberto Guirao

Alfredo Saldaña, *La práctica de la teoría. Elementos para una crítica de la cultura contemporánea*. Santiago de Chile-Barcelona: Ril Editores, 2018. 297 páginas.

Leer *La práctica de la teoría. Elementos para una crítica de la cultura contemporánea* es como realizar un trayecto esencial en el que cada una de las paradas nos recuerda la importancia de replantearse la realidad y revisar sus fundamentos.

Alfredo Saldaña Sagredo, catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, ensayista –autor, entre otros, de *No todo es superficie. Poesía española y posmodernidad* (2009) y *La huella en el margen. Literatura y pensamiento crítico* (2013)– y poeta –su último libro publicado es *Malpaís* (2015)–, nos propone en este libro un viaje a contracorriente hacia una crítica de la cultura contemporánea cuyo objetivo, desde un latido tan sincero como necesario, es el de –así se anuncia en la primera página– asombrarnos, descentrarnos, desconcertarnos (diría tal vez Cortázar «excentrarnos»), para llevarnos hacia un centro entendido como núcleo axial, en el que la reflexión necesaria y la búsqueda del sentido todavía pugnan por ser escuchadas, por abrir «fracturas» que nos permitan ver más allá y con mayor nitidez, y tener la oportunidad de expresar y entender el mundo de otras maneras. Un mundo en el que la teoría y la filosofía, como nos recuerda Saldaña citando a Žižek, son, junto con la poesía, más necesarias que nunca. Teoría necesaria para una práctica más sincera y profunda, más humana. Porque reflexionar «pasa por desplegar un pensamiento nómada, desarrollado a la intemperie del camino y no al abrigo de ninguna escuela o doctrina edificadas en sus proximidades» (p. 32), es decir, no se trata de *reificar* la teoría ni de adaptarse a ningún corsé, sino de pensar poéticamente, de «poetizar la vida» abriendo, a través de las grietas necesarias, «espacios dialógicos en los que se puedan dar nuevas formas de representación y conocimiento» (p. 32).

Así, ya desde el primer capítulo, Saldaña nos plantea unas «Imágenes de la resistencia» a modo de bagaje para atravesar las derivas de la posmodernidad, la experiencia clave de la otredad, la práctica literaria como experiencia del margen que nos lleva al encuentro con el otro, el análisis del papel de los medios y de la transmisión del conocimiento, la relación de la identidad cultural con el papel de la literatura en el escenario posnacional, y la verdadera práctica de la teoría. Esta necesita, para su correcto accionamiento, una labor de reflexión que, en nuestros días, es constantemente agredida o sedada por una sociedad donde la inmediatez y el consumismo han devorado la posibilidad de profundizar; una sociedad empequeñecida hasta la corrala, un patio de colegio universal en el que nos uniformizan y enfrentan, y en el que el individuo es condicionado constantemente por la mirada de los demás en un circuito de infantilismo fomentado que impide una comunicación real y nos reduce al lenguaje estándar y a la estulticia (véase Facebook y otras redes sociales que pueden llegar a funcionar como tela de araña), en una sociedad «espectacular» en la que se exhibe la relación social condicionada (p. 26).

Y todo ello no tiene otro objeto que seguir alimentando a la gigantesca rueda del «mercamundo» (p. 31) del que habla Saldaña, en el que el beneficio a corto plazo silencia el «no quiero ir nada más que hasta el fondo» (grito esencial –bien lo sabía Pizarnik– que nos conforma como seres humanos) en favor del más sencillo y complaciente «usar y tirar», lema de un manipulado vacío en el que todo análisis más allá de la superficie se juzga perjudicial. El muro virtual tacha el problemático «no puede ser que estemos aquí para no poder ser» de Cortázar, y coloca encima, adornado con luces de neón y fabulosamente plano, un enorme *selfie*.

Contra esta cosificación, Saldaña pone de relieve el papel fundamental de una poesía que nos ofrece la posibilidad de ir más allá de la aceptación de un mundo que acaba ahogándonos en la imposibilidad de explorar nuevos significados. Pero a la vez denuncia el sometimiento de este género literario a una sociedad que pretende empujarnos a la creación poética hasta meterla en la cajita sin aire de un mundo que se pretende también empujado, a la medida de un «receptor cautivo» (p. 31), cada vez más incapacitado para pensar, un individuo sin crítica –ya lo decía el personaje de doña Rosa en *La colmena*: «no perdamos la perspectiva»–, que es capaz de aceptar, sin inconveniente alguno, que buena parte de lo que nos venden como poesía, en la actualidad, no es otra cosa que prosa simple en formato verso.

Así gira el «mercamundo» que demanda buenos clientes y consumidores pero no buenos pensadores, en un contexto en el que –observaremos– se mutilan las capacidades de pensar, soñar y amar, en pro de la supervivencia y el beneficio inmediato que nos reduce a máquinas o a consumidores esnob de cultura, rumiantes del evento, comerciantes de pantomimas, ciudadanos larva –Saldaña acuña los términos «homo videns y homo audens» (p. 33)– y en el que parece que cualquier tipo de subversión acaba siendo engullida por la gran rueda para convertirse en un espectáculo más, otra pieza del puzle, del gran circuito.

Centrándonos en otro de los puntos más relevantes del libro, señalaremos que en «La palabra llagada» el autor destaca la presencia poderosa de los conglomerados empresariales surgidos de fusiones, «de extensión a veces planetaria» (p. 58), que desempeñan un papel fundamental en el control de los medios y en la «globalización neoliberal» (p. 57). Imposible no recordar, llegados a este punto, películas como *Network* (1976), testimonio excepcional del giro que el entramado mundial comenzaba a dar hacia la destrucción del individuo.

En efecto, la complejidad del ser humano ya no interesa. Mejor sedar la mente con «inflación de imágenes» (p. 33), batiburrillos de creencias que lo son solo en apariencia, o prácticas de una malentendida meditación *new age* que, en sus diversas vertientes, se nos vende quizá como remedio descafeinado para todo vacío espiritual o existencial, como cese a toda búsqueda de sentido, a todo conato de comunicación real con el otro. Combatir el vacío vaciándose. ¿Para qué buscar la verdad cuando podemos aceptar la nada y dejar de distinguir?

Porque la verdad no es un conjunto de saberes heredado, sino, más bien, como nos recuerda el profesor Saldaña en el capítulo «El otro que habita en nosotros», una incesante práctica exploratoria de la realidad.

En la relación del hombre con la verdad, Saldaña distingue, por un lado, la posición de aquellos que consideran que la verdad no es propiedad de nadie y, por otro, la de quienes se sienten portadores de la verdad absoluta. Dos son, por tanto, los tipos de sociedad que pueden darse actualmente: aquellas en las que la mismidad se forja a partir de una totalidad de seres que piensan del mismo modo, eliminando la otredad, y aquellas otras en las que existe un camino abierto hacia la exploración, valorando la intersubjetividad como fundamento del respeto a una diferencia enriquecedora. Lo mismo y lo otro (el mismo y el otro, en

palabras de Lévinas) configuran las dos categorías humanas actuales. Saldaña cita a Gabriel Weisz para trasladarnos que los hombres que tratan de tomar conciencia de que el otro es origen de un conocimiento nuevo que debe explorarse conciben la otredad como necesidad ontológica al servicio de una definición de la identidad.

Más allá del eurocentrismo, del colonialismo de la mismidad, hemos de llegar a considerar al otro como un igual y, más aún, recordar, tal como pensaba Freud, que en cada uno de nosotros siempre se encuentra una «alteridad amenazante» (p. 154). Lo que nos lleva a descubrir la otredad en nosotros. Así pues, la razón centrada en el sujeto cede su puesto a la «razón comunicativa» que desde la perspectiva de Habermas fundamenta «la argumentación, el diálogo y el consenso» (*ibid.*)

Ello representa un nuevo camino para la humanidad, más allá del determinismo del idealismo modernista del siglo XIX y del estallido de los totalitarismos del siglo XX. La intercomunicación propia de la razón comunicativa, así como la aceptación progresiva de conductas que en un principio no fueron tenidas en cuenta por la «razón dominante» (p. 155), como «el feminismo, el pacifismo, el antirracismo, el ecologismo radical, los movimientos de liberación sexual, las organizaciones solidarias con refugiados, presos de conciencia, inmigrantes y exiliados, los movimientos antiglobalización y altermundialistas, etc.» (p. 155), nos lleva a pensar que la identidad del diferente refuerza el grupo, un grupo que ya no estaría conformado por una totalidad con pensamiento único. Así, por encima de los totalitarismos fascista y comunista, y no pudiendo considerar tampoco al liberalismo puro como la ideología dominante, el futuro, afirma Saldaña, «será mestizo y multicultural o no será» (p. 162).

En este sentido, la posmodernidad, como imaginación crítica, no puede considerarse, desde la perspectiva del autor, como un fracaso de la modernidad, sino, más bien, como una posible forma de comunicación y solidaridad social: el único camino para acabar con la angustia y el escepticismo de nuestro tiempo. El trayecto de *La práctica de la teoría* finaliza con una exhortación a «seguir caminando»; el camino no debe tener un final cerrado porque, parafraseando a Cortázar, toda revolución debe llevar en su seno la semilla de una mutación continua.

En definitiva, el viaje que nos propone Alfredo Saldaña es un desafío al efecto narcotizante y a los mecanismos de coerción que se extienden –nunca mejor utilizada la expresión que en este momento– como una «pandemia», y en el que la experiencia literaria nos es dada como grieta y subterfugio necesario «hacia la transformación de la realidad y la intuición de un horizonte utópico» (p. 283); un análisis excelente y profundo de la realidad que nos proporciona las pautas para persistir en el anhelo de mejorarla, de superar el corto alcance de una mirada superficial y avanzar hacia una mayor consciencia del otro y de lo que nos rodea, que nada tiene que ver con paradigmas esclerosados, sino con la articulación de un proceso de cambio necesario en el que teoría y literatura se unen para transformar las identidades y relaciones que mantenemos con el mundo.

Izara Batres



Sara de las Heras: *Universos. Anthe* [técnica mixta sobre lienzo, 150x80 cm.]

ESTUDIOS LITERARIOS Y CULTURALES

Sandra Parrado Barrio

Alarcón Sierra, Rafael (ed.) (2019). *Retorno a la piedra. Estudios sobre la poesía de Cesáreo Rodríguez-Aguilera*. Jaén: Editorial de la Universidad de Jaén.

214 páginas / ISBN 9788491592594

Se trata de un volumen colectivo que estudia la obra lírica de Cesáreo Rodríguez-Aguilera, miembro decisivo de la cultura española entre 1936 y finales del siglo XX, puente de unión entre distintas tierras (de Andalucía a Cataluña) y ámbitos del saber.

Rescata textos inéditos y cuenta con aportaciones de José Corredor-Matheos, Joaquín Marco, Juan Pastor, Cesáreo Rodríguez-Aguilera de Prat, José Ángel Marín, Juan Manuel Molina Damiani, Rafael Alarcón Sierra (editor del volumen) y José María Balcells.

* * *

Almarcegui, Patricia (2019). *Los mitos del viaje. Estética y cultura viajeras*. Madrid: Fórcola.

312 páginas / ISBN 9788417425432

Desde la Antigüedad, el viaje constituye una de las formas preferidas para la representación de los seres humanos. Conocer nuevos lugares y nuevas gentes es una forma de la cultura y describe la sociedad y la mentalidad de hombres y mujeres. Es imposible pensar una cultura sin el encuentro con la alteridad, y el relato de viaje se convierte en la prueba estética, documental y testimonial de ese encuentro. El texto avanza en el estudio de la estética y la cultura viajeras, en un intento de identificar los elementos que lo organizan, así como de la literatura que genera. Almarcegui desgrana el mito del viaje a partir de las aventuras de Marco Polo y Ruy González de Clavijo; de los viajes a Oriente de Lady Montagu,

Alí Bey y Carsten Niebuhr; y de la literatura de Annemarie Schwarzenbach y de Ryszard Kapuściński. El viaje no ha muerto, por lo que es oportuna una reflexión sobre su sentido en la actualidad y de cómo plantearse su discusión en un contexto comparado y contemporáneo; sin olvidar, además, la perspectiva del género, que exige narrar los momentos de diferencia y dificultad que la propia autora ha sufrido como mujer. A su vez, posee una estructura híbrida que potencia el análisis de su relación con la imagen, la comunicación y el lenguaje. En definitiva, un ensayo erudito que reformula el imaginario del viajero desde la perspectiva del género.

Patricia Almarcegui es novelista, ensayista y profesora universitaria de literatura comparada. Sus intereses se han centrado especialmente en la estética literaria, los estudios culturales y la literatura de viajes. Publica habitualmente en las revistas *Jot Down*, *Quimera*, *Cuadernos Hispanoamericanos* y *Revista de Occidente*, y es colaboradora del suplemento *ABC Cultural*, de *eldiario.es* y de *La Vanguardia*. Entre las obras que ha publicado destacan *Los libros de viaje. La realidad vivida y el género literario* (en colaboración con Leonardo Romero Tobar, 2005); *Ali Bey y los viajeros europeos a Oriente* (2007) o *El sentido del viaje* (2013, Segundo Premio de Ensayo Fray Luis de León).

* * *

Álvarez Méndez, Natalia y Ana **Abello Verano** (eds.) (2019). *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*. Madrid: Visor.

340 páginas / ISBN 9788498952131

Las diversas modalidades de literatura distanciadas de la vertiente realista, denominadas por gran parte de los especialistas como formas no miméticas, están despertando un notable interés en el ámbito editorial y en el crítico. En el mundo académico se ha incrementado también la reflexión sobre este tipo de manifestaciones opuestas a la codificación realista, y caracterizadas por una visión subversiva del mundo contemporáneo. La pretensión de este libro es ofrecer un nuevo acercamiento al desarrollo de las estéticas de lo insólito en la narrativa en español desde 1980 a la actualidad. Es imposible abarcar de modo exhaustivo en un solo título el marco espacial y temporal implicado en nuestro objeto de estudio, pero sí se pueden establecer calas en las categorías más relevantes, además de huir de la repetición de lo ya conocido. El presente volumen se detiene en algunas de las direcciones más sobresalientes que adoptan las manifestaciones de lo insólito, analizando sus resortes y diversos textos representativos de la ficción española e hispanoamericana de las últimas décadas, además de resaltar su capacidad crítica. De este modo, se trata de contribuir a los necesarios y sugestivos debates que está abriendo la práctica contemporánea de lo no mimético en la narrativa en español. Confiamos en que las investigaciones desarrolladas en estas páginas sean una muestra, aunque parcial, de la riqueza literaria de las diversas formulaciones textuales de lo insólito que nos ofrecen un retrato cabal y certero de las realidades fracturadas que constituyen nuestro mundo.

Natalia Álvarez Méndez es profesora titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de León.

Ana Abello Verano es miembro de la Facultad de Filología Hispánica y Clásica de la Universidad de León y sus estudios se centran en la literatura fantástica.

* * *

Bartolomé Porcar, Cristina (2019). *El cuento de las poéticas o las poéticas del cuento en España. La década de los noventa.* Madrid: CSIC.

287 páginas / ISBN 9788400105327

Durante la última década del siglo XX el cuento literario español vivió una etapa de un sospechoso auge que contribuyó a que pasara de ser “la Cenicienta de nuestras letras” a uno de los géneros más atractivos y versátiles en la actualidad. Los responsables de este fenómeno fueron los editoriales, los medios de comunicación, las instituciones, la proliferación de premios... pero, sobre todo, los escritores. Ellos fueron quienes, desde diferentes opciones estéticas y con las más diversas motivaciones, optaron por el cuento y produjeron un conjunto de textos con una pluralidad de tendencias que recorren lo fantástico, lo realista, lo experimental o lo metaficcional, entre otras. El presente trabajo pretende contribuir a la descripción de este conjunto tan heterogéneo y de las circunstancias que rodearon a sus creadores. Por otro lado, durante el mismo período y a raíz de distintos compromisos y circunstancias, los cuentistas reflexionaron sobre la forma de componer dichos relatos, sus principales modelos, la cuestión de su definición, de sus límites, de sus principales características... Estas poéticas también han merecido un prudente estudio, pues en ellas los creadores nos ofrecen una ventana a su mundo narrativo que muestra, a veces, una realidad que puede llegar a ser más ficticia que los propios cuentos.

Cristina Bartolomé Porcar estudió Filología Hispánica en la Universidad de Zaragoza. Gracias a una beca FPU comenzó su labor investigadora en el Instituto de Lengua, Literatura y Antropología del CSIC en Madrid y completó sus estudios de doctorado en la Universidad Complutense de la misma ciudad, en la especialidad de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Sus investigaciones siempre se han centrado en el estudio del cuento literario de las últimas décadas, tema que trató en su tesis doctoral, de la que nace el presente trabajo y con el que obtuvo Premio Extraordinario. En relación con este asunto, ha abordado la obra de autores contemporáneos como Enrique Vila-Matas, Luis Mateo Díez o Javier Marías. Desde el año 2006 es profesora de enseñanza secundaria en la especialidad de Lengua y Literatura en diferentes centros de la Comunidad de Madrid y Aragón.

* * *

**Brines, Francisco (2019). *Poesía y collage*. Sevilla: Renacimiento.
128 páginas / ISBN 9788417550745**

En este libro se recogen dos ensayos sumamente esclarecedores sobre las relaciones que pueden establecerse entre poesía y pintura gracias al *collage*, el más breve de ellos, y el otro, bastante más amplio, que puede considerarse a la vez una ajustada poética y materia autobiográfica, sobre la propia poesía de Francisco Brines; texto comparable solo en alcance e interés a *Historial de un libro* de Luis Cernuda.

Francisco Brines es un poeta español, heredero mediterráneo de la lírica de Luis Cernuda y Constantino Kavafis. Encuadrado en el grupo poético de los años cincuenta, ha sido reconocido con distinciones como el Premio Nacional de las Letras Españolas en 1999, o el Reina Sofía en 2010. Académico desde 2001, está considerado uno de los poetas españoles del siglo XX de más hondo acento elegíaco.

* * *

**Calvo Revilla, Ana (2019). *Epifanías de la brevedad. Microformas literarias y artísticas en la red*. Madrid: Visor.
350 páginas / ISBN 9788498952117**

Los estudios que configuran este texto se han realizado dentro del Proyecto de Investigación MiRed (Microrrelato. Desafíos digitales de las microformas narrativas literarias de la modernidad. Consolidación de un género entre la imprenta y la red) que financia el Ministerio de Economía y Competitividad de España y el Fondo Europeo de Desarrollo (FEDER). Teniendo en cuenta la consolidación de los formatos breves en el contexto actual de movilidad mediática, las investigaciones se centran en el estudio del microrrelato y de la minificción desde una perspectiva cultural intermedial y transmedial; se contemplan los procesos de creación y de difusión del microrrelato en la esfera digital y el impacto del comportamiento multimedial sobre el imaginario cultural contemporáneo y de las microformas literarias en el diálogo social; y se estudian los formatos audiovisuales de naturaleza humorística mediante el análisis de las estrategias dramáticas pertinentes.

Ana Calvo Revilla es profesora titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad CEU San Pablo, de Madrid. Su investigación en las letras hispánicas se ha centrado en la narrativa contemporánea, en la obra de José Jiménez Lozano, Gonzalo Hidalgo Bayal, José María Merino, Ricardo Menéndez Salmón, entre otros, y en el estudio del microrrelato. En este ámbito ha coordinado los volúmenes *Elogio de lo mínimo. Estudios sobre microrrelato y minificción en el siglo XXI* (2018) y, junto a Javier de Navascués, *Las fronteras del microrrelato. Teoría y práctica del microrrelato español e iberoamericano* (2012). Está interesada en el impacto de la tecnología digital en los estudios literarios y es directora de la revista internacional de microrrelato y minificción *Microtextualidades*.

* * *

Casado Gutiérrez, M^a del Pilar (coord.) (2019). *Conjuntando la mirada y el verso. Nuevas perspectivas de estudio de la literatura española.* Jaén: Editorial de la Universidad de Jaén.

Actas / ISBN 9788491592549

El I Encuentro de Investigación Literaria Conjuntando la mirada y el verso: Nuevas aproximaciones de estudio de la literatura española, se celebró el 14 y 15 de junio de 2018 en la Universidad de Jaén en el seno del Seminario Internacional sobre Caballería y Corte con la participación de investigadores no doctores de la Universidad de Jaén, así como de universidades españolas y extranjeras. Los trabajos aquí presentados suponen nuevos avances en la investigación de la literatura española desde la Edad Media hasta el siglo XX.

* * *

Cohen, Shai (2019). *El poder de la palabra: la sátira política contra el conde-duque de Olivares.* Madrid: CSIC.

184 páginas / ISBN 7848400104924

El presente volumen ofrece una antología de la poesía satírica anónima durante el período de Gaspar de Guzmán, conocido como conde-duque de Olivares, favorito del rey Felipe IV. Durante sus largos y exhaustivos veintiún años en este mandato, el conde-duque se convirtió en uno de los personajes más despreciados de la España moderna y acabó siendo objeto de muchas sátiras que revelaban las controversias de su actividad política y personal. Estas sátiras son textos que reflejan la desfavorable opinión pública hacia el conde-duque de Olivares. Es decir, los poemas dan cuenta de los motivos que condujeron a la caída de España, provocada por el favorito del rey, una personificación viviente del poder. Este libro incluye un estudio acompañado de una edición crítica y anotada de autores anónimos de sátira política sobre la figura del valido. Básicamente, se trata de un nuevo enfoque para un antiguo y muy disputado problema: si los textos satíricos del Siglo de Oro español influyeron en los eventos de ese período. El estudio abarca esta cuestión y ofrece una interpretación de los eventos antes, durante y después del auge del género satírico del siglo XVII. Esta perspectiva original y novedosa permite guiar al lector en este complejo período y reconocer la voz satírica con sus mensajes hacia la esfera pública y su repercusión en el entorno social, económico, político y, por supuesto, literario.

