

ACCESO AL E-BOOK GRATIS

- [+] Diríjase a la página web de la editorial www.tirant.com
- [+] En *Mi cuenta* vaya a Mis promociones www.tirant.com/mispromociones
- [+] Introduzca su mail y contraseña, si todavía no está registrado debe registrarse
- [+] Una vez en Mis promociones inserte el código oculto en esta página para activar la promoción

Código Promocional



Rasque para visualizar

La utilización del LIBRO ELECTRÓNICO y la visualización del mismo en NUBE DE LECTURA excluyen los usos bibliotecarios y públicos que puedan poner el archivo electrónico a disposición de una comunidad de lectores. Se permite tan solo un uso individual y privado.

No se admitirá la devolución de este libro si el código promocional ha sido manipulado



INFORMACIÓN

- PVP 20€
- WEB www.miriadahispanica.com
- EDITORES Agustín Reyes-Torres
University of Virginia-Hispanic Studies Program
Calle Ramón Gordillo 4. 46010 Valencia, España
- EDITORIAL Tirant lo Blanch - Humanidades
Artes gráficas 14, Bajo dcha.
Tels. 0034-963610048/50
Fax. 0034-963694151
46010 Valencia
- ISSN 2171-5718
- DEPÓSITO LEGAL S. 533-2010
- LUGAR DE EDICIÓN Valencia
- PERIODICIDAD Semestral
- DISEÑO DE CUBIERTA Ignacio Fito sobre el mapa de América de Diego
Gutiérrez de 1562
- PRODUCCIÓN Y ADMINISTRACIÓN Enrique Celma Marín. Servicio de programas univer-
sitarios
- AVISO LEGAL *Se permite la reproducción parcial de los contenidos para
uso didáctico siempre que se cite la procedencia de los
mismos.*

CRÉDITOS	7
PRÓXIMO CALL FOR PAPERS.....	11
PRÓLOGO.....	15

ARTÍCULOS

Estética, política y literatura: <i>Noches Lúgubres</i> , de Cadalso	17
ANTONIO AGUILAR	
<i>University of Virginia en Valencia</i>	
Picasso en la poesía de sus contemporáneos o la tauromaquia como identidad cultural y enfoque ideológico.....	29
ELENA CUETO ASÍN	
<i>Bowdoin College</i>	
La obra en prosa de Dionisia García	49
FRANCISCO JAVIER DíEZ DE REVENGA	
<i>Universidad de Murcia</i>	
Encuentros ideológicos: La mirada irónica de la pintura actual	63
NAIARA HERRERA	
<i>Universidad del País Vasco-EHU</i>	

SUMARIO

Aproximaciones a una poética de la precariedad.....	79
GERARDO MORENO FERRER	
<i>Universidad de Barcelona</i>	
El detective comprometido: Héctor Belascoarán Shayne o la humanización del héroe detectivesco	97
DIEGO ERNESTO PARRA SÁNCHEZ	
<i>Universidad del País Vasco</i>	
Sobre estética y política en el género documental: el conflicto mapuche... ..	115
LUIS VERES	
<i>Universitat de València</i>	
RESEÑAS	141
OTROS ENLACES DE INTERÉS	159
CONTENIDOS DE <i>MIRÍADA HISPÁNICA</i> ..	163
NORMAS DE ESTILO Y PUBLICACIÓN..	169



CRÉDITOS

DIRECTOR

Agustín Reyes-Torres
Universitat de València

SUBDIRECTOR

José Enrique Peláez Malagón
Universitat de València

SECRETARIO EDITORIAL

Sergio Arlandis
University of Pennsylvania

CONSEJERO EDITORIAL

José Eliseo Valle
Universitat de València

SECRETARIA DE COMUNICACIÓN

Sonia Valiente Alber
University of Virginia en Valencia

EDICIÓN DIGITAL/WEBMASTER

David Celma
University of Virginia en Valencia

COLABORADORES

María del Puig Andrés
Universidad Católica de Valencia

Ma^a Pilar Guitart

Universidad Católica de Valencia

Jesús Peris

Hispanic Studies Program University of Virginia

Mabel Richart

Universitat de València

COMITÉ EDITORIAL

Carlos Cabrera
Universidad de Salamanca
Toni Cella
University of Virginia
Julia Cuervo Hewitt
Penn State University
Daniel Chornet-Roses
University of Saint Louis (Madrid)
Andres Fisher
Appalachian State University
Aurora Hermida-Ruiz
University of Richmond