Shai Cohen es profesor visitante en la Universidad de Granada, desarrolla su labor en el Departamento de Estudios Semíticos y está especializado en la literatura española del Siglo de Oro.

* * *

Egea Carrasco, Adolfo (2019). *Horacio y la poesía gastronómica antigua*. Huelva: Universidad de Huelva. 284 páginas / ISBN 9788417776558

Este es un estudio sobre la influencia de la poesía griega y romana de contenidos culinarios sobre las sátiras 2.4 y 2.8 de Horacio. Tomando como punto de partida la definición de poesía gastronómica adoptada por Enzo Degani para la literatura griega, se lleva a cabo, en la primera parte, una panorámica general de este género o subgénero en Grecia desde el yambo arcaico (Ananio e Hipónax) a las obras de Arquéstrato de Gela y Matrón de Pítane, pasando por la comedia antigua y media; se atiende especialmente a la forma como se presentan dichos contenidos en verso y a otras implicaciones ideológicas relevantes para el estudio de sus continuadores romanos. En la segunda parte, se analiza la introducción de este tipo de poesía en Roma en tres capítulos dedicados, respectivamente, a los Hedyphagetica de Ennio, las Sátiras de Lucilio y la Menipea de Varrón, tomando en consideración los posibles elementos heredados de la literatura griega precedente y los elementos originales. Finalmente, se estudian las citadas sátiras de Horacio a la luz de los precedentes griegos y romanos; además de los aspectos formales, se analiza la cuestión de la interpretación de las dos sátiras y su relación con lo jocoserio.

Adolfo Egea Carrasco es profesor asociado en el Departamento de Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona y está especializado en la literatura latina.

* * *

Escalante Varona, Alberto, Ismael López Martín, Guadalupe Nieto Caballero y Antonio Rivero Machina (eds.) (2019). *La mirada ibérica a través de los géneros literarios*. Berna: Peter Lang. 98 páginas / ISBN 9783631784679

En estas páginas se ofrece una breve aproximación a la cuestión hispano-lusa en la literatura. A lo largo de los capítulos de este volumen recorreremos las relaciones literarias entre España y Portugal desde diferentes perspectivas: la recepción de textos de ambos países de un lado a otro de la frontera, la traducción, la reescritura de tópicos y argumentos, la cuestión ibérica. Desde el Siglo de Oro hasta la actualidad más próxima, ofrecemos algunas pinceladas críticas sobre aspectos concretos que podrán ayudar (así lo esperamos) a dilucidar teóricamente algunas cuestiones aún poco estudiadas, y que contribuyen a detallar nuestro conocimiento sobre un tema tan vasto y complejo como fascinante y necesario.

La Asociación de Investigación y Crítica sobre Literatura Española (ASICLE) nació en el seno de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Extremadura con la intención de desarrollar y promover la actividad investigadora en torno a la literatura en español desde una perspectiva internacional. Fruto de esta inquietud se han editado volúmenes especializados y organizado encuentros internacionales alrededor de aspectos diversos sobre nuestro ámbito de estudio. Entre los fundadores de ASICLE se encuentran los editores de este volumen,

los investigadores Antonio Rivero Machina, Guadalupe Nieto Caballero, Ismael López Martín y Alberto Escalante Varona.

* * *

García Ruiz, María Aurora (2019). *Florisando*. Jaén: Editorial de la Universidad de Jaén.

480 páginas / ISBN 9788491591849

Este trabajo incluye la primera edición crítica de la obra *Florisando* (1510), título abreviado con el que se le conoce, de Páez de Ribera. Esta es la primera edición moderna del texto. En la presente edición se cotejan todos los ejemplares conservados hasta la fecha. La autora destaca la importancia de esta obra, sin la cual no se comprende la configuración del género de los libros de caballería y de la novela.

María Aurora García Ruiz es profesora de la Universidad de Jaén en el Área de Didáctica de la Lengua y la literatura. Es especialista en literatura medieval y del Siglo de Oro. En 2011 comenzó a desarrollar su labor investigadora y docente también en la Universidad de Zaragoza. Ha realizado cursos de literatura en la Universidad de La Sorbona (París), donde impartió clases de Literatura Española del Siglo de Oro. Ha participado como ponente invitada, conferenciante y comunicante en congresos de asociaciones de renombrado prestigio, como la Asociación Internacional de Hispanistas, la Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas y la Asociación de Hispanistas de Literatura Medieval. Cabe mencionar los títulos de algunas de sus publicaciones: *El rigor del código artúrico*, “Distanciamiento y encuentro de la *urbs* en Ovidio y Gonzalo Rojas”, “*Florisando*: ortodoxia cristiana y magia”, “Sabiduría eclesiástica frente a tentaciones demoniacas en el *Florisando*”, “Diálogo entre poetas: Ovidio, Casal y Gonzalo Rojas”, “Lo jurídico en los libros de caballerías”, entre otros.

* * *

González Echevarría, Roberto (2019). *El estrellado establo: infinito e improvisación en el Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra.

272 páginas / ISBN 9788437640310

Partiendo de una meditación sobre la aeronave espacial Voyager 1, que detectó sonidos provenientes de lo más remoto y profundo del espacio estelar, este libro pondera el impacto de la revolución copernicana en la literatura española del Siglo de Oro, particularmente en las obras de Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca y sor Juana Inés de la Cruz. El título deriva del agujereado techo de la venta de Juan Palomeque en el *Quijote*, a través del cual se pueden ver las estrellas. Es una especie de risible observatorio, igual a los que se improvisaban en catedrales y otros edificios altos. ¿Cómo se refleja la sensación de infinito que provoca un universo heliocéntrico en las obras mayores de nuestra lengua? En gran medida mediante el recurso a la improvisación, que es la respues-

ta a la ausencia de límites, de forma, del nuevo universo en que todavía vivimos. En Cervantes y en Lope esa réplica conduce al error: el perdido y luego encontrado asno de Sancho en el *Quijote*, el sorpresivo cambio de nombre de un personaje en *La niña de plata*, de Lope. En Tirso se ve en el estilo de las seducciones de Don Juan, que responden a un número ilimitado de mujeres y oportunidades, y en la insólita hermandad entre el galán y la estatua de Don Gonzalo, que representa la muerte, ese otro infinito contrapuesto. En Calderón, Segismundo se improvisa rey dos veces y su padre Basilio maneja la obsoleta cosmología de Tolomeo, que lo lleva a la equivocación y a la derrota. Sor Juana apela a formas recibidas para representar el infinito, sobre todo las pirámides, cuyas líneas ascendentes y convergentes apuntan a una altura inconmensurable. Infinito e improvisación suministran, además, las inestables bases de la ironía y el perspectivismo. *El estrellado establo* propone una nueva manera de leer la literatura del Siglo de Oro.

Roberto González Echevarría es un investigador cubano-estadounidense de la cultura y literatura latinoamericana. Es catedrático en la Universidad de Yale y, a lo largo de su carrera, ha publicado numerosos artículos y ensayos sobre la literatura hispanoamericana, siendo ganador de premios como el Bryce Wood o el Dave Moore.

* * *

Jiménez Fernández, Juan (2019). *La herencia española del legado cultural griego*. Jaén: Editorial de la Universidad de Jaén.
258 páginas / ISBN 9788491592532

Este libro reúne los trabajos más recientes del autor, relacionados con sus principales líneas de investigación: el vocabulario científico-técnico de base griega, los helenismos del español y la paremiología griega. Todos ellos constituyen las principales aportaciones del autor a nuestro conocimiento de la herencia clásica del español, y adoptan un carácter divulgativo en el que destaca un estilo expositivo sencillo y ameno. Un índice general, en fin, que facilita la tarea a quienes deseen iniciarse en el fascinante mundo de la tradición clásica.

Se trata de la obra póstuma del profesor Juan Jiménez Fernández, genuino cultivador de las disciplinas filológicas, desde el estudio de los textos griegos al de los poetas actuales, Juan Jiménez estudió el léxico griego y su recepción en la lengua española.

* * *

Lanz, Juan José (2019). *Poesía, ideología e historia. Siglos XX y XXI*. Madrid: Visor.
500 páginas / ISBN 9788498955316

Los textos reunidos en este libro coinciden en un planteamiento común: las relaciones entre poesía, ideología e historia, con diversas perspectivas. Cada uno de los trabajos perfila desde un ángulo concreto un concepto medular en los es-

tudios literarios: el empleo de la poesía como documento histórico, entendido no como mero reflejo testimonial de unos acontecimientos o un período determinado, sino como conformación de un discurso que dialoga, interfiere y realiza la realidad histórica a la que pertenece y a su vez conforma. En ese sentido, la concepción de la poesía como documento histórico sustentada a lo largo de estos trabajos trata de evitar todo automatismo historicista que contemple el texto poético como mero reflejo de una situación concreta y no como el resultado de una producción dentro de un sistema ideológico en constante transformación. Se concibe el texto poético como un espacio donde se produce la negociación de los grupos sociales, como un elemento de la estructura del campo cultural regida por la lógica del intercambio simbólico. Desde esa perspectiva, que amplía y profundiza la noción tradicional de compromiso, las relaciones entre discurso poético, histórico e ideológico alcanzan nuevo relieve y muestran nuevas irisaciones en los estudios literarios. Los trabajos aquí reunidos abarcan, de esta manera, un arco temporal que se extiende a lo largo del siglo XX y los inicios del XXI, atendiendo tanto a autores determinados (Unamuno, Machado, Otero, Celaya, Gamoneda, Claudio Rodríguez, Sahagún, F. Grande, etc.), como a conceptos y líneas de desarrollo histórico (la noción de pueblo en la poesía del primer tercio de siglo, el compromiso poético en los años cincuenta, las relaciones hispano-italianas en la poesía bajo el franquismo, etc.) o a grupos y tendencias determinadas (la Escuela de Barcelona, la otra sentimentalidad, las poéticas del fragmento). Todo ello conforma, así, una mirada poliédrica sobre la poesía española contemporánea, que constituye a su vez un modo de historificar ese período; el detalle específico se integra, de este modo, en una visión abarcadora y panorámica.

Juan José Lanz es profesor titular de Literatura Española en la Universidad del País Vasco (UPV/EHU), especialista en literatura contemporánea. Algunos de sus libros son: *La luz inextinguible. Ensayos sobre Literatura vasca actual* (1993), *La llama en el laberinto. Poesía y poética en la generación del 68* (1994), *Antología de la poesía española (1960-1975)* (1997) o *La poesía española durante la Transición y la generación de la democracia* (2007). También ha preparado la edición de obras de Juan Ramón Jiménez, Miguel Mihura, Diego Jesús Jiménez y Luis Alberto de Cuenca.

* * *

Maestro, Jesús G. (2019). *El futuro de la teoría de la literatura. Una superación científica y filosófica de la posmodernidad y sus límites*. Madrid: Visor. 256 páginas / ISBN 9788498952162

Este estudio supone una obra totalmente diferente de sus contemporáneas en el campo de la teoría y de la crítica de la literatura. A juicio del autor, las teorías literarias posmodernas se encuentran agotadas en su propio callejón sin salida. La necrosis de la posmodernidad es terminal frente a las exigencias de los estudios literarios actuales. A esta necrosis han conducido, desde hace décadas, las teorías literarias de manufactura italofrancesa y anglosajona. Desde los tiempos de la estilística, todas las teorías literarias que se enseñaban en las

universidades españolas eran de traducción o de importación. Hoy es posible plantear y ejercer, desde el hispanismo, una reconstrucción científica de la interpretación de la literatura y, en consecuencia, desarrollar una nueva teoría literaria basada en criterios científicos y filosóficos: el materialismo filosófico como teoría de la literatura.

Jesús G. Maestro es artífice del materialismo filosófico como teoría de la literatura. Profesor en la Universidad de Vigo desde 1994, es director de las cátedras de Filosofía Cervantina y de Teoría de la Literatura y Materialismo Filosófico. Ha desarrollado una labor docente e investigadora en diferentes universidades de Europa y América, y ha sido traductor, autor y editor de múltiples libros y publicaciones académicas sobre Miguel de Cervantes, literatura española, teoría de la literatura, literatura comparada, teoría del teatro, hispanismo y materialismo filosófico. Su obra *Crítica de la Razón Literaria* (2017) constituye uno de los principales referentes de la teoría literaria actual.

* * *

Martín Fernández, Antonio (2019). *La mano invisible: confesiones de un corrector iconoclasta*. Madrid: CSIC.

124 páginas / ISBN 9788400104689

“Por más atención que ponga en lo que hace, uno se equivoca. Uno escribe algo, un artículo, un cuento, toda una novela, y vuelve una y otra vez sobre lo que ha escrito, repasa, corrige, tacha, sustituye, pero está demasiado cerca de su propio trabajo, de modo que hay cosas evidentes que no ve, y por eso necesita el examen de otros ojos que no sean los suyos, a ser posible de alguien especializado, un corrector, alguien que sabe hacer de verdad lo que parece evidente, que sabe mirar un texto palabra por palabra, con la atención muy afilada, con el lápiz igual de afilado y disponible, con una mezcla de proximidad y de distancia, de amor por la palabra escrita y lucidez clínica para percibir errores.” Así se refería al libro Antonio Muñoz Molina en el artículo “Las correcciones”, de *El País* (5/3/2012).

Esta cita inaugura esta obra que constituye un breve ensayo acerca de la profesión de corrector editorial. Texto a cargo del filólogo Antonio Martín Fernández, fundador en 1997 de Cálamo&Cran, el centro de aplicaciones profesionales del lenguaje y la edición. Pertenece al cuarteto Palabras Mayores, divulgadores del lenguaje, la traducción y la edición. Es coautor de *El libro rojo de C&C: prontuario de manuales de estilo* (2013), *199 recetas infalibles para expresarse bien* (2015) y *Dilo bien y dilo claro* (2017). Desde 2005 hasta 2015 presidió la asociación profesional de correctores que fundó, UniCo. En 2018 contribuyó a la creación de la primera asociación profesional de correctores de Estados Unidos, SEA (Spanish Editors Association). Dirige el medio *Publishnews* desde 2015 (antes, *La lectora futura*), referente diario del mundo editorial en español. En el año 2007 fue reconocido como socio de honor de La Casa del Corrector, de la Fundación Litterae.

* * *

**Martín Párraga, Javier (ed.) (2019). *Mujer, memoria e identidad en la literatura en lengua inglesa*. Granada: Comares
312 páginas / ISBN 9788490459171**

A pesar de las diferentes olas de feminismo, del #metoo, del más que necesario y bienvenido cambio en el paradigma sociocultural occidental; muchos hombres y no pocas mujeres siguen empeñándose en hablar de mujeres, de las discriminaciones que sufren, del dolor profundísimo e imborrable que acarrea de por vida un golpe asestado en su propio hogar, sin escuchar lo que estas tienen que decir al respecto. El presente volumen aspira a lo contrario, ofrece una colección de dieciséis capítulos presentados por diferentes autoras y autores en los que se examina la cuestión de la memoria e identidad femenina en lengua inglesa. Los textos incluidos en el volumen nos trasladan a momentos históricos y ámbitos geográficos muy diversos, abarcando desde los albores de la humanidad a la literatura postcolonial. La obra se divide en cinco secciones diferentes (Reino Unido; Estados Unidos; Literatura Postcolonial; Mundo Árabe y Visiones Transversales). Los autores y autoras que han colaborado son: Aída Díaz Bild; Cristina A. Huertas Abril; María José Ramos Rovi; Cristina María Gámez Fernández; M. Elena Gómez Parra; Javier Martín Párraga; Miriam Fernández Santiago; Antonia Navarro Tejero; Leonor M. Martínez Serrano; M. Dolores Raigón Hidalgo; María Porras Sánchez; Sabah El Herch Moumni; Marta Rojano Simón; Miranda Imperial; Juan de Dios Torralbo Caballero y Christina Bielinski Ramalho.

Javier Martín Párraga es profesor titular en la Universidad de Córdoba, donde desarrolla su labor docente e investigadora; aunque cuenta con experiencia internacional en Estados Unidos, Canadá, Francia y Polonia. Es autor de seis monografías científicas y editor de dos volúmenes, así como más de medio centenar de artículos en revistas científicas y capítulos de libros. Sus campos principales de investigación giran alrededor de la literatura posmoderna y los estudios culturales y de género.

* * *

**Martínez Deyros, María y Carmen Morán Rodríguez (eds.) (2019). *Pasado, presente y futuro del microrrelato hispánico*. Berna: Peter Lang.
184 páginas / ISBN 9783631784303**

El microrrelato se ha configurado en las últimas décadas como una fuente inagotable de escritura. Tanto los autores como la crítica especializada han visto en la minificción el cauce perfecto para la expresión de un nuevo concepto de literatura. La hiperbrevedad, el fragmentarismo, la intertextualidad, el humor, la ironía y la ex-centricidad conforman los rasgos indiscutibles de este nuevo género, fiel reflejo de la mentalidad posmoderna. A pesar de los abundantes estudios realizados sobre la minificción, son muchos los interrogantes sin responder, ya que la renovación de formas plantea a cada paso nuevos retos a la crítica. Además, la hiperbrevedad como estética y clave de lectura nos invitan a leer de otro modo, bajo una nueva luz, obras anteriores a la conformación del microrrelato como género. En el presente

volumen llevamos a cabo una toma de pulso a las formas hiperbreves de la ficción en un sentido amplio, y tratamos de dar respuesta a algunas de estas cuestiones desde una triple perspectiva temporal, analizando el desarrollo de determinados aspectos de la ficción mini tanto en Hispanoamérica como en España.

María Martínez Deyros es doctora por la Universidad de Valladolid. Ha trabajado como docente en diversos centros en España, Italia y Portugal. Sus líneas principales de investigación se centran en la literatura española de los siglos XX y XXI. Es miembro asociado del GIRLEC, Grupo de Investigación Reconocido de Literatura Española Contemporánea, de la Universidad de Valladolid, y colabora como directora de la colección Adaptaciones Literarias de la editorial Agilice Ditigal (*spin-off* de la Universidad de Valladolid).

Carmen Morán Rodríguez es doctora en Filología Hispánica. Ha sido docente e investigadora en las universidades de las Islas Baleares y Jaén, y actualmente es profesora en la Universidad de Valladolid. Sus intereses investigadores se centran en la literatura española contemporánea, campo en el que ha publicado diversos estudios y ediciones. En el ámbito de las últimas tendencias literarias, ha publicado recientemente el libro *Hologramas. Realidad y relato del siglo XXI* (2017) (en colaboración con Teresa Gómez Trueba).

* * *

Navajas, Gonzalo (2019). *El intelectual público y las ideologías modernas. De los años 30 a la posmodernidad*. Sevilla: Renacimiento. 240 páginas / ISBN 9788417550400

Se desarrolla en estas páginas un estudio hermenéutico de las diferentes configuraciones que ha adoptado la figura del intelectual en su relación con el repertorio múltiple y complejo de las ideologías modernas, en particular a partir de la ruptura epistemológica y ética que emerge con Friedrich Nietzsche y se extiende hasta Giorgio Agamben y Enzo Traverso, entre otros, en la actualidad. A diferencias de otras versiones reduccionistas de este tema, el libro integra analíticamente el amplio espectro ideológico de la modernidad, desde Miguel de Unamuno, Julien Benda y Eugeni d'Ors a Walter Benjamin, Salvador de Madariaga, George Orwell, Hannah Arendt, Jaime Gil de Biedma y Pier Paolo Pasolini. Sus premisas metodológicas iniciales se fundan en el concepto de que la inserción plena de la literatura dentro de la historia intelectual potencia a ambas esferas del conocimiento y confiere nuevas perspectivas de reflexión e interpretación a un tema con frecuencia subordinado a posiciones parciales y no necesariamente objetivas. Por esa razón, el libro destaca la interconectividad de los textos literarios dentro de la historia de las ideas además de su consideración como objetos estéticos. Más allá de la indefinición valorativa propia de la era global y posmoderna, el libro explora las opciones de un perfil renovado del intelectual dentro de la diversidad heterogénea y mudable del arte y la cultura actuales, que han ido perdiendo los puntos de referencia tradicionalmente reconocibles para su trabajo. En el caso español específico, procura una incorporación plena de la historia intelectual española dentro de los parámetros internacionales. Las propuestas y conclusiones

de *El intelectual público y las ideologías modernas* ofrecen una vía de apertura y renovación a un tema que, liberado del aura deslumbradora que lo envolvió en el pasado, continúa siendo de relevancia capital en la discusión cultural actual.

Gonzalo Navajas es catedrático distinguido de Literatura Moderna, Historia Intelectual y Cine en la Universidad de California, Irvine. Ha publicado libros de teoría y crítica literaria e historia intelectual, entre los que destacan: *El paradigma de la enfermedad y la literatura del siglo XX* (2013), *La utopía en las narrativas contemporáneas* (2008), *La modernidad como crisis* (2004), *La narrativa española en la era global* (2002), *Más allá de la posmodernidad: estética de la nueva novela y cine españoles* (1996) y *Mímesis y cultura en la ficción* (1985). Es autor también de numerosos ensayos y artículos sobre temas de cultura y estética moderna y contemporánea que han aparecido en volúmenes colectivos y revistas. Gonzalo Navajas forma parte del consejo directivo de centros de investigación en diversas universidades y es miembro del comité editorial de revistas y publicaciones literarias internacionales.

* * *

Ochando Melgarejo, Francisco Javier (2019). *Salvador Dalí: siete poemas sobre lienzo*. Jaén: Editorial de la Universidad de Jaén. 352 páginas / ISBN 9788491592365

Frente a la opinión más extendida que considera a Salvador Dalí únicamente como un destacado artista plástico, existe otro Dalí menos conocido, pero volcado con el mismo tesón desde la adolescencia en los entresijos de la escritura, actividad que lo acompañará el resto de su vida y en la que llegará a abarcar casi la totalidad de géneros: poesía, diario, ensayo, artículo, novela, libreto y guion cinematográfico. De hecho, son numerosas las ocasiones en que Dalí se sirve de la literatura para dar cumplido cerramiento a sus obras pictóricas, en tanto que otras nace de sus textos el germen creador que posteriormente es trasladado al lienzo.

El presente trabajo recorre las diferentes etapas de este genio del siglo XX, arquetipo excepcional de talento múltiple, llevando a cabo un estudio comparado de aquellos casos, un total de siete, donde obra pictórica y obra poética se interpretan de tal forma que llegan a constituir un ejemplo paradigmático de aquel sentido de la interdisciplinariedad que desde Horacio ha dado en denominarse *ut pictura poesis*.

Francisco Javier Ochando Melgarejo es escritor, ganador del primer premio del Certamen Internacional de Ensayo Miguel Hernández 2018 por la obra reseñada.

* * *

Pardo Salgado, Carmen (2019). *Música y pensamiento. Apuntes de un encuentro*. Jaén: Editorial de la Universidad de Jaén. 240 páginas / ISBN 9788491592938

Con este libro, Carmen Pardo prosigue una problemática fundamental: cómo y desde dónde es posible hablar de música. A través de cinco grandes temáticas

(Pensar la música: problemáticas; tiempo y música; música y espacio; modelos y escritura musical; hacia una ecología sonora), se ofrecen las claves mentales y musicales para comprender que la música es un modo específico del pensamiento y que, a su vez, el pensamiento se aligera en contacto con la música. La música nos recuerda que pensar es entrar en una tensión determinada que, en algunas músicas, como la de John Cage, es capaz, asimismo, de acoger la distensión.

Carmen Pardo Salgado es profesora titular de la Universidad de Gerona y profesora del Máster en Arte Sonoro de la Universidad de Barcelona. También ha sido investigadora postdoctoral en la unidad IRCAM-CNRS de París (1996-1998), donde ha llevado a cabo una investigación sobre el espacio sonoro en la música contemporánea. Se hizo cargo de la edición y traducción de John Cage, *Escritos al oído* (1999), es autora de *En el silencio de la cultura* (2016); *La escucha oblicua: una invitación a John Cage* (2014, versión francesa *Approche de John Cage. L'écoute oblique, L'Harmattan*, 2007, galardonado con el Coup de cœur 2008 de l'Académie Charles Cross) y *Las TIC: una reflexión filosófica* (2009); *En el mar de John Cage* (2009), entre otros títulos.

* * *

Pérez de Villar, Amelia (2019). *Los enemigos del traductor. Elogio y vituperio del oficio*. Madrid: Fórcola.

208 páginas / ISBN 9788417425302

Los traductores han sido históricamente acusados de ser unos traidores. Si a los editores Goethe los enviaba directamente al averno, por ser hijos del diablo, aquellos siguen siendo condenados a un infierno peor: el del olvido. Se aborda en este ensayo una reflexión lúcida y comprometida con un oficio que, sin renunciar al rigor y la profesionalidad, se considera aquí artesano. No es una profesión apta para simples titulados en traductología, “el diccionario se queda siempre corto”, sino para iniciados con horas de vuelo, para los que la vocación no deja de ser aliada de la experiencia, la sabiduría, el instinto y la cultura. Un trabajo oscuro, solitario y discreto, que hoy más que nunca, tras su reconocimiento legislativo, exige respeto y un pago justo. Soldados de fortuna, los traductores se enfrentan a múltiples enemigos: la invisibilidad; el permanente silencio de la crítica (apenas ocupa una línea citar al traductor); la falta de reconocimiento, tanto profesional como social; el intrusismo; la inseguridad laboral; los ingresos exigüos; y hasta la tendencia al “aplanamiento” de ciertos editores. Estas páginas son un intento de dignificar esta profesión que tan dura es de aprender y de ejercer (reservada sólo a quienes le profesan amor y respeto, quienes sienten pasión por el lenguaje), y sin la cual Babel nos ganaría la partida.

Amelia Pérez de Villar es escritora, novelista y traductora. Traduce habitualmente del inglés y del italiano. Del inglés ha publicado traducciones de obras de William Blades, Harold Bloom, Emily Brontë, Lucy Hughes-Hallett, Henry James, Alex Kapranos, Rudyard Kipling, Rachel Kushner, Abraham

Merritt, Robert Louis Stevenson, Graham Swift o Edith Wharton. Del italiano, ha publicado traducciones de obras y textos de Gabriele d'Annunzio, Giorgio Bassani, Dino Buzzati, Natalia Ginzburg, Vasco Pratolini o Mario Soldati. Como escritora ha publicado prólogos, relatos y artículos en diferentes ediciones y traducciones, antologías y libros colectivos, como en *Hijos de Babel* (2013), y en revistas y suplementos culturales, como *Renacimiento*, *Litoral*, *Nueva Revista*, *Culturamas* o *El Cultural*.

* * *

Pujante Segura, Carmen M^a (2019). *La novela corta contemporánea*. Madrid: Visor.

300 páginas / ISBN 9788498955347

Se ofrece un estudio sobre la novela corta española desde mediados del siglo XX hasta las dos primeras décadas del siglo XXI. Desde las perspectivas histórica y teórica la autora se enfrenta a los vericuetos de ese género narrativo: tras delimitar el estado de la cuestión, se examina su lugar en las historias de la literatura, sus problemas terminológicos, sus salidas editoriales y sus características propias. Ilustrada con numerosos ejemplos de escritores contemporáneos, la panorámica se complementa con un primer plano sobre tres autores diferentes en el período abarcado: Francisco Ayala, Enrique Vila-Matas y Andrés Barba. Se buscará la aguja en el pajar: la novela corta española contemporánea en los recovecos de las historias de la literatura española, tras los espejismos terminológicos del idioma, a través de los pasadizos de la edición literaria y los premios, dentro de los cajones teóricos y críticos, y todo ello ante la osadía de los textos de los escritores. Se busca esa narración en “tierra de nadie”, como la denomina el escritor mexicano Jorge Volpi en *Días de ira* (2011). Se ha de advertir la carencia tanto de estudios teóricos como de investigaciones particulares que se centren en aspectos textuales o en escritores de novela corta desde 1950. Tal ausencia se convierte en un acicate para el estudio, al mismo tiempo que revela un complejo síntoma: desvanecido el espejismo de la supuesta ausencia de novelas cortas escritas en España durante los últimos años, se delataría cierto desinterés o descuido en el campo investigador actual, situación que seguramente continuaría disimulando el complejo de inferioridad y de imprecisión que parece dar por asumido todo estudio sobre novela corta.

Carmen M^a Pujante Segura, licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Murcia y especializada en Literatura Comparada Europea, participa en el proyecto de investigación Retcult, sobre retórica cultural desde 2011. Actualmente es profesora asociada en el Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Murcia.

* * *

Riquelme Pomares, Jesucristo y C. R. Talamás (eds.) (2019). *Epistolario General de Miguel Hernández*. Madrid: Edaf / Diputación Provincial de Jaén.

1.152 páginas / ISBN 9788441439306

La carta confesional, escamada de intimidad, es un acto de destape: escribir en ese trance es desnudarse ante quien va a leer la declaración, la exigencia, el amor a flor de piel, el desafecto a veces. A través de las misivas se conoce profundamente al corresponsal, tal vez no hay manera de conocerlo mejor. Con este completo corpus de cartas y notas privadas del poeta Miguel Hernández (Orihuela, 1910-Alicante, 1942), podemos conocer mejor la personalidad ejemplar y las inquietudes de un escritor modélico y comprometido en una época turbulenta de España. Tanto en sus cartas como en el diario íntimo que es *Cancionero y romancero de ausencias*, Hernández muestra su profundo calado humano: magnifica lo pequeño, convierte lo cotidiano y lo aparentemente menudo en un regalo, como el Neruda de las *Odas elementales*, como el Machado del olmo viejo: “Olmo, quiero anotar en mi cartera / la gracia de tu rama verdecida”, escribió el sevillano. Anotar: escribir para no olvidar; porque ¡la memoria es vida! “Escribir cartas significa desnudarse ante los fantasmas, que lo esperan ávidamente. Los besos por escrito (confesaba Kafka a su gran amor, Milena Jesenská) no llegan a su destino: se los beben por el camino los fantasmas”. A pesar de todo, Miguel, nuestro poeta, pedía a su amada Josefina “...mándame... besos y cartas”; porque la carta era alimento para seguir con vida, y terminaba muchos de sus escritos, casi furtivos, con un epitafio pidiendo paz, amor y libertad: “Se ruega que no rompan ni interrumpen esta nota por la necesidad de que llegue a su destino”.

El libro es fruto de la exhaustiva y crítica labor de los responsables de edición, Jesucristo Riquelme y C. R. Talamás, quienes combinan una doble información: en primer lugar, las cartas transcritas y depuradas, con anotaciones y comentarios para su mejor comprensión; y en segundo lugar, se añaden, a modo de edición crítica descriptiva de todas las cartas, las indicaciones suficientes para conocer el estado del documento y sus contenidos: mutilaciones, tachaduras, correcciones, inserciones, añadidos y variantes en ediciones precedentes. Jesucristo Riquelme es experto en la figura de Miguel Hernández, es asimismo responsable de múltiples publicaciones y ediciones sobre temática hernandiana. Autor de *Miguel Hernández. Obra Exenta* y de *La obra completa de Miguel Hernández*, publicadas con éxito por Edaf. Miembro de la comisión nacional organizadora del 75 aniversario de la muerte del poeta, es autor de numerosos libros de texto y estudios monográficos sobre diversos autores universales.

* * *

Rodrigo García, José (2019). *Neuroanatomía artística. Los paisajes del cerebro*. Jaén: Editorial de la Universidad de Jaén.

165 páginas / ISBN 9788491592099

Este libro pretende presentar de forma sencilla y amena el contenido artístico del tejido nervioso, introduciendo al lector en ese maravilloso y fantástico

mundo que nos gobierna. Comienza el texto su andadura a partir de una pequeña reseña a la vida y obra de Santiago Ramón y Cajal, introduciendo al lector en lo que será un viaje sorprendente por el sistema nervioso central y periférico, en el que las representaciones artísticas de esos paisajes irán desvelando datos científicos relevantes publicados a lo largo de la vida profesional del autor y de sus colaboradores del Instituto Cajal del CSIC y del Departamento de Biología Experimental de la Universidad de Jaén. El libro también pretende que la sociedad tome conciencia de su responsabilidad en el avance del conocimiento y en el desarrollo cultural de los jóvenes para que ningún cerebro se pierda en el mar y ningún talento en la ignorancia.

José Rodrigo García es neurocientífico y profesor *ad honorem* en el Instituto Cajal del CSIC. Actualmente es el secretario general de la Asociación de Médicos Españoles Escritores y Artistas (ASEMEYA). Ha dedicado su investigación al estudio del sistema nervioso central y periférico, y a la divulgación de sus bellas estructuras, observadas a través del microscopio, a través de sus lienzos al óleo. Sus pinturas han sido objeto de diversas exposiciones nacionales e internacionales, y ahora quedan reunidas en el título que aquí se reseña.

* * *

Signes Codoñer, Juan (2019). *Breve guía de la literatura griega desde Hesíodo hasta Pletón*. Madrid: Cátedra.

512 páginas / ISBN 9788437640556

El presente libro es una historia de la literatura griega que abarca tanto la Antigüedad como la Edad Media, la primera obra de esta clase que aborda este período de más de dos milenios. Pese a los múltiples cambios políticos, religiosos y culturales por los que pasaron los griegos antes de la Edad Moderna, su producción escrita tuvo como común denominador: el griego antiguo, que en sus distintos niveles y estadios de desarrollo vertebró su tradición literaria durante esos dos mil años. El griego vulgar, antecedente del griego moderno, solo encontró reflejo en la literatura escrita a partir del siglo XII y recibe una atención muy secundaria en el manual, debido a que los textos vernáculos eran escasos y en gran medida ajenos a la tradición clasicista. El libro analiza aspectos como los modelos de lengua, la identidad de los autores, la oralidad, los códigos poéticos y retóricos, los géneros literarios o la transmisión, intentando ofrecer las claves esenciales para la comprensión de un corpus de textos de unos 150 millones de palabras. Se trata de una obra necesaria, pues muchos autores, incluidos los clásicos, necesitan todavía de nuevos estudios que faciliten su comprensión a las nuevas generaciones del siglo XXI.

Juan Signes Codoñer, catedrático de Filología Griega en la Universidad de Valladolid, es uno de los bizantinistas más destacados de España y Europa. Es también el actual presidente de la Sociedad Española de Bizantinística, y vicepresidente de la Sociedad Internacinal de Bizantinística. En su obra destacan los estudios filológicos, las traducciones de varias obras fundamentales de la literatura

bizantina y su participación, como autor o colaborador, en muchos proyectos en relación con la historia y cultura bizantinas.

* * *

Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel y José Roso Díaz (eds.), (2019). *España y Portugal en la encrucijada del teatro del siglo XVI*. Sevilla: Renacimiento. 404 páginas / ISBN 9788417950170

Este volumen es fruto de los encuentros que en los últimos años se han organizado entre Cáceres y Torre de Miguel Sesmero (patria chica del dramaturgo pacense Bartolomé de Torres Naharro) con la intención de abordar aquellas cuestiones que tienen que ver con el panorama dramático del siglo XVI. En esta ocasión, se repasa dicho panorama incluyendo la imprescindible aportación de los dramaturgos portugueses, en el convencimiento de que el triángulo formado por Lisboa, Salamanca y Extremadura (con la aportación de autores de la talla de Vicente, Rojas, Encina, Fernández, Sánchez de Badajoz o el mismo Naharro) contribuyó de manera decisiva al nacimiento y desarrollo del fenómeno teatral en la Península y supuso un paso trascendental en la consolidación del posterior teatro barroco. Desde Torres Naharro a Jerónimo Bermúdez o Cervantes, pasando por Gil Vicente o Francisco da Costa, los diferentes trabajos, escritos por especialistas en la materia e incluidos en este volumen, analizan desde planteamientos distintos las diferentes prácticas dramáticas renacentistas, la sociología del teatro, así como los personajes y temas más destacados del mismo.

Miguel Ángel Teijeiro Fuentes y José Roso Díaz, ambos profesores titulares del Departamento de Filología Hispánica y Lingüística General en el Área de Literatura Española en la Universidad de Extremadura, son los editores de la obra.

* * *

Trecca, Simone (2019). *Filmicidad/ literariedad/ teatralidad. La diseminación intermedial de tres clásicos españoles*. Madrid: Visor. 178 páginas / ISBN 9788498952179

¿Qué es un clásico? ¿Cómo se difunde? Y, sobre todo, ¿de qué manera lo asimilan los diferentes lenguajes artísticos o los medios por los que transita? Sin pretender ofrecer una respuesta exhaustiva, ni mucho menos definitiva, a cada una de tales cuestiones, el presente volumen opta por buscar unas vías operativas de aproximación a los fenómenos de difusión de los clásicos, bajo el doble prisma de la intermedialidad y del examen concreto de tres casos españoles (el Lazarillo de Tormes, el Quijote y el teatro de Valle-Inclán). La fecundidad del clásico, en el momento en el que este accede a una red de relaciones intermediales, resulta multiplicada, al multiplicarse las ocasiones de su reelaboración y manipulación desde diferentes medios y a través de diferentes lenguajes. Al acompañar a Lázaro de Tormes (y a otros pícaros de la misma ralea) por sus fortunas y adversidades in-

termediales; al recorrer al lado del caballero de la triste figura los caminos de sus aventuras teatrales y cinematográficas; al espiar la complicada relación amorosa entre el cine y el imaginario teatral de Valle-Inclán, entrará el lector de este libro en contacto con algunos de los fenómenos más típicos de los trasvases de un medio a otro. No solamente de los universos ficcionales reconocibles y familiares ofrecidos por los clásicos, sino también, y sobre todo, de la visión del mundo que cada reescritura (teatral o fílmica) propone a su público de espectadores.

Simone Trecca es profesor titular de Literatura Española en la Universidad Roma Tre. Su investigación se centra en el teatro español contemporáneo de los siglos XX y XXI, las relaciones e interacciones intermediales entre literatura, teatro, cine, televisión y nuevas tecnologías, así como la recepción italiana de la literatura y el teatro españoles. Entre sus publicaciones podemos encontrar la monografía *Silencios, ecos, voces. El proceso de dramatización en las reescrituras para el teatro de Antonio Buero Vallejo* (2012).

* * *

Vallejo, Irene (2019). *El infinito en un junco*. Madrid: Siruela.

452 páginas / ISBN 9788417860790

Este es un libro sobre la historia de los libros. Un recorrido por la vida de ese fascinante artefacto que inventamos para que las palabras pudieran viajar en el espacio y en el tiempo. La historia de su fabricación, de todos los tipos que hemos ensayado a lo largo de casi treinta siglos: libros de humo, de piedra, de arcilla, de juncos, de seda, de piel, de árboles y, los últimos llegados, de plástico y luz. Es, además, un libro de viajes. Una ruta con escalas en los campos de batalla de Alejandro y en la Villa de los Papiros bajo la erupción del Vesubio, en los palacios de Cleopatra y en el escenario del crimen de Hipatia, en las primeras librerías conocidas y en los talleres de copia manuscrita, en las hogueras donde ardieron códices prohibidos, en el gulag, en la biblioteca de Sarajevo y en el laberinto subterráneo de Oxford en el año 2000. Un hilo que une a los clásicos con el vertiginoso mundo contemporáneo, conectándolos con debates actuales: Aristófanes y los procesos judiciales contra humoristas, Safo y la voz literaria de las mujeres, Tito Livio y el fenómeno fan, Séneca y la posverdad... Pero, sobre todo, esta es una aventura colectiva protagonizada por miles de personas que, a lo largo del tiempo, han hecho posibles y han protegido los libros: narradoras orales, escribas, iluminadores, traductores, vendedores ambulantes, maestras, sabios, espías, rebeldes, monjas, esclavos, aventureras... Lectores en paisajes de montaña y junto al mar que ruge, en las capitales donde la energía se concentra y en los enclaves más apartados donde el saber se refugia en tiempos de caos. Gente común cuyos nombres en muchos casos no registra la historia, esos salvadores de libros que son los auténticos protagonistas de este ensayo.

Irene Vallejo estudió Filología Clásica y obtuvo el doctorado europeo por las universidades de Zaragoza y Florencia. En la actualidad lleva a cabo una intensa labor de divulgación del mundo clásico impartiendo conferencias y cursos. Co-

labora con el diario *Heraldo de Aragón* y con *El País Semanal*. De su obra literaria destacan las novelas *La luz sepultada* (2011) y *El silbido del arquero* (2015). Ha publicado ensayos y libros infantiles. Las antologías *Alguien habló de nosotros* (2017) y *El futuro recordado* (2020) recogen sus artículos periodísticos.

* * *

Molina Taracena, Pilar (ed.) (2020). *La poesía de la guerra civil española. Una perspectiva comparatista*. Berna: Peter Lang.
276 páginas / ISBN 9781433167621

En este libro se aborda la poesía de la guerra civil española desde una perspectiva comparatista. En cada capítulo se compara poesía española con poesía escrita en otro idioma o por poetas latinoamericanos. Es la primera vez que se reúne en la misma publicación el estudio de poemas escritos en español, alemán, inglés, portugués, yidis, francés, catalán, vasco y gallego compuestos durante la guerra civil española. Su lectura dará al lector una visión panorámica y enriquecedora de la poesía bélica escrita entre 1936 y 1939. Desde una perspectiva de análisis textual, se busca establecer qué temas, subtemas, motivos e imágenes tienen en común estos poemas y cómo influye el hecho de que se escriban en idiomas distintos teniendo en cuenta que participan del mismo fenómeno histórico. Los autores de esta publicación investigan si el hecho de ser español o no y tener una cultura distinta influye sustancialmente en la forma y contenido de los poemas. Es lectura indispensable para aquellos que estudian la literatura de la guerra civil española.

Pilar Molina Taracena es doctora en Literatura Española por University College Cork. Es profesora de español y experta en poesía de la guerra civil española. Entre sus publicaciones destaca *La Poética de la poesía de la guerra civil española: diversidad en la unidad* (2015).

* * *

Montalbetti, Mario (2020). *El pensamiento del poema*. Barcelona: Kriller71.
134 páginas / ISBN 9788412138016

En su obra *El ser y el acontecimiento*, el filósofo Alain Badiou desarrolla la idea de que el poema es una forma de pensamiento; una idea ante la que, inmediatamente, surgen las preguntas de qué y cómo piensa el poema. A través de una serie de variaciones que orbitan en torno a la obra del pensador francés, y asumiendo con lucidez y arrojo el riesgo de tergiversar el complejo aparato teórico de Badiou, el autor busca respuesta a estos interrogantes, al mismo tiempo que diserta acerca de la especificidad de un tipo de poesía que reniega del objeto, que no siente ni simboliza, ni tampoco imagina, y a cambio produce pensamiento sin conocimiento. Las diferencias entre poesía y prosa, las operaciones del poema sobre el lenguaje, su vínculo con lo innombrable y procedimientos como

la metáfora son algunos de los temas que Montalbetti desgana, volcando sus reflexiones sobre la obra de autores como Stéphane Mallarmé y César Vallejo. A caballo entre el ensayo filosófico-lingüístico, el *Ars Poetica* y la práctica literaria, *El pensamiento del poema* continúa con el experimento transgenérico que, en su doble faceta de poeta y lingüista, Mario Montalbetti viene desarrollando en los últimos años, y que nos revela las indisolubles tensiones entre formas de lenguaje antagónicas, pero también, su inesperada complicidad.