Maria Mabrey
University of South Carolina
Matthew Marr
Penn State University
Ignacio Ramos Gay
Universitat de València
Esperanza Román-Mendoza
George Mason University
Fernando Tejedo-Herrero
University of Wisconsin-Madison
Susan Walter
University of Denver

COMITÉ EVALUADOR Y CIENTÍFICO

Juan Carlos Abril
Universidad de Granada
Marta Albelda
Universitat de València
Juan Antonio Ardila
University of Edinburgh
Andrew Anderson
University of Virginia
Joaquín Azagra Ros
Universitat de València
Rafael Beltrán
Universitat de València
Teresa Bordón
Universidad Autónoma de Madrid
Herbert Tico Braun
University of Virginia
Susan Carvalho
University of Kentucky
Daniel Chavez
University of Virginia
Luis Correa-Diaz
University of Georgia
Mark P. Del Mastro
College of Charleston
Gianfranco Depretris
Universidad de Turin
Francisco Javier Díez de Revenga
Universidad de Murcia
Irma Emiliozzi
Universidad de Lomas de Zamora,
Buenos Aires.
Edward Friedman
Vanderbilt University
Jesús G. Maestro
Universidad de Vigo
Miguel Ángel García
Universidad de Granada
David Gies
University of Virginia

Manel Lacorte
University of Maryland
Blanca Lopez de Mariscal
Tecnológico de Monterrey
Ángel López García
Universitat de València
Nancy Marino
Michigan State University
Enric Mateu
Universitat de València
Francoise Morcillo
Université d'Orléans
Sylvia Nagy-Zekmi
Villanova University
Rafael Núñez-Cedeño
University of Illinois, Chicago
Fernando Operé
University of Virginia
Ana Ortega
Universidad Católica de Valencia
Brian Owensby
University of Virginia
Patrocinio Ríos Sánchez
Middlebury College (Madrid)
Domingo Ródenas
Universitat Pompeu Fabra
José Rafael Saborit Viguer
Universitat Politècnica de València
Laura Scarano
Universidad Nacional del Mar de Plata y
CONICET
Jacobo Sefami
University of California, Irvine
Andrea Smith
Shenandoah University
Eduardo Urbina
Texas A&M University
Mary Vasquez
Davidson College

MIRÍADA HISPÁNICA - NÚMERO 13

Edición Otoño 2016

Call for Papers:

LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL: IMAGINACIÓN, SENTIDO CRÍTICO Y TRANSFORMACIÓN

La edición número 13 de *Miríada Hispánica* girará en torno a cualquier aspecto relacionado con la literatura infantil-juvenil y su capacidad para desarrollar la imaginación de sus jóvenes lectores y su sentido crítico. La imaginación, al igual que el pensamiento, es uno de los procesos cognoscitivos fundamentales que nos diferencia de la actividad instintiva de los animales irracionales y que irrefutablemente pueden ser estimulados a través de los libros. En palabras de Antonio Muñoz Molina, «mucho antes que el dominio del lenguaje se ha desarrollado esa herramienta fundamental de la literatura que es el deseo y la capacidad de ponerse en el lugar de otro, de adivinar sus pensamientos y predecir sus reacciones» (2014). Establecer conexiones entre las imágenes de la realidad y los sueños, dar forma sensible a las ideas, hacer que los animales hablen, las alfombras vuelven y las cosas aparezcan y desaparezcan como por arte de magia constituye la base para el desarrollo de la competencia literaria y el pensamiento crítico.