Mario Montalbetti es poeta, doctor en Lingüística por el MIT de Massachusetts y docente universitario. Su obra poética está compuesta por una decena de obras publicadas y reeditadas en diferentes países de Latinoamérica y España, entre las que encontramos títulos como *Fin desierto y otros poemas* (1995), *Cinco segundos de horizonte* (2005), *El lenguaje es un revólver para dos* (2008), *Simio meditando (ante una lata oxidada de aceite de oliva)* (2016) y *Notas para un seminario sobre Foucault* (2018). En los últimos años, Montalbetti ha desarrollado también una obra híbrida que navega entre el ensayo y la práctica poética, y donde destacan las obras *Cajas* (2012), *Cualquier hombre es una isla* (2014), *El más crudo invierno* (2016) y *La ceguera del poema* (2018).

* * *

Olmedo, Iliana (2020). *Narrativas periféricas. Historia e historiografía del exilio español en México*. Berna: Peter Lang.

254 páginas / ISBN 9781433163203

Las historias de la literatura española y mexicana, bajo el uso de criterios nacionales, aislaron, marginaron o ignoraron la creación de los intelectuales del exilio español de 1939. Este libro evalúa con profundidad las condiciones sociales, políticas y culturales que conformaron este contexto, para determinar las causas y consecuencias de esta exclusión. Analiza, así, los factores que determinan y construyen la historiografía literaria, tanto de México como de España. A partir del caso paradigmático de Luisa Carnés y Paulino Masip, dos narradores del exilio español en México, cuestiona los criterios tradicionales usados en la escritura de las historias nacionales de la literatura. Del mismo modo, valora las políticas de memoria, surgidas después del fin del franquismo, implicadas en la restitución de los exiliados como autores españoles, para valorar la incidencia del entorno en la formación del canon literario. Así, propone la apertura de este canon, para dar lugar a un diálogo más amplio y rico acerca del exilio español en los dos escenarios donde actúa: México y España, cuya comunidad va más allá de la lengua.

Iliana Olmedo es doctora en filología española por la Universidad Autónoma de Barcelona y miembro del Grupo de Estudios del Exilio Español. Es autora de *Itinerarios de exilio* (2014) y de la novela *Chernóbil* (2018). Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores de México.

* * *

Osorio Soto, María E. y Juan Fernando Taborda Sánchez (eds.) (2020). *Literatura, diálogos y redes trasatlánticas*. Berna: Peter Lang. 180 páginas / ISBN 9783631803035

Esta obra aspira a contribuir a la comprensión de los fenómenos literarios hispanoamericanos desde perspectivas interdisciplinares y transdisciplinares que, a su vez, aporten lecturas e interpretaciones dialógicas y en las que converjan otras manifestaciones artísticas, sociales y culturales, pero estudiadas a partir de los diálogos y de las redes de conocimiento que han nutrido la producción literaria en el mundo hispanoamericano. Los autores partimos de la existencia de un diálogo trasatlántico, transnacional y transdisciplinar, el cual permite vislumbrar un sistema de red intelectual que ha existido entre los escritores hispanoamericanos desde Cervantes y que se ha proyectado con el paso del tiempo al campo de las disciplinas literarias y artísticas.

María E. Osorio Soto es profesora titular de la Universidad de Antioquia, doctora en Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Estocolmo, Suecia, y miembro del Centro Internacional de Estudios Europeos y de Las Américas (CEYLA).

Juan Fernando Taborda Sánchez es profesor titular de la Universidad de Antioquia y coordinador de la Maestría en Literatura de la misma universidad. Doctor en Teoría de la Literatura y del Arte y Literatura Comparada de la Universidad de Granada. También es miembro del CEYLA.

* * *

Ruiz Pérez, Pedro (2020). *Animar conceptos. Formas y modos de la poesía bajo-barroca (con actitudes de autor en Andalucía)*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert. 426 páginas / ISBN 9788491920823

Los trabajos recogidos en este volumen obedecen al propósito de introducir cierta luz crítica en un período de la poesía hispánica tan poco transitado como minusvalorado. En conjunto, se entretienen análisis particulares con la voluntad de establecer una formulación teórica e historiográfica dirigida a proponer una categorización periodológica y al apunte de algunas de las claves estéticas, así como sociológicas, intelectuales y morales, que marcaron la producción en verso de comienzos del siglo XVII. Arraigada en el legado del alto barroco, esta poesía incorpora elementos distintivos agavillados en torno a la pérdida de trascendencia que acompaña, en el horizonte europeo, a la nueva ciencia, para desplazar la metaforización contrarreformista a favor de un nuevo sentido del concepto como puro juego de ingenio verbal, en una lectura diferente de la visión peyorativa del prosaísmo, matizada por la atención a algunas propuestas singulares donde se mantiene viva la herencia cultista.

Pedro Ruiz Pérez es catedrático de Literatura Española en la Universidad de Córdoba, profesor visitante en las universidades de Sorbonne Nouvelle, Toulouse,

Bordeaux, Napoli y Venezia. Miembro del Grupo PASO desde su fundación, dirige el proyecto Sujeto e Institución Literaria en la Edad Moderna (Universidad de Córdoba). Ha editado textos de Fernán Pérez de Oliva, Boscán, Espinosa, el Duque de Rivas, Javier Egea y Luis Riaza. Entre sus monografías se incluyen *El espacio de la escritura* (1996), *Libros y lecturas de un poeta humanista* (1997), *Manual de estudios literarios de los Siglos de Oro* (2003), *La distinción cervantina* (2006), *La rúbrica del poeta* (2009) y *El siglo del arte nuevo* (2010).

* * *

Smith Rousselle, Elisabeth y Erika M. Sutherland (eds.) (2020). *(Con)textos femeninos: Antología de escritoras españolas. Tomo I. De Al-Ándalus hasta el siglo XVIII*. Berna: Peter Lang.
524 páginas / ISBN 9781433159787

La obra presenta poesía, drama y prosa de autoras de la Edad Media, el Renacimiento/Barroco y el siglo XVIII. Cada sección tiene introducciones sociohistóricas que esbozan el contexto histórico, el contexto social y el contexto de la mujer para situar la literatura. Se incluyen notas a pie de página en español para facilitar la comprensión de los textos. Al final de cada selección literaria aparece una corta biografía general de la escritora. La sección medieval tiene versiones árabes y hebreas de los escritos originalmente publicados en esas lenguas. Esta presentación bilingüe continúa en un segundo tomo que alberga literatura de escritoras españolas del siglo XIX hasta la actualidad.

Elizabeth Smith Rousselle es catedrática de Español y titular de la Cátedra Mellon en la Xavier University of Louisiana de Nueva Orleans. Es autora de *Gender and Modernity in Spanish Literature: 1789–1920* (2014). Es doctora en Literatura Española por la Tulane University.

Erika M. Sutherland es profesora titular de Español y directora del Departamento de Lenguas, Literaturas y Culturas en Muhlenberg College. Su trabajo de investigación se centra en la intersección de literatura, medicina y la difusión popular de la ciencia. Es doctora en Literatura Española por la Universidad de Pennsylvania.

* * *

Soldevilla Albertí, Joan Manuel (2020). *Del Quijote a Tintín*. Girona: Edicions calligraf.
290 páginas / ISBN 9788412078282

Reunir y estudiar en una misma investigación las relaciones existentes entre las historias de dos personajes de la talla de Don Quijote y de Tintín no está al alcance de cualquiera. Solo alguien radicalmente enamorado del arte de Hergé y de su “línea clara” y, al mismo tiempo, estupendo conocedor de la inmortal novela de Cervantes podría hacerse cargo de esa labor. *Del Quijote a Tintín* se or-

ganiza bajo la especie de un diccionario bilingüe Quijote-Tintín, Tintín-Quijote, con distintos lemas ordenados alfabéticamente donde se van analizando los paralelismos que ofrecen ambos personajes, que son muchos más de los que hubiéramos pensado antes de que Joan Manuel Soldevilla los descubriera y los pusiera en valor ante nuestros ojos atónitos.

Joan Manuel Soldevilla Albertí es catedrático de literatura en el instituto Ramon Muntaner de Figueres. Escritor y ensayista, ha desarrollado una amplia labor como estudioso de la literatura y de los medios de comunicación de masas, especialmente de la historieta. Ha publicado un amplio número de artículos en portales, revistas especializadas y publicaciones científicas, comisariado exposiciones y es autor de una docena de libros, entre ellos, *The Secret Life of Figueres*, *La maleta de Figueres*, *Abecedario de Tintín* (2003), *Universo Hergé* (2007), *Somos y seremos (Tintineros)*(2013) o *Don Quijote en Barcelona. La ciudad imaginada* (2016).

* * *

Villanueva, Darío (2020). *Teorías del realismo literario*. Barcelona: Malpaso. 25 páginas / ISBN 9788417893477

El realismo constituye una constante de toda la literatura, cuya primera formulación teórica está en el principio de la mimesis de la *Poética* de Aristóteles. En este sentido, el realismo puede ser considerado uno de los aspectos centrales de la teoría literaria, que debe definir los límites de su concepto y neutralizar la impresión, polisemia y ambigüedad con que se aplica el principio realista.

Darío Villanueva es catedrático de la Universidad de Santiago de Compostela, de la que fue rector entre 1994 y 2002. Preside la Sociedad Española de Literatura General y Comparada y dirige el consejo científico de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes así como la colección de Autores Clásicos Españoles de la Biblioteca Castro.

* Estas reseñas se basan en la información facilitada por las editoriales y en los propios libros. En algunos casos los detalles sobre los autores proceden de los perfiles públicos que figuran en Internet.



VARIA

(Coordinada por Juan M. Molina Damiani)

Autorretratos

AUTORRETRATO

Paco Gámez

Nací (o me nacieron) en Úbeda porque allí había hospital. Viví mis dos primeros años en Pozo Alcón, porque de ahí son mis padres, y a partir de entonces, en Jaén hasta los veintitrés. Siempre digo que soy de Jaén capital porque no tengo recuerdos previos, y cuando digo “casa” pienso en la casa de mis padres en Peñamefecit.

Dice mi cuñado, Tomás Afán, que cuando tenía yo cinco años ya escribía. Bueno, yo decía cosas que él copiaba, frases que parecían ser greguerías o que encerraban alguna metáfora o una imagen descrita con humor. Eso tiene mucho que ver con mi forma de escribir ahora. Mis textos están más cerca de la oralidad que de la letra escrita, del juego espontáneo que de la biblioteca.

Estudié Filología Inglesa en la Universidad de Jaén y entonces no me consideraba “filólogo” en el sentido etimológico: “¿amante de las palabras?”. No, creía amar más a las personas y las ideas que al idioma en sí. Ahora pienso que el lenguaje y las ideas son lo mismo y que las palabras son la herramienta más eficaz para vivir y para construir el mundo.

Desde los doce años hacía teatro. Mi hermana tiene una compañía –La Paca– que lleva mucho tiempo acercando el teatro a los jóvenes y yo le ayudaba a estudiar el texto, iba a algunos ensayos y veía la función una y otra vez, en ocasiones desde el escenario entre bambalinas y otras desde el patio de butacas. De ese modo el teatro se volvió un lugar familiar para mí, un hogar. Creo que si cierro los ojos aún puedo recorrer el Teatro Darymelia entero sin perderme; recuerdo dónde están los baños en cada planta, los camerinos y desde qué asientos se ve mejor.

En ese contexto era de esperar que quisiera ser actor y por eso me marché a Sevilla, a formarme en la Escuela Superior de Arte Dramático. Viví seis años en esa ciudad. En el último año de carrera, con veintisiete, gané un premio de escritura teatral de la Universidad de Sevilla y otro de poesía de la Diputación

de Jaén para autores noveles. Era la primera vez que escribía y me sentí muy dichoso al ver mis escritos transformados en libros. A pesar de ese golpe de suerte inicial que parecían marcar un camino amable en la escritura, lo siguiente que escribí –un texto teatral y un poemario– se quedó en un cajón, y dejé la escritura aparcada durante años. Sin mucho dramatismo. Seguí trabajando como actor y pensando que esos dos libros serían un recuerdo aislado.

Cinco años después, actué en una función en la que escribían varios autores de la última generación de dramaturgos españoles, usando como punto de partida *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. Trabajando esos textos desde el escenario, leyéndolos, estudiándolos y defendiéndolos frente al público, sentí el impulso de sentarme a escribir de nuevo. Fue en el 2015 y el resultado de ese momento de creatividad literaria fue *Autos (a road play)*. Con esa obra gané un premio nacional y fui publicado en la Revista *Primer Acto*. Así se volvió a activar la rueda de la dramaturgia.

Escribía porque era la forma más barata de hacer el teatro que quería, de construir las historias que imaginaba sin gastar ni un euro, sin depender de nadie, sin necesitar nada. Solo yo, sentado frente al ordenador, sin más.

Pasé un tiempo, un par de años quizá, diciendo que no era dramaturgo sino un actor que escribía, pero en estos cinco años he publicado siete obras gracias a becas y a premios, y me he visto obligado a asumir la etiqueta de escritor. Paso a paso he ido sintiéndome más cómodo en ese papel.

Es raro hablar de uno mismo, autodescribirse, y más cuando yo suelo usar personajes para expresar lo que pienso.

Para hacerme más fácil este lance, voy a ir paseando por las obras, compartiendo un fragmento de cada una de ellas, y añadiendo unas palabras torpes contando de qué trata el texto o algún aspecto estilístico que creo interesante para entender mi trayectoria.

Sea esta una bitácora azarosa que me ayude a entender por qué caminos he andado, en qué charcos me he metido y qué quería contar con cada fábula.

El hombre en llamas y La Rompedura. 2010.

Mis primeros escritos, a pesar de toda la torpeza de autor primerizo, marcan seguramente por la que camino hoy.

El hombre en llamas partía de una imagen: un hombre que ardía de forma espontánea e intentaba seguir su vida normal a pesar del fuego. Creo que tiene que ver con las greguerías que inventaba de niño, por eso de la metáfora y del humor. Bebe la obra de la ciencia ficción y contiene mucha meta-referencia literaria, rasgo que aún abunda en mis textos. Quizá lo mejor sean los diálogos. Al ser actor, pienso mucho en la puesta en escena y en las necesidades de los intérpretes, en el viaje del personaje...

La Rompedura era un poemario sobre el desamor y la angustia ante una ruptura. Es autoficcional o autobiográfico, y aunque la forma no es dramática, no

está muy lejos de uno de mis últimos textos: *Inquilino*. Lo cotidiano elevado y el erotismo siguen estando presente en todo lo que hago.

“X”

Yo jadeo por ti.

Giovanna Pollarolo, 1997.

Pero sucede
que se me asoman tus ojos
en la cara de cualquier
actriz porno.

Rebobino
y te has ido
para usurpar luego
sus tobillos
su nuca, sus encías.

Sucede
que rompo a llorar
al advertir nuestras posturas.

Que me corro
De-le-tre-án-do-te
frente a la pantalla obscena,
sucede.

Autos (a road play). 2015.

Autos supuso volver a la escritura después de muchos años, y creo se debe a la influencia de varios compañeros de generación como Antonio Rojano, Carolina África, Emiliano Pastor o Javier Vicedo Alós.

La obra se compone de múltiples escenas independientes –personajes y situaciones con principio y final– pero interconectadas de algún modo, ya que todas ocurren en coches e intentan generar un mapa de carreteras del país recorriendo el espacio, y también nuestra historia reciente: desde la Guerra Civil hasta nuestros días.

Es un juguete teatral, un divertimento. Pero para mi sorpresa, fue galardonada con el premio Jesús Domínguez.

En el prólogo a la obra María Velasco, miembro del jurado, destaca: “el lenguaje ágil y vivo, pero no intrascendente. La voz propia, el pulso temblón y un desfase o desconexión con respecto a la norma. La utilización desinhibida del anacronismo, de lo intempestivo”.

palabras

Una camioneta por una carreterilla de provincias.

En la parte de atrás, descubierta, varias siluetas sentadas en el suelo.

Tres de pie controlan al personal. Uno susurra.

uno.- Mmm, ¡cómo huele la tierra!

otro.- ¿Me hablas a mí?

uno.- Sí. Mira como huele.

Uno inspira. El otro también. El otro esboza una sonrisa.

otro.- No había reparado.

Los dos respiran. Despunta la mañana.

uno.- Yo le conozco.

otro.- Puede ser.

uno.- Todo el mundo le conoce.

Otro mira a uno.

uno.- Usted a mí no. Normal. Me llamo Miguel Tello.

otro.- Quisiera decir que es un placer.

Miguel.- Ya.

Otro mira al cielo.

Miguel.- A ellos les da lo mismo todo. Mire. Usted y yo aquí. Lo igualan todo. Usted es un hombre de mundo. Yo no me he movido de este terruño nunca. Yo soy de Jun y mi mujer de Alfacar. Eso han visto mis ojos.

otro.- ¿Qué más da eso?

Miguel.- Yo casi no sé escribir mi nombre. Usted escribe. Usted es un poeta.

El poeta no encuentra palabras.

Miguel.- Usted es rico. ¿Qué hace aquí?

Poeta.- No lo sé.

Miguel piensa. Tímido.

Miguel.- ¿Usted ha montado en barco?

Poeta asiente.

Miguel.- ¿En avión? *Poeta asiente.*

Miguel.- Usted ha vivido.

Poeta duda.

Miguel.- ¿Por qué estará usted aquí?

Poeta.- No lo sé.

Miguel.- Claro.

Sombra manda callar. Callan. Miguel susurra.

Miguel.- Usted no vive aquí.

Poeta.- Vivía en Madrid.

Miguel.- Es grande Madrid.

*La cabeza del poeta pasea por la calle de Alcalá, por Gran Vía;
se pierde en la rosaleda del Retiro.*

Miguel.- Debe ser precioso.

Poeta.- Sí.

Miguel imagina.

Poeta recuerda su cara contra los azulejos de un baño.

Poeta.- Bueno, sí y no.

Miguel.- ¿Le estoy importunando?

Poeta.- No.

Miguel.- Yo no me imagino otro sitio. Madrid está lleno de tiendas, de teatros, museos, plazas...

Poeta.- Sí.

Miguel.- ¿Qué es lo mejor?

Poeta piensa.

Poeta.- Los teatros.

Miguel.- ¿Sí? ¿Cómo son?

Poeta.- Son... muy grandes, algunos parecen pasteles, cajas de música, no. No sé... no... no encuentro las palabras.

Miguel.- No sé preocupe. Ya me los imagino.

Poeta tiembla.

Miguel.- ¿Por qué vino aquí?

Poeta.- Soy de aquí.

Le cuesta mucho hablar.

Poeta.- Tenía miedo. Quise estar con mis padres y mis hermanos.

Miguel aprieta la mano del otro.

Poeta.- (Recuerda.) Que de noche lo mataron...

Miguel.- (Murmura.) El día y la noche no quieren venir.

Poeta.- ¿Qué has dicho?

Miguel parece no haberle escuchado.

Miguel.- ¿Has estado en otros países, verdad?

Poeta asiente.

Poeta.- Inglaterra, Francia, Cuba, Estados Unidos...

Miguel.- ¿El aire es igual que aquí?

Los poros del poeta recuerdan.

Poeta.- El aire nunca es igual.

Miguel.- ¿Nunca?

Poeta.- En ninguna parte.

Miguel recuerda.

Miguel.- ... una brizna de hierba.

Poeta.- Te sigo por el aire como... Miguel.- ... una brizna de hierba.

Poeta desconfía de su oído.

Miguel.- Seguro que donde no habías estado nunca es en una camioneta como esta.

Poeta.- Sí. Sí había estado. Veranos enteros. Pero no era así. Era... una fiesta. No, una algazara. No. No es eso. No sé qué palabras...

Miguel.- Es igual.

Poeta.- Es como si quisiera beber agua...

Miguel.- Y no hay vaso ni agua.

Poeta desconfía de sus ojos.

Miguel.- Quiero subir al monte...

Poeta desconfía de su boca.

Miguel.- ... y no tengo pies.

Poeta comprende.

Poeta.- Tengo mucho miedo.

Miguel acuna al poeta.

Poeta.- Me dejo mucho sin escribir.

Miguel.- No importa eso.

Lo mece.

Miguel.- Tenemos que irnos ya.

La camioneta se para.

Poeta.- ¿Va a doler?

Miguel.- No

Poeta.- ¿Cómo talar un árbol?

Miguel.- Como un picotazo de avispa.

Los guardias dan voces que no oímos.

Poeta y Miguel bajan de la camioneta. Caminan juntos.

Poeta.- ¿Tiene usted una espada coronada con hojas de mirto?

Miguel.- Ahora te podría tragar como si fueras un botón.

Poeta.- Noche abajo los dos con luna llena...

Miguel.- ¿Y si yo me convirtiera en nube?

Desaparecen.

C.H.A.P.M.A.N. (∞ x 0) 2016.

Quizá hubiera dejado de escribir, podría ser, pero recibí una beca del Ministerio para nuevos dramaturgos y me embarqué en este proyecto.

Gira en torno a la figura del asesino de John Lennon y habla sobre el capitalismo, sobre la idea de triunfo y fracaso, sobre la violencia y la paz, sobre los mitos y de hasta dónde llega nuestra libertad.

La estructura es un crisol de momentos de la vida de Chapman revividos desde la prisión. En el fragmento que comparto, el personaje recuerda una escena que vivió siendo niño.

PADRE: ¡Corre, hijo, ven!

CHAPMAN: ¿Qué pasa papá?

PADRE: Mira, asómate... No, por esta ventana mejor.

CHAPMAN: ¿Qué pasa?

PADRE: Ves aquel ventanal, mira sobre la cama, es Mr. Spenser.

CHAPMAN: No tiene cabeza.

PADRE: Se la ha volado.

CHAPMAN: Dios mío. ¿Por qué?

PADRE: Vete tú a saber, pero eso no es lo que quiero que veas, mira al jardín.

CHAPMAN: ¡Mrs. Spenser! Nos va a ver.

PADRE: Ahora no se da cuenta de nada. Mira cómo corre de arriba a abajo. Hijo, mira cómo aúlla.

CHAPMAN: Se ha vuelto loca, papá.