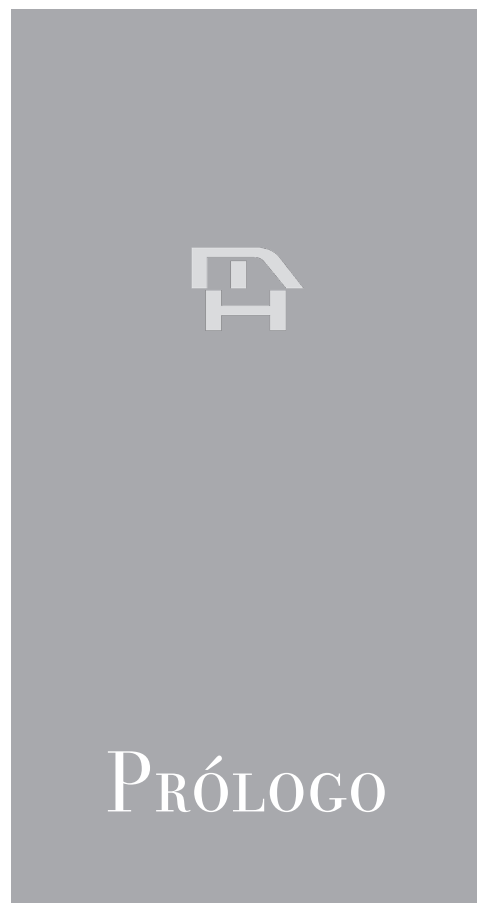
Invitamos a todo investigador, profesor y estudiante de posgrado que lo desee, a participar mandándonos sus artículos cuyo contenido podría estar relacionado con algunas de las siguientes líneas temáticas:

- Las aventuras de la imaginación. Obras y personajes que transportan a los lectores hasta la sutil frontera que separa a la realidad de la fantasía, pues todo lo que es lógico para el adulto, puede ser fantástico para el niño, y lo que al adulto le sirve para descansar, al niño le sirve para gozar.
- Realidad vs ficción. Innovación y controversia en los temas de las obras infantiles-juveniles del Siglo XXI.
- Capacidad de la literatura infantil y juvenil para provocar un sentido crítico en los lectores, fomentar su sensibilidad y transformarlos.
- La fantasía como estímulo de la creatividad. Estudio de obras representativas.
- Los cuentos infantiles como fuente esencial para reafirmar la identidad del lector tanto de manera colectiva como individual.
- El uso del lenguaje como clave del éxito de las obras infantiles-juveniles.
- Condicionamientos sociales, históricos e ideológicos en la literatura infantil y juvenil.

Las contribuciones deberán ser enviadas por correo electrónico antes del 15 Enero de 2016 a miriada.hispanica@uvavalencia.org. (Normas de estilo y publicación a consultar en las páginas finales de esta edición o en www.miriadahispanica.com).

La literatura, la música, la pintura, cualquier tipo de arte está sujeto a un contexto y a unas experiencias, a una manera de pensar, de interpretar la realidad y de imaginar el mundo. Sin embargo, no es el artista quien establece qué es el arte y cuáles de sus obras son objeto de un mayor reconocimiento. La estética, el mismo concepto del arte, no solo cambia con el paso del tiempo sino que también puede ser valorado o favorecido atendiendo a intereses personales, sociales o políticos. Siempre existen convenciones y tendencias que sitúan, agrupan o discriminan una obra literaria, musical o artística. Si bien todos sabemos que existe el arte por el arte y también el arte comprometido, en ambos casos el entendimiento de ese arte pasa por un proceso de aproximación y de aprendizaje que moldea nuestra percepción final del mismo.

Como ya apuntábamos en el «call for papers» que precedió a esta edi-



ción 11 de *Miriada Hispánica* dedicada a los vínculos entre **el arte y la politización o ideologización de lo estético** por un lado, y **el arte y la literatura de compromiso** por otro, el arte o la literatura, en palabras del profesor Patrocinio Ríos Sánchez, son siempre arte y literatura de compromiso. El compromiso es con la causa humana, con la plenitud vital, con su felicidad, es decir, compromiso con la idea de ayudar estéticamente a buscar y encontrar esa virtud y ese estado y ensanchar las costuras de la vida. La literatura y el arte son algo más que un entretenimiento. Deben ser también

el engranaje que mueva la organización de la existencia hacia los mejores y más nobles fines. Según el profesor Ríos Sánchez, «el mayor compromiso de la literatura estará en aquella modalidad que ayude, literariamente, a elevar la plenitud existencial y social, de los seres humanos y a aumentar en ellos la consciencia transformadora de su relación entre sí y con el resto de la realidad existente» (2014).

Desde esta posición de compromiso artístico y humanizador del emisor o creador de mundos de ficción, las direcciones en que se oriente el *mensaje* de la obra literaria pueden, o no, trascender la realidad política y social y ser, por tanto, muy variadas, pero siempre desde una legítima especificidad estética, por otro lado tan etérea, que busque como objetivo la vida humana y sus realidades, materiales o misteriosas, temporales o metafísicas. Surgirá así el texto literario de compromiso o alineamiento ideológico que, en sentido amplio, todo texto, por otra parte, lleva de manera implícita o manifiesta. Nacen entonces las modalidades o funciones de la literatura que convergerán, más allá del mero objetivo de solidaridad social y político, en esa búsqueda no menos solidaria y transformadora del hombre y de su existencia (*destinatario*, directo o indirecto) en sus distintas dimensiones o esferas, individuales o de grupo, materiales y palpables o trascendentes e intuitas en la penumbra de la conciencia individual, es decir, modalidad social,

política e histórica, sí; pero también pedagógica, espiritual, religiosa, etc. Literatura, pues, comprometida solidariamente con todas las dimensiones del hombre, como individuo y en sociedad. Literatura con contenidos interiores o exteriores, de la tierra y de las nubes y del corazón. Poco importará la elección de unos u otros contenidos si alcanza, estéticamente, ese objetivo solidario de transformación liberadora, interna y externa.

En todo caso, con una equilibrada y sutil disposición de fondo y forma, de mensaje y código, que evite caer a la composición creada en desequilibrios basculantes hacia una prédica de ‘sacerdocio’ militante, partidista o doctrinaria, o en una hueca caña verbal, resonante sólo debido a meros procedimientos técnicos y desvíos, que la desvinculan de la compleja realidad. En este último caso el concepto de compromiso quedaría muy alejado del que se asocia a ese tipo de literatura comprometida que hemos descrito y que no sólo queda circunscrita a la esfera sociopolítica.

La edición actual de *Miríada Hispánica* consta de siete artículos que aparecerán ordenados alfabéticamente de acuerdo con el apellido del autor. El primero de ellos corresponde a nuestro estimado colega Antonio Aguilar Giménez, que se convierte además en el primer profesor del programa de la Universidad en Virginia en Valencia que publica en *Miríada Hispánica*. Bajo el título, «**Estética, política y**

literatura: *Noches Lúgubres*, de Cadalso», Aguilar no solo plantea preguntas y reflexiones sobre la relación entre la literatura y la política —¿Se puede pensar una sin la otra?— sino que siguiendo la línea del filósofo Jacques Rancière y en base al análisis de la obra de Cadalso, afirma que «el arte es político porque hace pensar de otra manera la distribución del espacio y el tiempo que ocupamos». De esta manera, la literatura es política porque el uso de la ficción abre el espacio de lo posible, permite decirlo todo y es por ello el lugar mismo de la democracia; todas las voces tienen cabida.

El segundo artículo es «**Picasso en la poesía de sus contemporáneos o la tauromaquia como identidad cultural y enfoque ideológico**», de Elena Cueto-Asín, profesora en Bowdoin College (Maine, Estados Unidos). La poesía inspirada por Picasso es tomada en su conjunto como escritura ecfrástica que en su génesis responde en gran medida a los condicionantes que hacen de ella una declaración de intenciones ideológica tanto o más que una expresión de apreciación estética. Cueto-Asín explora la simbología del toro en Picasso y en su emblemático *Guernica*, como posicionamiento del pintor malagueño y como conciencia patrimonial de un momento histórico y de un país.