PADRE: No. Está gruñendo y pataleando. Ahora mismo Mrs. Spenser es real.

CHAPMAN: Parece que se ríe.

PADRE: Lloro, ríe, se retuerce... todo a la vez.

CHAPMAN: No se entiende nada.

PADRE: Está traspasada.

CHAPMAN: No quiero mirar.

PADRE: Hijo, es importante.

CHAPMAN: ¿Llamamos a un médico?

PADRE: Ahora, un momento. Mark quiero que aprendas que todos somos eso que ves: animales. Disimulamos. Fingimos constantemente, pero en el fondo todos somos bestias. Hasta Mrs. Spenser, la señora más señora de todo el vecindario, la mujer del empleado del banco con su vestido de tres piezas. Mira cómo se revuelca por el suelo y muerde el césped esperando que pase algo que no va a pasar, queriendo comprender. Su cerebro va a estallar.

CHAPMAN: ¿Por qué?

PADRE: Porque no hay respuestas. La vida le ha dado un golpe en toda la cara como una pelota de baseball que choca inesperadamente con el espectador de la fila 14.

CHAPMAN: ¡Jo!

PADRE: Eso es la vida Mark. Esa es la realidad. Es seguramente la mujer más guapa de toda la calle y ahora parece un monstruo malherido.

NANA EN EL TEJADO. 2016.

Me gusta experimentar con los diferentes formatos y quise escribir algo para público infantil. Durante años había trabajado en teatro escolar, animaciones y representaciones para niños. Me inquietaban varias preguntas como: ¿qué se puede contar y qué no a los más pequeños? ¿Cómo hablarles de la muerte o de la soledad, por ejemplo?

Tendemos a protegerlos, pero muchas veces ellos son más fuertes que nosotros. Con todo esto en la cabeza, empecé a imaginar a *Nana*. Una niña en medio de una catástrofe y que sobrevive gracias a su habilidad para imaginar.

MUCHÍSIMA AGUA

Todo está inundado. En el centro del escenario hay un tejado rojo con chimenea, sobre el que NANA duerme a pierna suelta. Vemos solo parte de la casa, porque el agua ha cubierto el resto de ella. Al fondo hay otros tejados; uno de ellos es verde. Las copas de algunos árboles asoman la cabeza para no mojarse el pelo. Así ve NANA el espacio y así lo imagino yo, aunque más azul por el agua que lo baña todo¹:



Para los periódicos, la gente sin imaginación o los más dramáticos, la imagen descrita sería algo así:

¹ "La casa roja" de Chagall (1887-1985).



Pero no, no es el caso. No os preocupéis. Bueno, vamos a lo que vamos, ¡que se abra el telón!

SOL

Los primeros rayos de sol dan en la cara de NANA. Le chafan el sueño.

NANA:

¡Jo! *(Se cubre la cara con las manos)* ¡Es muy temprano! *(Se da la vuelta y sigue durmiendo. De repente, rueda por la pendiente del tejado y se despierta. Grita y justo cuando está a punto de caer al agua, consigue agarrarse a las tejas coloradas)* Por poco... *(Se mira el vestido antes blanco, ahora sucio...)* ¡No! ¡Me he manchado! *(Se levanta y comienza a moverse mientras observa las manchas)* ¡No! ¡No! ¡Jo! ¡Todo me pasa mí! ¡Qué asco! *(Mira los bajos de la parte de atrás, que están llenos de barro)* ¡NOOO! *(Piensa)* Bueno, yo qué sé. Todo tiene solución, ¿no? *(Se dirige tan rápido como puede hacia el borde del tejado; coge agua con la mano, la echa sobre el vestido y comienza a frotarlo)* ¡Así! ¡Muy bien! ¡Reluciente! El agua está muy fría. Venga, Nana, tienes que ser mayor. Sí. El agua está fría, pero hace calor; así que genial. Estoy hecha una gorrina, pero de todas formas papá no puede enfadarse. Seguro que la lavadora se ha roto y ellos también van a tener que lavar aquí en el tejado. *(Se sienta)* ¿Qué hora será? Parece muy temprano, no veo a nadie. Estoy más sola que la una. ¡Pero qué bonito se ve todo el barrio así! ¡Parece un cuadro! *(Los rayos de sol sobre el agua, entre los tejados, dan un aspecto mágico a todo)* Por lo menos me libro del examen, eso seguro. No sé cómo voy a ir al colegio. Quizá venga una barca a llevarnos a todos. *(Mira por la chimenea)* Papá y mamá están durmiendo. Sí, ahí están tumbados en la cama tan panchos. ¡Mamááá! Mejor los dejo dormir, que ¡vaya noche! Bueno, ¡vaya día! Bueno, ¡vaya días! ¡Menos mal que tengo botas de agua, que si no tendría todos los dedos arrugaditos como orugas! Porque han pasado ya... ¿Hoy es lunes? Sí, porque el viernes me recogió mamá con el coche y ya estaba lloviendo. El limpiaparabrisas pom-pom-pom-pom, de un lado al otro. Al día siguiente se quejó papá de que no venía el del periódico. Llamó por teléfono y le dijeron que con la lluvia el chico no podía venir en la moto. Al día siguiente no pudimos ver el partido porque la antena se chafó. ¿Es lunes? No hubo partido ayer, yo qué sé... ¿el partido? ¡Ja! Mamá decía que como no jugasen al waterpolo no sabía cómo iban a correr los futbolistas detrás del balón... *(Se ríe)* Seguro que se equivocan y le pegan una patada a un pato. *(Se lo imagina y estalla en carcajadas)*

Y los patos, volando. Ahí va el pato y... ¡GOOOOOOOOOOL de Patooooo! Muy bien.

Voz:

¡Naaaaanaaa!

EL SUELO QUE SOSTIENE A HANDE. 2017.

Buscaba un tema sobre el que escribir y una noticia me atravesó: el asesinato de Hande Kader, una activista transexual que apareció muerta en un descampado a las afueras de Estambul. Al buscar información sobre ella, descubrí que nadie había sido culpado del crimen. Pero lo que más me sacudió fue que no había datos tampoco de su pasado, no se sabía dónde nació, cuál era su apellido real, hasta la fecha de nacimiento era dudosa. Una persona que, por ser trans, había sido borrada.

A partir de su caso, escribí esta historia llena de omisiones y partes veladas que tienen que ver con la biografía de esta mujer eliminada por defender su identidad.

El texto tiene que ver con la tragedia clásica pero también con el teatro posmoderno.

Sergio Martínez Vila, dramaturgo que firma el prólogo de la misma, dice: "hay una observación profunda y lacerante en la obra de Paco que llama a la emoción casi sin querer, fruto de una empatía rabiosa. Eso es lo que marca, para mí, toda la diferencia".

*Mientras las sombras de varios hombres juegan con un cuerpo tendido,
el suelo habla:*

EL SUELO:

Soy el suelo.

El suelo bajo tus zapatos, el suelo que cubre la tierra.

Ahora

el suelo que sostiene a Hande.

Dejad de preguntar al cielo.

Yo, inmutable,

observo vuestra vergüenza.

Siglos viéndoos tropezar sobre mí.

Testigo de vuestras atrocidades.

Dejad de preguntar al cielo.

Yo, el suelo que sostiene a Hande.

Hande, inerte bajo el fuego, extinta entre las llamas.

La más indefensa rodeada por hombres.

Nadie vio nada.
Nadie verá nada.
Nunca veis.

Es tarde y todos dormís,
Ningún insomne esta noche de agosto.
Desde vuestros balcones, Hande es solo una llama minúscula,
Insignificante,
un fósforo en el horizonte.

Antes de ahora,
hace un momento, Hande gritaba.
Hace un momento la han cercenado.
Un grito.
Ha sido castrado entre risas.
Un grito abismal.
"Te ves preciosa", gime uno.
Un grito recorre toda la ciudad.
Un grito tan insoportable que las persianas, todas, se han bajado.
Las ventanas están cerradas.
Un grito animal de otro mundo.
Un grito de un animal de otro mundo.
Habéis dado dos vueltas a la llave y habéis puesto la cadenita dorada en la puerta.
Un alarido insoportable y sostenido.

Alguien ha decidido poner un vals para no oír la barbarie.
Un vals vienés suena en la casa de un vecino y todos lo agradecéis.

Antes de eso, Hande ha suplicado.
La arrojaron desnuda de un coche hace unas horas.
Hande de rodillas, desnuda, pide clemencia, piedad, clemencia, por Dios, parad.
Bestias selváticas entrando en una catedral,
lanzándose contra las vidrieras.

Puede que no hiciera nada.
Una presa quieta, congelada.
Puede que intentara huir.
Escapar, gritar, arañar, escupir, dar pena, todo.

Llega entonces otro coche.
Se bajan más hombres.
Quizá los hombres llevan uniforme.

A lo mejor los hombres que se tumban ahora sobre el cuerpo de Hande, son los que vigilan cada día la ciudad.

Quizá la orden viene de arriba.

Tal vez son los mismos que vendrán en unas horas, después del primer aviso y se encarguen de meter lo que quede de Hande en una bolsa de plástico.

Nadie lo sabe.

Son, quizá, la ira de Dios/ el castigo a Jonás/ la ballena y la tormenta.

Sea como sea, todos pasan por encima de Hande.

Ella deja de gritar porque no vale de nada.

Quizá ella es complaciente pensando que así la dejarán marchar.

Quizá ella pensó que viviría.

Sobrevivir a los golpes, a los cortes.

¿Pensó que podía sobrevivir a la gasolina y a la cerilla?

Un vals de año nuevo sonando a mediados de agosto para silenciar a los salvajes.

Quizá hay rastros de ellos entre las uñas de Hande,

en sus encías, en su recto.

Quizá no.

El fuego lo borró todo.

Y así llegó el final:

Una colección de vales, una lista de reproducción completa.

Los hombres saltan sobre el cuerpo de la chica.

La penetran uno tras otro.

Bailan "El Danubio azul" sobre ella.

Cortan su carne,

un cuerpo de nadie;

neandertales destrozando una escultura helénica.

Y los vales se suceden y alguien saca una garrafa de gasolina de un coche y rocía el cuerpo.

Hande ya no se mueve, le han vencido las fuerzas,

recibe la llama sin estertores,

es un alivio, por fin el fuego, por fin acabar.

Un bosque nocturno,

sus ojos y lo último que verán,

un bosque nocturno.

Los hombres miran cómo el cuerpo inacabado de Hande empieza a deshacerse sobre mí.

Cómo se vuelve paisaje.

Fuman y después se alejan en sus coches.

Nos dejan solos: Hande y yo.

Yo, el suelo que sostiene a Hande.
Los ojos de Hande parpadean por última vez y derraman gotas.
Se evaporan.
Algunas consiguen mojar mi espalda.

No crecerán flores del llanto de Hande.
Crecerá silencio.

LAS RATAS. 2018.

Escribí este texto en el Laboratorio de Escritura Dramática de la Fundación Sgae bajo la tutorización de Itziar Pascual, dramaturga a la que admiro.

En *Las ratas* quería trabajar en torno a la figura de mi padre y el cambio de la masculinidad en las nuevas generaciones.

Es una obra familiar, sobre el mundo rural, en torno a una fábula sencilla: un padre y un hijo van a la casa que fue del abuelo para hacer frente a una plaga de ratas que está destrozando el hogar del que proviene esa familia.

Es una obra llena de silencio y de rancheras, de veneno, cepos y de un amor incondicional y complejo entre dos hombres incapaces de comunicarse entre ellos.

Comparto dos momentos breves de la obra.

1.

En la oscuridad.

PADRE: Hay una plaga de ratas en ca' del abuelo.

HIJO: Voy a ir contigo, verás. En cuanto pueda bajo y acabamos con ellas entre los dos. Tú y yo. Juntos. No hace falta nadie más.

PADRE: ¿Seguro?

HIJO: Ya verás.

Silencio.

19.

El hijo friega los platos.

El padre se hurga los dientes con un palillo.

HIJO: ¿Cómo era el abuelo Manuel?

PADRE: Normal.

Pausa.

Nunca hablaba, por eso no hablo de él.

Silencio.

¡Eh! Yo tampoco hablo así que ni se te ocurra contar nada de mí nunca.

HIJO: Eso es cosa/

PADRE: ¡Nunca!

HIJO: Lo que no se habla, desaparece.

Pausa.

PADRE: Y lo que se habla, también.

Silencio.

INQUILINO (NUMANCIA 9, 2ºA). 2018

Inquilino surge como una pieza de teatro documento y autoficcional en torno a la vivienda y la precariedad en la que vive mi generación en ciudades como Madrid.

El punto de partida es un hecho real: mi casero me subió el alquiler un 75% por lo que tuve que dejar la que era mi casa en menos de un mes.

Decidí escribir esta obra como venganza poética.

La obra obtuvo el premio Calderón de la Barca, uno de los más importantes del panorama y pude estrenar la función en el Teatro María Guerrero con producción del Centro Dramático Nacional. Soy finalista a Mejor Autor Revelación en los Premios Max actuales.

Inquilino es un monólogo en el que se mezclan varias voces, o un “polílogo” como diría Sanchis Sinisterra.

Las listas, los mapas, los emails inundan las páginas con un fin poético que subraya el absurdo del momento económico en el que vivimos.

27/06/2017

Todo está en cajas, en bolsas y en maletas. He abierto los balcones, y hace una noche apacible.

Son los últimos días en mi espacio, el lugar que voy a perder.

Irremediable. Inminente.

La luz, el aire y la soledad se han convertido en un producto *gourmet* que no me puedo costear.

Me tumbo en el sofá y cambio de un canal a otro, en la 2 ponen *Viridiana*. Cuando sale la secuencia de la Última Cena, ¡qué cabrón!, me incorporo.

Cojo un folio y empiezo a escribir una lista.

1. Anciana del cajero Bankia de la calle San Bernardo.
2. El mulato sin brazos que sujeta con la boca el vaso de plástico para las monedas. Buscarlo en la línea roja.

3. Señor con parálisis cerebral (?) en silla de ruedas que vende participaciones en la C/ Argumosa. (Tendremos que subirlo en brazos)
 4. Prostitutas de la calle La Luna.
 5. Joven quemado con la rodilla del revés de la puerta de la Almudena.
 6. Alemán gigante y travestido del carrito. (Buscarlo entre Malasaña y Recoletos)
 7. Camellos senegaleses de la plaza Lavapiés
 8. Niña china que ve series chinas en el chino 24 horas de la c/ Viriato y creo que quiere escapar de su familia. (Si no quiere, buscar otra tienda 24 horas.)
 9. Rumanas carteristas del Metro de Madrid.
 10. Hombre con el cartel: "Soy Español y no tengo trabajo tengo 4 hijos tengo hambre SOY ESPAÑOL." Calle Génova.
 11. Peruana vestida de Hello Kitty de Sol que se lio a hostias con el Bob Esponja.
 12. Heroinómanos de la Glorieta de Embajadores.
- Si no encuentro a alguno:
13. Los dos *heavys* de Gran Vía. Son anarquistas del tiempo y creo que tienen mucho que enseñarnos.
- Me voy a la cama. Mañana será un gran día. Duermo con las persianas arriba para despertarme temprano.

KATANA. 2019.

De nuevo recurro a una noticia y a un caso real para escribir una tragedia contemporánea donde los héroes, el destino y la catarsis ocurren en tiempo presente y con personajes cotidianos, no idealizados ni elevados.

El chico de la Katana fue una noticia que sacudió el país en el 2000.

En esta función se juego con lo metateatral y metanarrativo, pues el personaje-autor está escribiendo la función mientras sucede. La realidad y su mundo literario empiezan a fundirse y la violencia del caso real empieza a afectar a su núcleo familiar.

Katana obtuvo el premio de la Asociación de Autores de Teatro y se estrenó en el 2020 en el teatro Pavón Kamikaze.

El siguiente monólogo corresponde a la hermana del chico de la Katana, una niña con síndrome de down que fue asesinada junto a su padre y a su madre en un piso humilde en Murcia.

2 (*habla con dificultad*):

Ha gritado... Mamá... ha gritado 32... veces.

Le has pegado... 46... veces.

He contado... 32 gritos. Yo.

4 gritos antes de que tú... entraste

4 gritos.

Dos a papá:

RAFAEL,

RAFAEL.

Un grito sin decir nada.

AAAAAHHHHH

Me ha abrazado.

Luego

SOCORRO

cuatro.

Has entrado y ha gritado por ti y por la sangre.

Cuando ha dejado de gritar le has dado con la espada 14 veces.

¡PAAAARAAAAA!

Me has dicho que me querías

Me has dado un beso en la frente y me has matado.

Ha dolido y he llorado todo el rato hasta el final.

A MÍ NO, A MÍ NO, A MÍ NO, A MÍ NO.

Me has puesto en la cabeza una bolsa de la panadería de la esquina y me has dejado dentro de la bañera.

Silencio.

¿Hacia dónde voy?

Después de este repaso por lo que he escrito tomo conciencias del lugar clave que tienen en mi escritura la familia y el hogar, la búsqueda de la identidad y la fusión entre lo documental y lo poético.

Creo que ser actor, haberme formado como tal, y haber encarado el teatro antes desde las tablas que desde la escritura me ha marcado como autor y que lo que escribe tiene un fuerte pulso escénico: son palabras que piden ser encarnadas por un actor frente a un público.

A pesar del trasfondo trágico y del anhelo existencial, mis historias tienen humor y mala leche en grandes dosis.

Lo elevado se mezcla con lo popular y siempre hay una mirada empática incluso con los personajes más ajenos, o incluso despreciables.

Mis textos se han ido enrareciendo y partían de una estructura más dramática y dialogal, pasaron a usar la narraturgia, a jugar con estructuras más posmodernas y a distorsionar elementos como el personaje o el uso del tiempo y no descarto ir avanzando hacia un terreno más posdramático.

Creo que el poemario *La Rompedura* podría ser representado como una pieza de ese estilo fragmentario en el que el personaje abandona su espacio para ser un yo-rapsoda.

Este curso, 2019-2020, ha sido el primero en que he podido dejar la enseñanza de idiomas y me he mantenido solo con el trabajo teatral, lo que ha supuesto un paso vital en mi carrera.

Mientras escribo el párrafo anterior, reparo en que llevo casi tres meses en Madrid confinado por la pandemia y que he pasado todo este encierro escribiendo y entregando proyectos, lo que es sin duda una gran suerte y me hace pensar que la escritura sigue siendo un refugio para mí y una tabla de salvación.

Este año también he empezado a dirigir, además de *Inquilino*, he dirigido el montaje para clown y orquesta *Everlasting Love* y trabajo como ayudante de dirección de José Luis Arellano en montajes como *Tres sombreros de Copa*. Los límites entre las distintas áreas del arte escénico me parecen difusas, quizá porque entiendo el teatro como lo hacían los cómicos de la legua: ora escribo, ora actúo, ora cojo mis bártulos y me voy a otro pueblo.

He vuelto a escribir para niños y estoy cerrando un texto sobre los últimos años de la dictadura, la amnistía y las víctimas del franquismo. Preparo algunas adaptaciones que, si la situación vírica lo permite, verán la luz el año que viene: *El perro del hortelano* para un teatro latino en Washington D.C., una versión de concierto de una zarzuela: *Las Calatravas* para el Teatro de la Zarzuela, y un texto propio que parte de *La Eneida* de Virgilio para compañía La_Joven que se estrenará en el Teatro Circo Price de Madrid. También escribo una parte de una función colectiva que dirigirá Alfonso Zurro para el Teatro Lope de Vega de Sevilla en torno a la figura de Magallanes. Dialogar con los clásicos, estudiarlos y llevarlos a otro sitio está siendo un aprendizaje valioso.

Siento que empiezo a asentarme como autor y que la escritura se está volviendo oficio y sustento.

Pienso que si el niño que fui, que iba al Darymelia siempre que podía y que deambulaba tras el telón o por los pasillos, estaría muy feliz de saber que ahora mismo vive conectado al teatro.

Escribo "Darymelia" y vuelvo a estar allí, saliendo del camerino, con doce años, nervioso porque voy a actuar por primera vez en un escenario de verdad. Se encienden los focos y sube el telón.



Representación del *Hombre en Llamas*. Dirección de Alfonso Zurro.



Paco Gámez (foto de autor).



Katana (representación en el Teatro Pavón Kamikaze).



Inquilino, función en el CDN-teatro María Guerrero.



Representación de *Neones*, escena de *Autos*, en Microteatro por dinero Madrid.



El suelo que sostiene a Hande.



Foto/cartel *Inquilino*.



Nana en el tejado.



Everlasting Love. Dirección y dramaturgia gestual de Paco Gámez.

AUTORRETRATO

María Elena Higuieruelo

Una flor de cerezo

Dejaba escrito Harold Bloom, recientemente fallecido, en el famoso prólogo de esa polémica obra que fue *El canon occidental*, que sin el canon no sabemos pensar porque es el canon lo que ordena la memoria. Pero ¿qué es un canon? Lo cierto es que ante la imposibilidad de consensuar un canon objetivo universalmente aceptado, me gusta esa definición que se soslaya en la propuesta de Bloom: el canon son los libros que ordenan nuestra memoria. Habría, por tanto, un canon colectivo que preserva una identidad de grupo —y es aquí donde habríamos de remangarnos y armarnos de paciencia para testar los límites de esta identidad—, pero hay también, y esto es lo que hoy me interesa, un canon privado o, casi mejor, un canon íntimo. Enseguida les contaré por qué.

Le preguntaban a Rosa Berbel, poeta amiga y admirada, en una entrevista algo heterodoxa, qué título pondría a su biografía. *Un poco pronto*, contestaba ella, con la honestidad o la esperanza de quien sabe que la veintena es aún *un poco pronto* para escribir una biografía; pero también con la lucidez inusitada que imprime en ese título tan sencillo una ambigüedad sugerente que deja imaginar que tal vez la veintena sea al mismo tiempo *un poco pronto* para haber vivido ya tantas, tantísimas cosas. Entre la humildad y el asombro: solo así se puede relatar la vida cuando se tienen veinte, veintitantos años. Yo tengo veinticinco y aquí estoy, por petición, escribiendo un autorretrato, que no deja de ser una pequeña autobiografía. Extraño ejercicio este, acaso lícito, cuando aún los hombres de más edad se atreven a proferir, no sin paternalismo, el halago envenenado según el cual sería *muy* (¿demasiado?) *madura para mi edad*. Quisieran estos hombres vernos siempre como niñas necesitadas de tutela, cuando lo cierto es que en veinticinco años da tiempo a cotizar, a tener un hijo, a enterrar a una madre —aunque de todas estas cosas yo solo haya hecho alguna—. También he publicado dos poemarios, y he

estudiado dos carreras, y he tenido dos novios, pero ¿acaso alguna de estas cosas es importante para alguien más que para mí?

El título *Autorretrato* me tienta a hacer la broma de traducirlo a un lenguaje más familiar: pensar que estoy *escribiendo* un *selfie* es al fin y al cabo algo muy ilustrativo. La idea del *selfie* me permite plantear dos cuestiones que me preocupan ante la tentativa de escribir una pequeña biografía. La primera tiene que ver con el problema de la intimidad. A menudo pienso que pertenezco a una generación bisagra que recibió la digitalización de la vida pronto, pero no tan pronto. No me crié con redes sociales, pero me hice adulta con ellas. Me abrí por primera vez una cuenta en una red social cuando tenía catorce años; he pasado más años en alguna de estas de los que estuve en el instituto; más de los que llevo viviendo fuera de casa; más de los que he compartido con mis parejas. Esto debería dar un poco de vértigo y sin embargo es para nosotros —para mi generación— algo natural. No haber crecido con ellas nos permite de vez en cuando distanciarnos, observarlo con ojo crítico, problematizar esta experiencia; pero problematizar no significa tener problemas dados, sino crearlos. Hemos aprendido la lógica de un nuevo modo de relacionarnos, como si cada red fuera un espacio distinto con su propio ecosistema. Pero entonces la intimidad. Hemos aprendido, también, el rito de la exposición ficticia: todo lo que publicamos en internet se vuelve un material híbrido, real y representación al mismo tiempo. Cabría reflexionar mucho sobre esto, pero no quisiera andarme por las ramas: no quiero hacer trampas y escaquearme para no tener que hablar de mí. Digo todo esto precisamente porque, después de todo, escribir poesía se parece un poco a lo que hacemos en una red social: seleccionamos un cierto material de nuestra vida y lo ofrecemos. No hay literatura separada de la vida. Pero tampoco hay literatura separada de la ficción. En el poema y en la red todo es pose, y sin embargo hay verdad. En el poema y en la red todo tiene que ver con nosotros, y sin embargo es invención. Ni el poema ni la red sirven para conocer al poeta; y sin embargo no hay mejores herramientas para conocerlo, porque en ambos casos el sujeto selecciona lo que quiere mostrar y cómo mostrarlo y no hay más verdad que la que reside en la elección libre. Este autorretrato pretende, por tanto, parecerse un poco a un poema o a un *selfie*: no les voy a contar la verdad, pero todo lo que les cuente será verdad de alguna forma.

Decía que había una segunda cuestión. Esta tiene que ver con el convencimiento de que una no puede verse a sí misma más que reflejada en fotografías y espejos. El *selfie* tiene una subcategoría muy curiosa que aúna ambas: la foto al espejo. Esta representación de sí doblemente mediada es algo que me fascina más allá de lo superfluo o narcisista que pueda parecer este ejercicio. Si planteo esto aquí y ahora es precisamente porque imagino este autorretrato como algo similar a este tipo de imágenes: escribir una pequeña biografía se parece a hacer una fotografía de mi memoria, pero yo sé que la memoria al fin y al cabo es también una ilusión, un doble de mí misma: un espejo. Así que me imagino a mi yo presente frente a un cristal, escrutando en el reflejo los rastros de las muchas que he sido a lo largo de la historia. O quizá, solo quizá, la que escribe no es la de afuera, sino

la de adentro del espejo: una Alicia en el umbral que ve en el pasado un mundo de posibilidad otra y que de pronto se reconoce a sí misma como una versión infantil de la dama de Shalott.

I AM HALF SICK OF SHADOWS

Pequeña niña de Shalott,
espectro virginal y tierno:
no hay con quien jugar en esta Torre.
Se elevan desde afuera algunos ecos
de los niños que corren en los parques,
pero tú no has de soñar vidas posibles
contemplando más allá de tu ventana.
Un día crecerás y algunos hombres
escribirán sobre tu gesto melancólico;
dirán *She has a lovely face* al ver
en Instagram una foto de tu espejo,
mientras tejes y destejes un vestido
para una fiesta a la que no te han invitado.

Desde el cristal yo te observo y te replico:
escudriñas con las uñas algo extraño,
acaso el único juguete de la sala.
Al principio no lo entiendes y persistes:
lo abres como a un gorrión enfermo,
sin tener muy claro todavía
si es un trozo de paz o de nada.
Tras tanto examinarla descubrimos
—no sin cierta decepción—
que la soledad es al fin un poco
como son todas las cosas:
una victoria cuando es elegida,
una derrota cuando es impuesta.

Escrutas el reflejo de la noche:
lo único que piensas es que estás
un poco cansada de las sombras.

(Los días eternos, Rialp 2020)

La memoria es, en definitiva, un juego muy parecido a la literatura; por eso, si he de intentar hoy ordenarla, no encuentro mejor forma de hacerlo que por medio de mi canon íntimo, a través de algunos de los libros, ya que todos aquí no caben, en los que un día me encontré, reconocida o extrañada, como ante un espejo, y que por ello son hoy puntos clave en la constelación que dibuja la imagen que de mí misma tengo: mi propio autorretrato.

Solo que si pienso en mi niñez no veo libros; al menos no en el sentido convencional del término. No: tan solo algunos ejemplares de *El Barco de Vapor*, la mayoría ya de lomo rojo, y quizá un tomo ilustrado con poemas de Machado para niños; pero yo no soy estas lecturas. Mi infancia son recuerdos de un piso en un pueblo de Jaén donde mi madre me contaba cuentos antes de dormir después de estar todo el día fuera trabajando. No sabría decir ningún título; imagino que la mayoría eran clásicos: *Caperucita Roja*, *Hänsel y Gretel*, quizá *Los tres cerditos*. Los títulos no importan: de la literatura recordamos siempre la experiencia. Pero sin duda mis historias favoritas eran las anécdotas que mi madre me contaba de su propia vida, sobre todo las de su infancia. La perseguía y perseguía para que me repitiera por décima vez lo de aquella vez que en un pueblo de Francia entre matas de habicholillas los titos y ella y todo lo demás. Los hechos no importan: de la vida buscamos siempre el relato, sus ficciones. Así que mi primera memoria tiene que ver con una literatura oral y familiar que se tejía siempre a deshoras, cuando los tiempos de la rutina lo permitían.

De las largas tardes, durante mucho años solo recordé aburrimiento: la infancia como un domingo interminable sin nada que hacer. Ahora sé que es mentira: si pienso en esos años, todo se llena de recortes de papel garabateados y montones de dibujos inexpertos que buscaban retratar a las niñas mágicas y las brujas que protagonizaban mis series de animación y mis cómics favoritos. Hoy sé que eso también era literatura: sin ningún poder mágico ni ningún don especial, la única forma de acercarme a Sakura Kinomoto y otras tantas chicas fascinantes era la mimesis. Toda mi vida he andado imitando a los seres que admiro, tanto reales como ficticios: eso me ha dado siempre igual. A cambio, conservo varios recuerdos ridículos al respecto que de vez en cuando me torturan. Pero no pasa nada: he sido feliz, feliz pese a todo, feliz pese a mí misma, siempre, siempre gracias a las ficciones, gracias a la imaginación que hunde sus raíces en todo este poso infantil que durante muchos consideré que pertenecían a una persona que ya no era yo; demasiado lejana para ser yo. Cernuda descubrió los mitos griegos todavía niño; Marina Tsvietáieva construyó su primera memoria en torno a Pushkin: yo no puedo rescatar de aquellos días un referente digno de aparecer en los libros de estudio y quizá por eso durante algún tiempo sentí que nada podía encontrar de mi vida presente en esa versión prematura que era yo misma sentada sobre un montón de cojines para llegar a la altura de la mesa. Pero con los años he entendido que todo lo que acontece en la infancia es susceptible de transformarse en mito: hoy recupero con cariño toda aquella mitología pop que he guardado durante años en el desván de la memoria porque intuyo —he aquí la construcción del relato, la fotografía del espejo— que gracias a todas estas primeras niñas mágicas capaces de comunicarse con seres otros, de alterar la realidad, de consagrar su vida a un mun-

do secreto que sucede siempre en el reverso del que nos es familiar, gracias a todas ellas y demás seres fantásticos que habitan mi imaginario infantil es quizá que un día, años después, sin saber bien por qué, tampoco yo me conformé con la realidad dada y encontré en la escritura un modo de parecerme a ellas, una manera de poder hacerme cargo de una realidad alternativa, de un territorio para lo posible.

La niña mayor que hoy soy sabe, gracias a Aristóteles, que si la historia cuenta lo que ha sucedido, la literatura cuenta lo que podría suceder: por eso es inagotable. En ese condicional, en esa apertura a lo imaginario, en la ficción, es que yo he fundado mi hogar mucho antes de tener conciencia de ello. Mientras, sin embargo, la historia sigue sucediendo, atravesándonos: como decía Heráclito, nunca nos bañaremos dos veces en el mismo río; sin embargo, ya no pienso que crecer haga de mí un cementerio donde quedan enterradas otras versiones de mí ya perezadas; gracias a la ficción literaria que es la memoria, me pienso hoy como un árbol vivo, siempre vivo, que se contiene a sí mismo sucesivamente a través de múltiples anillos, a la manera de una matrioshka.

EL ÁRBOL

Una persona que no soy yo
vive en mi cuerpo pensando
constantemente y sin descanso
en una persona que no eres tú,
pues yo me enamoré del árbol
en un momento exacto
que el tiempo ya ha barrido
y ahora ese árbol no existe,
igual que no existe este,
porque es otro árbol más grande
sentado en las mismas raíces.
Bullen en mi mente pensamientos,
maldigo a Heráclito y su río,
y no veo forma de escapar
de un lugar que ya se ha ido.
Cuando caiga el árbol, quizá
encuentre por fin la salida
y pueda señalar entonces
el anillo preciso y certero
en el que en los años venideros
me quedaría yo atrapada.

(*El agua y la sed*, Hiperión 2015)

¿Cuándo llegó entonces la poesía? La poesía llegó poco a poco, en forma de pequeñas olas que empapan, sin prisa alguna, la tierra seca hasta que en un determinado momento una ola con más empuje logra mojar los pies de quien se expone.

MANICOMIO FRENTE AL MAR

En un manicomio frente al mar
una mujer otea el horizonte.

Se interroga por la línea
que limita mar y cielo:
la ve; ¿de verdad la ve?
Contempla el paisaje
como un vaso de agua
en alzado: un levísimo corte
divide en dos la transparencia.
Sumerge los ojos
en una brecha imaginaria:
la cosa azul, la palabra *azul*.
Hurga en busca de la quiebra,
rastros de una cicatriz
que pudiera tal vez reabrirse:
despegar los labios cosidos,
recuperar el habla, decir
esto es real, esto ilusión.
Medio dormida, desea
arrancarse el rostro a jirones.

En un manicomio frente al mar
una mujer sueña con mojarse los pies.

(*Inédito*)

Fue Roberto Juarroz quien me mojó los pies y desde entonces no he querido volver a secármelos aunque siga pisando con ellos la tierra. Tenía 19 años, era mi segundo año en Granada y entré a la librería buscando otro libro. Como decía, toda mi vida he tratado de imitar a quienes admiro: no me avergüenzo de ello, al contrario; imitar es humano y es en el fondo la única vía hacia la emancipación. Hay que imitar hasta las últimas consecuencias; como dice mi querido Juarroz: «Hay que ponerle pruebas al infinito, para ver si resiste». Yo me topé con la *Poe-*

sía vertical de Juarroz y la compré simplemente porque quería hacer lo que otro poeta que admiraba hacía y no se me ocurrió otra forma de llegar a ello que leer lo que él había leído. Reconozco que no he abandonado esta estrategia: ¿acaso no he leído a Celan en buena medida porque admiro a Valente? Lo que ocurre es que se llega a ciertos lugares por unos motivos y nos quedamos por otros muy distintos. Yo escogí a Celan por Valente, pero lo adopté como a un hermano porque me conmovió su dolor y me reconocí en su modo de expresarlo; yo escogí a Juarroz por Diego Álvarez Miguel, pero hice de él una piedra fundadora porque encontré en su *Poesía vertical* una clave secreta que creía, ilusa, que solo yo podía entender.

Ilusa, en el mejor sentido de la palabra, porque nada es la lectura como experiencia sin esta aspiración egoísta a ser la única destinataria de un texto, del mismo modo que las niñas brujas y magas de mi infancia eran elegidas para llevar a cabo una misión que solo ellas podían encarar. Cuando me siento interpelada por un libro, no puedo eludir el pensamiento mágico de que en un momento de la historia alguien lo escribió para que años después yo lo leyera. Es mentira, claro, pero es más divertido pensarlo así. También me hace feliz saber en el fondo que no, que esta lectura no me hace única sino todo lo contrario: me une a otra red de personas, conocidas y desconocidas, que un día sintieron algo similar al recibir el mismo mensaje. Pero esto siempre sucede en el después: en el durante, el tiempo simbólico de la literatura absorbe al tiempo físico de la historia y por un rato todo es posible. Dentro de esa posibilidad, me gusta pensar que solo yo puedo leer el libro en cuestión, como solo Sakura Kinomoto habría podido, muchos años atrás en la memoria, desbloquear la cerradura del suyo. Pensar que en una estantería abarrotada un libro escoge a su lector en vez de lo contrario es mi montaje fotográfico favorito. La memoria es un texto literario porque nos tienta a darle un sentido a todos sus signos: rechazamos el azar, ambicionamos la fatalidad del mito. No queremos aceptar una vida vivida por casualidad, una vida que fácilmente podría haber sido otra o no haber sido, una vida absurda. Tengo la intuición de que la memoria es un lugar de resistencia frente al nihilismo: imaginamos que alguien nos observa y narra nuestra historia; deseamos, como Edipo, ser la solución de nuestro propio enigma.

RAÍZ DE DOS

No entre aquí quien no sepa geometría

La palabra es mucho más
que la suma de sus letras: nadie entre,
nadie entre aquí que no,
nadie aquí que no sepa
deletrear lo impronunciable.

Nadie,

nadie entre que no aspire
a fracasar en el logos:
restar y restar y restar y—
Antifairesis infinita,
residuo inconquistable.

Entre aquí quien ya sepa
de la inconmensurabilidad de las cosas
que crecen hacia dentro.

Y cuando crea tener la solución,
atienda a las palabras del oráculo:
«intenta de este modo
duplicar el cubo, trisecar
los ángulos, convertir
en un cuadrado este círculo».
Necesitará entonces nuevas reglas,
fabricar nuevos compases: inventar
un lenguaje nuevo
para construir el mundo,
la nada,
lo imposible.

Quien esté dispuesto a ello, adelante:
ingrese en el reino
de la incompletitud.

(Los días eternos, Rialp 2020)

Me gustó Juarroz por la sencilla razón de que en aquel entonces yo estudiaba Matemáticas. Quién sabe: quizá si no hubiera estudiado esta carrera ahora no me gustaría tanto la poesía. Es una forma de articular el relato. Se suponía que en la facultad yo debía aprender construcciones lógicas que me servirían para entender mejor los objetos —y la forma de entender los objetos— del mundo. En cambio, de algún modo yo solo obtenía imágenes —abstractas, sí, pero imágenes al fin y al cabo— que me ayudaban a representar mentalmente cómo funciona un sujeto. Donde debiera ver funciones, teoremas y modelos, yo veía metáforas, símbolos, tropos. A día de hoy, creo que nada he entendido del mundo físico gracias a las matemáticas, pero sí mucho de la conciencia como fenómeno. El problema es que este tipo de conclusiones no pueden expresarse en la comunicación cotidiana sin ser una cursi. Lo cursi no es lo sentimental (¡viva lo sentimental!): lo

cursi es no saber encontrar la forma exacta para un contenido. Es una cuestión de decoro, de pragmática, de contexto. Así que cuando leí a Juarroz por primera vez, de pronto sentí abrirse la cerradura de un portal que daba acceso a un territorio de posibilidad inexplorado. Si él decía «inventar un pájaro/ para averiguar si existe el aire», yo veía la realización literaria de una demostración por reducción al absurdo: plantear la existencia de algo y seguir la cadena de consecuencias lógicas hasta llegar a una contradicción. Lo original del poema frente al teorema es que este no necesita de la lógica para funcionar; todo lo contrario: se sustenta a menudo en una lógica negativa, una antilógica, que le permite imaginar «un salto como un incendio,/ un salto que consume el espacio/ donde debería terminar».

Con el tiempo supe ver que Juarroz no hablaba en sus poemas de ningún procedimiento matemático, sino de la propia poesía: poesía vertical es la poesía que cae sobre sí misma y se origina en su caída. Así que no, efectivamente, yo no tenía ninguna clave para leer a Juarroz que no tuviera cualquier otro que no supiese de matemáticas. Y sin embargo, sonríe ante la idea de saber que esta peculiaridad me permitió en un momento confuso de mi vida conversar con el poeta de una forma íntima, como si nadie más que él pudiera comprender mi experiencia sin necesidad de tener que verbalizarla yo misma. Podía reconocerme en las palabras de otro y, al mismo tiempo, estas palabras trazaban senderos nuevos en el bosque de mi propia conciencia hacia rincones inusitados. Ya nunca quise renunciar a esto.

SERENDIPIA

Negra y turbia flor es el deseo
antes de arrancarla de la tierra.
A tientas: solo a tientas con los dientes,
con las uñas, con los pechos, con los labios
quizá trazar la forma de lo ignoto.

El secreto límite de la sed
habrás de conocerlo en el desierto:
cuando en busca del oasis solo encuentres
esta flor salvaje en la arena,
no la cortes;
extírpala de la corteza del mundo,
palpa la raíz, absorbe el zumo,
deshaz entre las yemas los pétalos
y tiñe del misterio tus manos,
derrama sobre la herida el polen,
cose el enigma a tu costado.
Atiende entonces al milagro de la luz:

verás que la flor se hace signo
y se vuelve transparente como el agua
y no concebirás que hubo un tiempo
antes del hallazgo de la carne
en que no supiste darle nombre.

(Todo esto dices
en una sentencia mucho más breve.
Yo alzo la copa y concedo
con mi frente la razón a tus palabras).

(*Los días eternos*, Rialp 2020)

Desde entonces han pasado casi siete años y, entre tanto, muchas cosas: las más afortunadas y las más dolorosas de mi vida hasta el momento, por mucho que todavía sea *un poco pronto*. La vida ya no me parece un domingo interminable y anodino como cuando era niña; supongo que no valoramos lo suficiente el don del aburrimiento. Por suerte, por el camino he estado bien acompañada: Ángel González me enseñó a hablar del tiempo; Pedro Salinas, del amor; con Valente redescubrí la materialidad de los sentidos; aprendí la virtud del mito y la tradición con Eliot; con Celan, a llorar a una madre; con Marina Tsvietáieva me retrotraje a la infancia en busca del despertar poético; con Chantal Maillard comprendí que hay acontecimientos que solo pueden verse desde afuera; María Sánchez me hizo ver el potencial poético de lo local; Berta García Faet, que es posible reírse de las convenciones. Y no me olvido de los seres ficticios: a Raskólnikov lo amé aunque fuera un asesino porque me hizo feliz a pesar del luto; lloré con la muerte de Joachim Ziemssen y quise a Hans Castorp como a un hermano pequeño un poco zángano; recordé con Kitty lo que duele que el chico que te gusta prefiera a tu amiga; alquilé una habitación en el piso de la calle de Aribau y sentí cómo se acababa el mundo con el fin de los Buendía. Con Mary Shelley aprendí a reconocer la humanidad en lo fragmentario; por eso, si quieren un autorretrato de mí, este es el único *selfie* que puedo ofrecerles: una pequeña Frankenstein hecha de retazos de ficciones propias y prestadas. Podrán encontrar un trozo de mí en cada uno de los árboles que componen este bosque. Solo les pido, por favor, cuando tiren del hilo, que no olviden nunca que en el origen del bosque no había grandes estatuas, sino una sencilla flor de cerezo.

PURIFICACIÓN

Aquí alimentarse de hierba significa lavarse la boca

MARÍA SÁNCHEZ

Adieu! Adieu! Ya me marchó
— mujer-pájaro, mujer-pezu—
a las afueras: ¡a cantar! ¡a cantar!
De mi estirpe soy la Séptima:
al alba he de morir, pero aún es pronto.
Life is good. Hasta el último instante
he de cantar de camino al matadero.
Nadie me escucha; estoy a salvo
porque las ramas muertas impiden
que Nadie acuda a mi llamada.
Doy tres vueltas al muro,
restriego mi voz contra la hierba,
arrastramispalabrasporelsuelo,
lavo el agua que se bebe.
Está limpia mi canción: no podéis
usarla como himno de la polis.
Mi patria está al otro lado de la piedra,
allá donde se alzan las flores.
¡Adiós, Shalott! Ya amanece.
Buenas noches, buenas noches.

(Los días eternos, Rialp 2020)

Nota bibliográfica

María Elena Higuero Illana (Torredonjimeno, Jaén, 1994) es graduada en Matemáticas y en Literaturas Comparadas por la Universidad de Granada. Ha publicado los libros *El agua y la sed* (Hiperión, 2015), con el que obtuvo el XVIII Premio de Poesía Joven «Antonio Carvajal», y *Los días eternos* (Rialp, 2020), tras resultar ganadora del Premio Adonáis 2019. Ha sido incluida en las antologías *Nacer en otro tiempo* (Renacimiento, 2016) y *Piel fina* (Maremágnum, 2019).



María Elena Higuieruelo.



María Elena Higuero.





Eloy Sánchez Rosillo, Enrique García-Máiquez, Javier Lostalé, Aurora Luque
María Elena Higuieruelo.

AUTORRETRATO

Juana de Dios Peragón

POÉTICA

Cualquier objeto sacado de su contexto habitual
y liberado de la función para la que fue creado
-o que habitualmente realiza, como en el caso de la mujer adulta-
puede ser considerado Obra de Arte:
Como el búho electrocutado entre los cables de alta tensión
Como el urinario de Duchamp, rechazado en la Exposición de los Independien-
tes de 1917
y hoy valorado en millones de euros.
Como tu madre soñando que pasa cinco semanas en globo
mientras friega los platos.

ARMADA HASTA LOS LIBROS

Si soy enemiga a muerte de la espóntex,
si me odian la lejía y el estropajo
si hasta la licra se me arruga
y no entiendo el lenguaje almibarado
de pasteles coloridos,
no es por culpa de mi naturaleza torcida
ni de tu mal ejemplo, madre,
ni de la dejadez de tías y abuelas siempre laboriosas.
Achácalo más bien a los poemas que no me regañaste

del infernal Rimbaud, de la rebelde Gloria.
Y también al olor a ron de la canción
que doce hombres en busca del cofre del tesoro
llevan entonando desde la niñez
en mi cabeza.

RUTINAS AMOROSAS

Un cochecama, aunque sea de primera,
es un espacio infame para el amor.
El deseo se hace moratones
contra la obstinación topográfica,
la incompetencia de los ingenieros,
el afán de abaratar costes.
El incesante desfile de aburridos,
hambrientos,
insomnes pasajeros por el pasillo estrecho,
convoca una curiosidad que molesta al deseo.
La litera se niega a soportar
por más tiempo
a los tres pasajeros:
tú, apremiante
yo, asustada
y nuestra rutina excitada.

ELEGIR UN DESTINO (A LA MANERA DE G. ELIOT)

Te ofrecieron alas de todas clases:
discretas alas de gaviota, alas suaves de mariposa
pragmáticas alas de aviones, geométricas cometas,
como último recurso, esféricas pompas.
Te contaron viajes fabulosos, míticas migraciones,
te dieron a diario dosis de nubes,
de fiordos y palmeras.
Pero tú solo amabas el olor cerrado de la tierra,
la austera voluntad de la raíz,
y temías cualquier viento, la alegría,
y te aburría el azul siempre perfecto.
Te quedaste barriendo
con las prodigiosas alas de albatros que te adjudicaron
la superficie de los calendarios de otros
a los que les gustaba volar.

Y en esa insignificancia útil
fuiste totalmente feliz de por vida.

EL ORDEN DE LAS COSAS

El yerbajo mezquino que se arrastra por los rincones
se alegra tanto del rayo de sol que baja a besarlo
como el magnífico gladiolo que parece a él destinado
o la altiva palmera, tan cercana.
El astro ofrece indiferente y magnífico sus servicios por igual
y solo el lugar que ocupa cada uno
lo hace merecedor de ellos en mayor o menor grado.
A esto se le llama: equilibrio natural
o justicia divina
o derecho universal
o, incluso, democracia.

EXPERIENCIAS INFANTILES EN UN PUEBLO DE JAÉN: SIESTAS

Las siestas de uralita, cuando ignorábamos
que la pobreza es cancerígena
cuando no podíamos permitirnos
el que lo barato salga caro
cuando usábamos plástico y llagas en los pies
cada verano
y esperábamos confiadas la prosperidad que llegaría
sin apreciar el lirismo que nos rodeaba:
las pupilas verde implacable de la gata
que caían hacia arriba
porque el hambre desafía la gravedad
-y los nidos crecen en el tejado.
En una esquina del patio
el muladar aún llegó a compartir
mosca y espacio
con el primer libro de poemas de Baudelaire.
En un milagro cruel,
se amasaban en aquellas tardes del infantil verano
las más brillantes promesas
con el destino insignificante.
(Por cierto, la yedra que recubría avariciosa
la enorme pared medianera
se acabó secando).

LOBO FERAZ

Tal vez yo sea el lobo que yace, quizás verdoso
 quizás con los ojos muy abiertos,
 en el fondo del río;
 con el vientre recosido
 lleno de piedras,
 devorado sin remedio no por peces voraces
 sino por el voraz deseo.
 Vaciado por completo de recuerdos,
 un pecio enamorado hasta los huesos
 y olvidado, menos algunas noches de insomnio y viento amargo,
 de esta caperucita justiciera que me creo.

FELICIDAD CONYUGAL

Te amo por ti mismo,
 me amas por ti mismo:
 a causa de nuestra común afición
 somos dichosos al unísono
 en la rutina de tu plenitud.
 Donde a veces, no obstante,
 falta alguien.

LA SEDUCCIÓN ES MÁS PODEROSA QUE EL MIEDO

Cuando el rinoceronte se percata de que la gran admiración que despierta hoy en la sabana no es por su habitual aspecto terrible, sino por el deleitoso canto del pajarillo que utiliza osadamente su lomo como escenario privilegiado, aprende que la seducción es más poderosa que el miedo.

Y prehistórico y esencial, no le importan las risitas que levanta su paso acorazado por la sabana. Abnegadamente feliz, acompasa el paseo a la fragilidad de su delicado huésped.

La belleza lo embriaga y lo vuelve indiferente a chismes y maledicencias.

Desde fuera, a veces, la felicidad más profunda parece ridícula.

(Microrrelato ganador del II Concurso de Microrrelatos "Antonio Garrido Moraga" 2020, Rincón de la Victoria).

ALQUIMIA

Yo también, mi amor, quiero descender a la cima de mi espíritu oyendo esa nueva y magnífica grabación que la Wiener Philharmoniker ha hecho de las cantatas de Bach. Iba a hacerlo esta tarde, cuando el mundo parecía ausente y la ocasión única, justo iba a hacerlo y no pude dejar de recordar ese faldoncito que nuestra bebé iba a necesitar dentro de un rato. Si no estaba a punto, la bebé iría no muy limpia a su paseo cotidiano, y necesario. Ni se puede-ni se debe-escuchar a Bach mientras se suda al ritmo de las vaharadas de vapor que exhala una plancha. Luego.

Porque quiero ser exquisita, y sé que puedo serlo. Como sé, pues lo aprendí en las maravillosas novelas francesas del siglo XIX, que es vulgar en una mujer el andar quejándose continuamente de lo que no tiene remedio: la infancia desvalida, el polvo por los rincones, la ropa sucia que se empeña en amontonarse camino de la lavadora, las compras inaplazables, la continua relegación de los deseos imperiosos para luego...

Y qué tendrá todo esto que ver con Bach, o con un paseo acharolado por Saint Germain des Près buscando un café donde refugiarnos para leer con las cabezas muy juntas aquel poema retocado una y mil veces de Rilke... el poeta refugiado del mundo en algún lugar de Andalucía, en algún castillo junto al Rhin, exonerado de lo cotidiano y consagrado a la excelencia. Protegido por sus admiradoras, las pobres mujeres que también llevan un mundo dentro y que aún no conocen a la musa rescatadora. ¡Ah!

Ahora que terminé el planchado-Bach espera agazapado detrás de un tupido "luego"-iré a embadurnar mi cara con una espesa capa de crema y con la esperanza de ver reflejado en el espejo y en tu mirada aprobadora mi verdadero rostro. Que no es este que conforman mis ojos pequeños de ahora, mi nariz aquilina de ahora, mi frente abultada e irregular de ahora, mis mejillas prematuramente flácidas; mi verdadero rostro, por el que me desespero pues sospecho que nadie puede verlo excepto yo en mis más brillantes momentos de optimismo, realmente es el que me promete el prospecto de mi crema.

Alquimia de los deseos. Éntrate amor conmigo a este mundo virtual que me resulta a veces desierto. Porque, sí, cariño, cuando me paro a pensarlo despacio, mientras Bach se aleja definitivamente en una de sus típicas fugas, este mundo fácil de mujer conformada llega a desesperarme. Sólo un rato, no te amohínes. Luego, a la cena, ya habré camuflado mi desazón y tendrás la mesa puesta tal y como te gusta.

Eso sí, luego, para mi cumpleaños, en vez de perlas, flores o un santuario te voy a pedir tan sólo que te eches a un lado. Descubrirás entonces cómo yo hago también una hermosa sombra, tan infinita como la tuya cuando el sol se retira en su ocaso.

(Obra ganadora del I Certamen de Poesía organizado por la Mancomunidad Zona Centro de Cáceres)

EXPERIENCIAS INFANTILES EN UN PUEBLO DE JAÉN: ESCARMIENTOS

A expiar mi inconformismo hecho lágrimas ruidosas
 de rabia y despecho,
 (desconsuelo último del estupor que provoca
 en la niña observadora
 constatar que estar viva
 -como el gato o el reloj-
 no es suficiente
 y que el largo día de verano
 aburre y desespera
 cuando no te han enseñado a nombrar lo que quieres)
 me mandaba mi madre en mi primera infancia
 a la última cocina de la casa,
 la que albergaba la grasa coagulada,
 el zotal justiciero con las cucarachas
 las precauciones y triquiñuelas del sueldo escaso,
 el desamparo real del último recurso.
 Allí aprendí yo sola que las víctimas molestan
 y que es inútil llorar y tratar de pasar página
 en el fondo de una cocina,
 o de cualquier otro lugar poco vistoso.

EXPERIENCIAS INFANTILES EN UN PUEBLO DE JAÉN: LA PROSPERIDAD

Cuando vino la prosperidad no le hicimos caso.
 No la reconocimos. Nadie la había visto nunca en persona.
 Recelosos pensamos "esta ¿qué quiere?".
 Y allí se quedó, como un adorno,
 en forma de sofá y dos butacas a juego
 forradas de rayón que imitaba el terciopelo rojo,
 en una sala cerrada que nunca usábamos
 para preservarla de la luz y el polvo.
 Nos acostumbramos a su educada presencia
 pero seguimos amontonando precauciones
 y batiendo atléticamente cada tarde
 la marca de resistencia del crepúsculo
 por tal de ganarle la carrera al recibo de la luz
 -temido cuando éramos obreras
 y cuando dejamos de serlo.

AUTORRETRATO

*Si vas a emprender el viaje hacia Ítaca
pide que tu camino sea largo,
rico en experiencias, en conocimiento (...)
Ten siempre a Ítaca en la memoria.
Llegar allí es tu meta.
Mas no apresures el viaje.
Mejor que se extienda largos años;
y en tu vejez arribes a la isla
con cuanto hayas ganado en el camino,
sin esperar que Ítaca te enriquezca.
Ítaca te regaló un hermoso viaje.
Sin ella el camino no hubieras emprendido (...)
Rico en saber y en vida, como has vuelto,
comprendes ya qué significan las Ítacas.*

Kavafis, 1911.

Con ocho años escribí mi primer poema, “Si yo pudiera volar”, que alcanzó popularidad en mi clase de tercero de EGB, donde la maestra lo leyó en voz alta ante mi primer auditorio, un grupo de niñas impacientes, más atentas al sonido del timbre del recreo que a mis ingenuas rimas. En cualquier caso, fue justo en ese momento cuando decidí emprender el viaje hacia mi Ítaca, porque, en vista del “éxito”, cuando llegué a casa anuncié pomposamente a la familia mi vocación: de mayor, yo sería poeta.

Coincidía felizmente en que el viaje requería para llegar a buen término esforzarse y empeñarse en lo que más me ha gustado en la vida desde que aprendí a hacerlo, que es leer.

Ciertamente puedo afirmar que desde entonces Ítaca me ha regalado un hermoso viaje: la naturaleza, sabia como dicen que es (aunque a veces parece el peor enemigo del hombre y, más aún, de la mujer), me dotó para el trayecto con un bagaje consistente en:

- un anhelo indefinido por ennoblecerme (por supuesto, moralmente) quizás impropio de las modestas circunstancias en las que me tocó nacer
- un afán aventurero, compuesto mitad de deseo de apurar y mitad de curiosidad indiscriminada
- un instinto de felicidad –materializado en entusiasmo irreprimible por cosas y causas dispares y buena dosis de indulgencia con mis defectos– legado que

algún antepasado generoso, a falta de otros bienes contantes y sonantes, me dejó en herencia genética

—y un lastre, en forma de incordioso pudor, de modestia pegajosa que desde la infancia me ha conminado a dejar pasar de largo ese famoso tren al que solo se nos concede una vez en la vida la oportunidad de subir.

Así pertrechada fue como emprendí el viaje que tal y como aconseja Kavafis está siendo largo, pues aunque me encuentro ya en una edad quijotesca, solo cuento en mi haber con una colección de poemas, un puñado de relatos, una novela empezada y siempre por terminar y un prolijo estudio literario que también se resiste a ver la palabra “fin”: los avatares inaplazables de la vida me han ido demorando la arribada a Ítaca, en ocasiones me han desviado, en otras me han retenido demasiado tiempo en algún puerto y no han faltado Circes ni sirenas que han pretendido confundir mi destino final. En cualquier caso, la travesía no se ha detenido, la pulsión literaria ha sabido transformar hasta el desencanto o la rutina más alienante en experiencia estética y, por tanto, ennoblecedora y así es que cosas como el destino pardo de la funcionaria desterrada en la sierra remota y aislada—ahora se dice en la España vaciada—se me sublimó compartiendo las confidencias de Machado en Baeza, la correspondencia de Kafka atornillado a su mesa de corredor de seguros o las sutiles ironías de Jane Austen condenada a lucir como ridículo ornamento en el salón de la casa familiar. Y mientras la vida me sucedía disciplinada con el guion consabido, me sucedían también los adulterios desgarrados de Ana Ozores, de Emma Bovary, de Effi Briest, de Ana Karenina... y mis vulgares tedios estivales se transformaban en oblomovismo, y los monstruos corrientes y molientes con los que la vida gusta disciplinarnos, en majestuosos Franksteins. E incluso llegué a encontrar explicaciones en la poesía de Cernuda, en los cuentos de Wilde, en el teatro de Buero Vallejo a mis pequeñas —y grandes— impotencias cotidianas. En fin, gracias a la literatura, la que recibo del mundo y la que le devuelvo, los fracasos de la vida me han resultado más pequeños, los duelos (aun sin resignación) más soportables, las luchas, más nobles y los éxitos, relativos.

Este viaje me he visto obligada a compartirlo con otro pasajero, que viene conmigo a todas partes desde que tengo memoria, pero al que ni siquiera sé bien cómo nombrar. Se trata del estupor, o pasmo, o ensimismamiento, o asombro que el simple vivir me produce sin cesar. En este sentido, escribir ha sido siempre para mí la mejor manera de materializar y conocer este estupor, conjurando el riesgo de parálisis que alberga y tratando de convertirlo en un aliado a la hora de desbaratar prejuicios y demoler jerarquías, porque todo alberga su asombro, y cualquier conducta o fenómeno se merece su estupor (también por tanto su tiempo, su dedicación, su consideración). De entre todos los estupores, desde luego uno de los que más me han ocupado y alentado en esta apasionante travesía es el que aún hoy perdura al constatar en algún momento de mi adolescencia que, pese a que ningún niño de los de mi alrededor disfrutaba como yo lo hacía de las tribulaciones de Jim Hawkins o Robinson Crusoe, de que ninguno de los primos con los que compartía admiración por el capitán Hatteras anhelaba tan fieramen-

te como yo pisar el Polo Norte o viajar cinco semanas en globo, ni Stevenson, ni Julio Verne, ni Defoe habían escrito sus aventuras para mí, una niña.

Andando un poco más el tiempo, caí en la cuenta, con dolorido asombro, de que incluso era ridícula mi identificación con la Jo de Mujercitas, porque los Lauries con los que hacer un ennoblecedor matrimonio de fortuna quedaban tan lejos de mi condición de niña nacida en Torredelcampo de padres jornaleros como los mares procelosos, los piratas o las estepas siberianas, y que, esta vez por un quítame allá la clase social, ni siquiera Louise May Alcott me tenía como su lectora ideal. En vez de desanimarme, este descubrimiento me espoleó mis afanes con algo de rabia justiciera.

Crecí y conmigo mis lecturas, y me reconfortó y animó a seguir escribiendo el reconocer el mismo estupor, en versión melancólica, airada, jocosa, rebelde o irónicamente resignada en mis poetas preferidas: Edith Södergrand, sor Juana Inés, Gloria Fuertes, Sylvia Plath, Emily Dickinson... Ellas y el resto de autores, de Miguel Hernández a Javier Egea pasando por Cervantes, Alberti, Shelley, Quevedo, Celaya, Rimbaud y tantos y tantos más, me han dado argumentos, audacia y ganas de militar, mediante la escritura o la acción callejera, en la reclamación de mi derecho a mi parte de belleza, de trascendencia, de excelencia incluso, aun habiendo nacido en una familia de pequeños agricultores de Jaén, aun habiendo nacido mujer.

No quisiera terminar sin señalar que este hermoso viaje, que en verdad no para de hacerme rica en saber y en vida, me ha concedido además la oportunidad de dar rienda suelta a otra de mis pasiones: viajar, y de hacerlo no como turista, sino como la invitada de unos anfitriones excepcionales: así es como he paseado, de la mano de Baudelaire, Balzac, Éluard... por los bulevares de París; por las orillas del Neckar de Hölderlin, por el abigarrado Madrid de Galdós, las fantasmagóricas riberas del Duero de Bécquer, los desolados páramos del Yorkshire de las Brönte, el Trastevere canalla de Pasolini, la dulce Escandinavia de Selma Lagerlöf, la boscosa Selva Negra de los Grimm...

Enmendando a Kavafis, puedo afirmar que no uno, sino decenas de maravillosos viajes me ha regalado Ítaca.

Quizás tarde mucho tiempo en volver a emprender otro viaje: escribo esto en un tiempo trémulo, frágil, de miedos y epidemia distópicos, de calles vaciadas de gente y llenas de incertidumbres, pero con el presentimiento luminoso de que estoy a punto de comprender qué significan las Ítacas, con la convicción de que, incluso aunque no llegue jamás a mi destino, hay pocas cosas en la vida que merezcan más la pena que intentar alcanzar Ítaca, y de que ser poeta sin remedio, como ser feliz sin remedio, es la única forma de serlo verdaderamente.

Juana de Dios Peragón (15 de abril de 2020)



Juana de Dios Peragón.



Yo y Mary Wollstonecraft.



En Lübeck



EL MUSEO DE JAÉN

Francisca Hornos Mata

Sobre museos en tiempos de pandemia(s)

Escribir sobre una institución cultural es siempre un compromiso. Pero cuando esa institución forma parte de tu vida lo es aún más. Es lógico contar la historia desde nuestra perspectiva. Pero no se trata de contar cómo percibo yo el Museo de Jaén. No se trata de dar relevancia a los aspectos que a mí me resultan más interesantes. Ni de justificar los logros propios o de los que nos precedieron. Se trata de escribir la historia, la biografía de un empeño común, de un intento de ordenar el mundo. Y eso es algo que suele desbordar las capacidades de las personas que tienen y tenemos ese atrevimiento.

Este texto es un ejercicio delicado porque busca retratar un lugar, una empresa que me trasciende y que no empieza ni acaba con mi visión. El momento en que escribo también es especial. Afectadas por una pandemia global en pleno siglo XXI, vivimos tiempos de incertidumbre hasta ahora no conocidos. Pero paradójicamente es una buena oportunidad para pensar en lo que significa una institución cultural como el Museo de Jaén.

La historia de nuestra Historia

La historia del Museo de Jaén puede rastrearse en un primer museo de escasa duración, un hito pionero conocido como Museo de Pinturas, allá por 1846. Aquel museo de pocos años de vida tuvo su origen en la desamortización de los conventos y en la recogida de pinturas, esculturas y otros objetos de valor artístico hasta ese momento en poder de las órdenes religiosas. Curiosamente es en ese pionero Museo de Pinturas donde se recoge una primera exposición de objetos arqueológicos durante la feria de octubre de 1846. Manuel Rafael de Vargas en el periódico *El Guadalbullón* se refiere así a esta primera exposición temporal de hallazgos arqueológicos: “En el mismo se hallan expuestos varios sepulcros y otros objetos hallados en Porcuna de tiempo de la dominación romana”.

Pero el origen institucional de nuestro museo es el Provincial de Bellas Artes, creado en 1914. Junto al Museo Provincial Arqueológico, creado en 1963, se funden en uno solo denominado Museo Provincial de Jaén, mediante Decreto 2.536/1969 de 16 de octubre. El Museo de Jaén es la crónica de una empresa cultural con tres siglos de historia: XIX, XX y XXI.

Hoy el museo es una realidad, pero durante mucho tiempo solo fue un empeño, una aspiración. Desde la construcción del edificio en 1920 hasta su inauguración el 28 de junio de 1971 pasaron unos largos cincuenta años en los que pudo llegar a ser Escuela de Magisterio. De hecho, fue durante poco tiempo sede de la Escuela de Artes Oficios y sobre todo cuartel militar.

Los museos son por definición espacios para el deleite, la contemplación y el aprendizaje. Es verdad que han ido variando su paradigma desde el templo al centro cívico con idas y vueltas entre estos dos polos. En fechas muy recientes se discutía en el seno de la Asociación Internacional de Museos la siguiente definición: "Los museos son espacios democratizadores, inclusivos y polifónicos para el diálogo crítico sobre los pasados y los futuros. Reconociendo y abordando los conflictos y desafíos del presente, custodian artefactos y especímenes para la sociedad, salvaguardan memorias diversas para las generaciones futuras y garantizan la igualdad de derechos y la igualdad de acceso al patrimonio para todos los pueblos. Los museos no tienen ánimo de lucro. Son participativos y transparentes, y trabajan en colaboración activa con y para diversas comunidades a fin de coleccionar, preservar, investigar, interpretar, exponer y ampliar las comprensiones del mundo, con el propósito de contribuir a la dignidad humana y a la justicia social, a la igualdad mundial y al bienestar planetario". Esta definición aún es una propuesta, pero resume la evolución de este tipo de instituciones culturales que llamamos museos.

Recorriendo las salas del Museo de Jaén

El Museo de Jaén abre sus puertas en el Paseo de la Estación, numero 29. Cuenta con tres edificios: dos dedicados a la visita pública y uno a biblioteca, áreas de reserva, talleres de restauración, archivos y oficinas de administración. La entrada por el paseo puede hacerse por un sistema de rampas que salva el desnivel o bien puede hacerse por las escaleras monumentales que proyectó Antonio Flórez a principio del siglo XX.

Los jardines en alto sobre el paseo nos ofrecen una paz dentro del bullicio de la ciudad. Los cipreses, palmeras, adelfas, olmos y otras especies funcionan como pulmón para esta zona de la ciudad, una lectura y un delicado acceso a nuestra exposición permanente o a nuestra oferta de exposiciones temporales.

Una vez arriba, nos recibe el edificio histórico con la portada del Antiguo Pósito renacentista de Jaén del que recibe el nombre una plaza y algún negocio hostelero de nuestra ciudad. Elementos de la ciudad vieja recuperados en el siglo XX y que perviven en el XXI dando una señal del paso del tiempo y el mantenimiento de la memoria.

El vestíbulo alberga dos grandes cuadros de pintura histórica de finales del XIX y principios del XX con dos temas interesantes: *Rea Silvia*, enterrada en vida por orden de su tío Tarquinio al conocerse sus amores culpables (era una vestal) con Marte de los que nacerán Rómulo y Remo, y *Nerón mostrando el cadáver de su madre Agripina*, que había sido envenenada por orden suya. Ambos son depósito del Museo del Prado. Se hicieron para dar lecciones de vida en su momento y para reforzar una visión patriarcal de cómo se castiga a las mujeres por atreverse a vivir libremente su sexualidad o arriesgar en la lucha del poder político. Hoy, tras una crítica feminista, nos sirven para denunciar abusos de poder y reivindicar igualdad.

Sin movernos de la entrada encontramos tres inscripciones latinas que nos acercan a las colecciones arqueológicas del museo. La planta baja y la entreplanta del edificio histórico están dedicadas a la Arqueología de la provincia de Jaén y tienen un recorrido lineal desde las primeras huellas de los seres humanos en el Alto Guadalquivir hasta la etapa medieval.

Las salas de la sección de Arqueología son un muestrario de la cultura material de las sociedades que nos precedieron en la ocupación de nuestro territorio. Piedras pulidas y talladas que nos descubren los hallazgos tecnológicos más importantes para la humanidad: cuchillos, punzones, raederas, flechas, denticulados de hoces y útiles de labranza que hablan de formas de aprovechamiento de la naturaleza por comunidades que eran capaces de sostener con vida a grupos humanos cada vez más numerosos. Un repertorio de cerámicas que desde la fabricación a mano hasta los tornos y sistemas de cocción cada vez más sofisticados nos hablan de cómo se alimentaban, cómo conservaban cosechas o cómo procesaban los alimentos nuestros antecesores.

En esta área encontramos también los rituales sociales más importantes, las formas de respeto y tratamiento a los difuntos desde las evidencias documentadas de enterramientos. Es más fácil entender la muerte si no se huye de su evidencia y la Arqueología suministra esa evidencia en forma variada y abundante. Hemos ensayado lecciones de filosofía partiendo de la contemplación y análisis de estos objetos con alumnado de diversos niveles con resultados óptimos porque nada es más comprensible que la evidencia.

Las relaciones con la divinidad, las creencias hechas objeto material también tienen un espacio generoso en nuestra exposición permanente, desde figuras que representan a hombres, mujeres y criaturas localizadas en antiguos santuarios hasta las inscripciones latinas, árabes o hebreas que mencionan por sus diversos nombres a las divinidades.

Nuestro territorio es muy rico en evidencias arqueológicas y un paseo por el Museo de Jaén nos acerca a su conocimiento desde lugares como la cueva neolítica del Plato de Castillo de Locubín o el poblado de la Edad del Bronce de Peñalosa en Baños de la Encina, pasando por los santuarios iberos de Fuerte del Rey, Santa Elena, Castellar, la cámara sepulcral de Toya en Peal de Becerro, las necrópolis iberas de La Guardia, Castellones de Ceal, las villas romanas de Marroquies Altos y Bajos en Jaén, Bruñel en Quesada, el conjunto histórico de Martos o La

Peñuela en Santisteban del Puerto hasta las necrópolis visigodas de La Guardia, el sarcófago paleocristiano de Martos hasta el tesoro de Charilla de Alcalá la Real o las decoraciones con inscripciones árabes del arco y albanega del palacio islámico de Jaén en el cerro de Santa Catalina.

Recorrer con intención e interés estas salas dedicadas a la Arqueología nos pone en situación de comprendernos y comprender la diversidad de la que procedemos. No hay un solo pasado, hay múltiples formas de adaptación a ese pasado y nos ofrece una oportunidad de saber más de las otras formas de ver el mundo. Vernos en el espejo de aquellas sociedades cazadoras y recolectoras, reconocernos en las formas de control social desde la Prehistoria reciente hasta la Edad Media nos ofrece la oportunidad de ser personas más críticas y más difíciles de engañar. Nada como aprender Historia o Prehistoria para desterrar el viejo dicho de nada cambia, todo se repite, porque si prestamos atención vemos que hay múltiples salidas y muchas opciones diferentes.

Antes de dejar la planta baja del edificio histórico no debemos dejar de entrar en el patio de San Miguel donde se conserva la portada que le da nombre, procedente de la iglesia de la misma advocación, trasladada a este lugar durante la construcción del museo en torno a 1920. Todavía hoy en el barrio de la Magdalena quedan en pie muros, ábsides y ventanas de este templo renacentista que aguardan una intervención que los devuelva a la vida actual en una manzana de edificaciones de vivienda posteriores hoy casi completamente abandonadas. Esta portada en el museo es un recuerdo constante de una tarea todavía por hacer en nuestra ciudad y que viene siendo estudiada y pospuesta desde el primer Plan de Protección del Conjunto Histórico de Jaén a finales del siglo XX. En este patio cubierto también nos podemos encontrar con personajes de la antigua ciudad romana de Aurgi como la togada y el togado de la Magdalena, hallados durante las obras de construcción del depósito de aguas frente a la iglesia de la Magdalena, así como una inscripción latina donde queda patente un acto de evergetismo (hacer el bien para la comunidad) de una patricia romana, Sempronia Fusca, para la ciudad de Jaén dotándola de unas termas. Desde la evidencia arqueológica nos llegan pruebas de acciones políticas para el bienestar de la población. Está escrito en la piedra, rescatado de su desaparición el ejemplo de ejercicios de poder para mejorar las condiciones de vida de una población. Si las piedras hablaran... Yo sostengo que las piedras hablan, pero hay que escucharlas. Conviene recordar que no inventamos casi nada y a veces la sordera es intencionada y se viste de desprecio por lo que puede aportar el conocimiento del pasado.

Las Bellas Artes en el Museo de Jaén

La sección de Bellas Artes comienza en las escaleras que ascienden a la planta primera y en ella contemplamos obras depósitos de los museos del Prado o Reina Sofía que nos preparan para un recorrido a través de la Historia del Arte. Hay en el segundo descanso de escaleras un busto en bronce que representa a un embajador japonés en España durante los años 40 del pasado siglo realizado por Eva Preetzman Aggerholm. Es un retrato de una fuerza notable y tiene esa difícil

cualidad de atrapar el carácter del retratado. Merece una parada para observar la inquietante expresión de este dignatario japonés coleccionista de arte español que a su vuelta a Japón montó un museo con las obras que pudo comprar en España. Pero sobre todo destacamos a una mujer artista, Aggerholm, poco valorada como tantas otras al ser ocultada en vida e incluso después por la larga sombra de su marido el reconocido pintor Daniel Vázquez Díaz.

En nuestro museo hemos trabajado mucho en la autoría de las mujeres y en la actualidad presentamos obras de otras dos excelentes pintoras como Teresa Condeminas y María García *Magar* que nos sirven para reivindicar el papel de las creadoras y su difícil visibilidad en las colecciones públicas. Esta línea nos ha llevado a acoger o producir exposiciones temporales y organizar charlas o recorridos bajo ese argumento a fin de señalar a las mujeres más allá de su papel de modelo o musa y reconocer su talento creativo.

En las escaleras aún debemos destacar otra obra por su pertenencia a aquellos fondos de la Desamortización que originaron el pionero Museo de Pinturas de 1846. Se trata del cuadro *Invencción de la Santa Cruz* en el que siguiendo la leyenda se representa a Santa Elena, madre del emperador Constantino, en la expedición que organizó a Jerusalén para localizar la verdadera cruz en que Cristo fue ejecutado con el método de verificación utilizado, es decir, probando las diversas maderas encontradas con un difunto que resucita al contacto con la Veracruz. Esta obra junto a otras nueve son las que el museo conserva de aquella institución pionera de 1846. Santa Elena es la patrona de la Arqueología por este empeño demostrado en encontrar evidencias materiales.

Toda la sección de Bellas Artes es un recorrido en el tiempo a través de la Historia del Arte y la usamos tanto para necesidades de formación de artistas como de profesionales de la Historia del Arte. Hay una intención de reivindicar el talento de nuestro territorio destacando a artistas nacidos o vinculados a Jaén. Tienen salas monográficas Manuel Ángeles Ortiz, José Nogué Massó, Rafael e Hipólito Hidalgo de Caviedes.

El pintor barroco Sebastián Martínez, nacido en Jaén, está representado por las obras *Santa Catalina* y *San Juan Bautista*, pertenecientes a la Colección Junta de Andalucía. La primera representa a la santa como una dama del siglo XVII con la rueda y la espada, los atributos de su martirio, y tiene una atracción para nuestro público más local al tratarse de la patrona de la ciudad.

El siglo XIX tiene una abundante muestra de obras, entre las que destacamos a artistas giennenses como Ramírez Ibáñez, Elbo o Rodríguez de la Torre. Los temas tratados van desde los asuntos mitológicos como *Los amores de Mercurio y Herse*, o pinturas de tema histórico como *Recogiendo limosna para enterrar a D. Álvaro de Luna*, el paisaje, el costumbrismo y los retratos.

Hay una sala dedicada a los retratos de reinas y reyes de España. Recorrer esta sala es sumergirse en la pintura del siglo XIX con obras de Madrazo, Fillol, Urquiola, Jacinto Higuera, Vasconcel y Palmaroli, entre otros. Son obras depositadas por el Museo del Prado o el Museo Reina Sofía que constituyen un recurso de primer nivel para el aprendizaje y la contemplación.

El siglo XX tiene un repertorio variado con obras de Chicharro, Álvarez de Sotomayor, Moreno Carbonero, Graner, Peña Muñoz, Stolz, Alcorlo, Condeminas, Echauz, La Huerta, Peresejo, Martínez Bueno, Benlliure y Antonio López, entre otros. Especialmente interesante es la obra *Figuras en diálogo* de Antonio López de 1955 que es propiedad de la Diputación Provincial de Jaén y que está depositado en nuestra institución. Es una obra temprana del maestro manchego realizada después de acabar sus estudios, en la que muestra el influjo de la pintura del Trecento y del Quattrocento italiano, fruto de un viaje a Italia y Grecia en 1955. Un Antonio López en Jaén en el contexto de una muestra representativa de la pintura española del siglo XX es una de nuestras fortalezas como museo. Merece la pena conocerlo y disfrutarlo porque es pasado y presente de la creación artística española.

Nuestro espacio *Artistas de Jaén*, que se sitúa como colofón del recorrido de la sección de Bellas Artes, es una apretada sala que comienza con Rafael Zabaleta y Cristóbal Ruiz, dos de nuestros artistas gienneses con mayor fortuna crítica. Las tierras de Quesada, los animales de la sierra y las formas rotundas de la maternidad junto con los dibujos oníricos de Zabaleta introducen este espacio en el que reconocemos los trabajos hechos por artistas de Jaén como Juan Almagro, Cristóbal Ruiz, Pérez Aguilera, Cerezo, Tamayo, Martos, Pérez Aguilera, María García (Magar), Viribay, Carrillo, Palomino, Ceprián, Olivares, Molina, entre otros. Este espacio es un lugar donde reconocer y celebrar ese talento creativo en nuestro territorio, donde encontrarse con imágenes producidas por giennenses y dirigidas a nuestra comunidad.

Nuestro recorrido acaba en la sala monográfica de Manuel Ángeles Ortiz presidida por un grabado de Pablo Picasso comprado por suscripción popular organizada por Pilar Palazón en su época de concejala del Ayuntamiento de Jaén. Esta estampa de Picasso es un depósito del Ayuntamiento de Jaén. En esta sala podemos apreciar la evolución de un pintor desde las academias propias del siglo XIX hasta sus obras en lienzo, papel recortado y cerámica muy próximas a la estética picassiana.

También y muy cerca de este espacio disponemos de la sala de conferencias Prado y Palacio donde se exhibe un bronce de Jacinto Higuera que retrata al político giennense que da nombre a la sala, impulsor de nuestra institución en los primeros años del siglo XX. En ella celebramos reuniones y presentaciones que han convocado a numerosos especialistas y a asociaciones culturales de nuestro territorio.

La exposición permanente del Museo de Jaén se completa en el edificio de Exposiciones Temporales en su planta sótano con el montaje del conjunto escultórico ibero del Cerrillo Blanco, un completo repertorio de esculturas del siglo V antes de Cristo de excepcional importancia que han sido estudiadas e interpretadas de forma intensa desde su hallazgo en 1975 y que están en el origen de la creación de un nuevo museo, el Museo Ibero donde se mostrarán con una museografía digna del siglo XXI.

Museo de todas para todas

Nuestro museo es una oportunidad para recorrer nuestra historia como territorio desde que aparecen las primeras comunidades humanas hace cinco milenios, donde comprender nuestro enclave en la cabecera de un gran río, el Guadalquivir. Es un lugar con lo mejor de nuestras producciones plásticas arquitectura, pintura y escultura para identificar cómo fuimos y cómo somos las gentes de esta frontera en la actual Alta Andalucía. Pero, ante todo, es un espacio público abierto a la enseñanza, al diálogo y a un futuro mejor, más participativo donde encontrarnos con las personas que piensan diferente, que tienen otras necesidades y que pueden aportar otras visiones.

Cada cual puede escoger la función que va a ejercer esta infraestructura en su día a día. Quedar con amistades o recorrerlo en familia, enfocar la curiosidad o establecer una propuesta de aprendizajes o simplemente gozar de un espacio verde dentro de la ciudad donde pasear, pensar y centrar una opción u otra.

Hemos tardado tres siglos para ser capaces de dotarnos de un espacio multifuncional donde escuchar música, lecciones o disfrutar de un espectáculo teatralizado mientras contemplamos cultura material de quienes nos precedieron y producciones plásticas asociadas a los cambios sociales.

Este lugar te pertenece, nos pertenece y hay que usarlo, vivirlo, aprenderlo, disfrutarlo. Por eso quiero acabar con una invitación a quien lee: ven a tu museo, de ti depende lo que será en el futuro porque sin el uso estamos condenados a resultar un artefacto inútil en un mundo convulso.









NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

Serán aportaciones originales, inéditas, escritas en castellano. Los textos irán precedidos de una hoja con la siguiente información: nombre del autor-es, dirección postal, correo electrónico, teléfono, titulación académica y nombre de la institución a la que se pertenece. Los trabajos se enviarán al correo de la dirección: **jose.checa@cchs.csic.es** La revista informará al autor sobre la aceptación o rechazo de su envío en un plazo máximo de 3 meses. Los trabajos serán considerados por dos evaluadores externos: el método de valoración empleado es el de «doble ciego», guardándose el anonimato tanto del autor como de los evaluadores.

El texto, de una extensión máxima de 12.000 palabras, se presentará en formato Word, en letra Times New Roman, tamaño 12 (las notas a pie de página en tamaño 10, las citas sangradas en tamaño 11), de interlineado 1,5 para el texto y sencillo para las notas y las citas. El título del trabajo deberá figurar en español e inglés. Se añadirán dos resúmenes, en español e inglés, de un máximo de 100 palabras cada uno, y varias «palabras clave» en los dos idiomas. Si los trabajos incluyen imágenes, estas deberán enviarse aparte, separadas del texto escrito (preferiblemente en formato «jpg», «tiff» o similar). Los artículos publicados llevarán la información relativa a su fecha de recepción y de aceptación.

La bibliografía aparecerá al final, bajo «Bibliografía citada», ordenada por el primer apellido de los autores. La forma de las citas será la siguiente:

Artículos de revista:

Gómez Canseco, Luis (2010). «Jaén como paisaje jocoso en la literatura del siglo de oro», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*. LVI, 201, pp. 289-302.

Libros:

Jacobs, Helmut C. (2001). *Belleza y buen gusto*. Madrid: Iberoamericana.

Contribuciones a libros:

Lynch, John (1996). «El reformismo borbónico e Hispanoamérica», en Agustín Guimerá (ed.), *El reformismo borbónico*. Madrid: Alianza Universidad, pp. 37-60.

Cuando se citen varias obras seguidas de un mismo autor no se deben usar guiones: deberá repetirse el nombre del autor en cada una de las obras citadas.

Las citas dentro del texto y de las notas a pie de página se expresarán así: (1996: 45), o bien (Lynch, 1996: 57).

CONSEJO ASESOR

Rafael Alarcón sierra

(Universidad de Jaén)

Cristina Castillo Martínez

(Universidad de Jaén)

Luis Alberto de Cuenca

(CSIC, Madrid / Premio Nacional de Poesía)

José Domínguez Caparrós

(UNED, Madrid)

Klaus Ertler

(Universität Graz)

Maurizio Fabbri

(Università di Bologna)

Pura Fernández

(CSIC, Madrid)

José Luis García Barrientos

(CSIC, Madrid / Director de Revista de Literatura)

Antonio Garrido Domínguez

(Universidad Complutense de Madrid)

David Gies

*(University of Virginia / Director de Dieciocho.
Hispanic Enlightenment)*

Alfredo Gómez-Cerdá

(Premio Nacional de Literatura)

Elisabel Larriba

*(Université de Marseille/Aix-en-Provence /
Directora de El argonauta español)*

Esther Martínez Luna

*(UNAM, México / Directora de Revista de
Literatura Mexicana)*

Juan M. Molina Damiani

(Escritor)

Carmen Molina Mercado

(Centro del Profesorado)

Jesús Pérez Magallón

(McGill University, Montreal)

Teo Puebla

(Premio Nacional de Ilustración)

Fanny Rubio

(Universidad Complutense de Madrid)

Francisco Uzcanga Meinecke

(Universität Ulm)

Inmaculada Urzainqui

(Universidad de Oviedo)

SUMARIO

ESTUDIOS

Genara Pulido Tirado: Desterritorialización y desanclaje de la cultura / Deterritorialization and Delivery of culture

M.ª del Carmen Lara Correas: La historia de la monja hermafrodita de Úbeda a través de la literatura de cordel: relato y transmisión textual / The story of a hermaphrodite nun from Úbeda in the form of chap-books: story and textual transmission

Rosa M.ª Navarro: K-Hito: el emperador de la caricatura y la renovación del humor gráfico en España / K-Hito: the emperor of cartoonism and the renovation of graphic humour in Spain

Carlota Álvarez Maylín: La ley de Prensa e Imprenta de 1966 y sus consecuencias en la provincia de Jaén: los expedientes del Registro de Empresas Editoriales / The consequences of the Press and Printing Act of 1966 in Jaen: the documentation of the Register of Publishing Companies

Javier Rodríguez Pequeño: Ficcionalidad e interdiscursividad: el arte de lenguaje en Joaquín Sabina / Fictionality and Interdiscursivity: The Art of Language in Joaquín Sabina

DOSSIER: LITERATURA Y RETÓRICA

Fernando Rodríguez de la Flor: Los jesuitas y la construcción de una cultura retórica de la imagen en el Antiguo Régimen / The jesuites and the construction of a rhetoric culture of the image in the Ancient Regime

Rosa M.ª Aradra Sánchez: La retórica callada: lo sublime y la emoción contenida / The silent rhetoric: the sublime and the contained emotions

M.ª Amelia Fernández Rodríguez: Una retórica en imágenes: *Los oradores del Ateneo (1877-1878)* de Armando Palacio Valdés. *Translatio*, recepción e imaginación literaria / A rhetoric in images: *Los oradores del Ateneo (1877-1878)* by Armando Palacio Valdés. *Translatio*, reception and literary imagination

Juan Carlos Gómez Alonso: El estudio de la metáfora desde la Retórica Cultural: las greguerías de Ramón Gómez de la Serna / The study of metaphor from Cultural Rhetoric: Ramón Gómez de la Serna's *greguerías*

Jesús Pérez-Magallón: Identidad, intriga, memoria en *Beatus Ille* de Muñoz Molina / Identity, intrigue, memory in *Beatus Ille*

Alfredo Saldaña: Poesía y *Otredad* / Poetry and *Otherness*

LIBROS

Rafael Alarcón Sierra: Reseñas

Sandra Parrado Barrio: Estudios literarios y culturales

VARIA (coordinada por **Juan M. Molina Damiani**)

Paco Gámez: Autorretrato

M.ª Elena Higuero: Autorretrato

Juana de Dios Peragón: Autorretrato

Francisca Hornos Mata: El Museo de Jaén