A continuación, el profesor Francisco Javier Díez de Revenga, catedrático de la Universidad de Murcia, presenta su trabajo «**La obra en prosa**

de Dionisia García» en el que explora y reflexiona sobre la construcción del mundo de ficción de la autora y de cómo su creación literaria es ante todo comunicación. Sus relatos de ficción, al igual que su poesía, responden siempre al deseo no reprimido de expresar un mundo suyo y darlo a conocer al lector.

El siguiente artículo, «**Encuentros ideológicos: La mirada irónica de la pintura actual**», está escrito por Naia-ra Herrera, de la Universidad del País Vasco-EHU. En él, Herrera examina como la pintura figurativa actual cuestiona las inercias y los dogmas vigentes, y a través del uso de la ironía, propone una mirada subversiva respecto a la realidad mediáticamente construida y a los factores externos que ejercen una influencia en el espectador. La ironía se revela así como una incitación al libre pensamiento.

Seguidamente, Gerardo Moreno Ferrer, de la Universitat de Barcelona, contribuye con su trabajo, «**Aproximaciones a una poética de la precariedad**». Moreno propone comprender la precariedad como una problemática que forma parte de la nueva realidad social y que también afecta por ello a la poesía. Su objetivo no es tratar de identificar una poesía que hable sobre la precariedad o que tematice la situación de precariedad, sino buscar entre las prácticas poéticas actuales aquellas que pueden intervenir en dicha problemática, con independencia de que esa sea o no la voluntad del autor.

El sexto artículo viene firmado por Diego Ernesto Parra Sánchez, de la Universidad del País Vasco-EHU, y se titula **El detective comprometido: Héctor Belascorán Shayne o la humanización del héroe detectivesco**. Este artículo examina la obra de Paco Ignacio Taibo II y cómo su narrativa neopolicial latinoamericana representa una crítica al sistema y recrea la conexión de la novela criminal con la realidad política y social actual de México. En este caso, el detective Héctor Belascoarán, convertido en un antihéroe moderno, se enfrenta a su deseo de hacer justicia en un mundo poliédrico e irracional como el que le rodea.

Por último, esta edición se cierra con la contribución de Luis Veres, profesor de la Universitat de València. Su artículo «**Sobre estética y política en el género documental: el conflicto mapuche**» constituye un recorrido por la historia reciente del indigenismo en Chile, los conflictos políticos, las voces y las imágenes de las víctimas y las de sus verdugos. Se trata en definitiva de una muestra de cómo estética y política se conjugan en el arte cinematográfico y de cómo siempre que hay un deseo de mostrar, hay un deseo también de ocultar.

AGUSTÍN REYES-TORRES
Director *Miríada Hispánica*



ARTÍCULOS



ANTONIO AGUILAR GIMÉNEZ¹

University of Virginia en Valencia - antonio.aguilar@uvavalencia.org

Artículo recibido: 18/02/2015 - aceptado: 22/03/2015

ESTÉTICA, POLÍTICA Y LITERATURA: *NOCHES LÚGUBRES*, DE CADALSO

RESUMEN:

Este artículo plantea la pregunta sobre el vínculo entre política, estética y literatura. El objetivo es hacer una lectura de *Noches Lúgubres*, de José Cadalso en la que se muestran los interrogantes políticos que plantea la obra desde su materialidad como obra literaria. Nuestro objetivo también pasa por pensar esta lectura de *Noches lúgubres* desde los planteamientos estéticos y políticos de Jacques Rancière.

El argumento de la obra se basa en una redistribución de lo sensible, y de su comprensión: aprovechando la noche, el amante quiere desenterrar a su amada para luego llevársela a su habitación y, una vez allí, quemar la casa con los dos juntos. El gesto implica la transformación general de las relaciones entre los cuerpos; el desplazamiento de los espacios y la reutilización del tiempo. La obra es política porque plantea la ficción estética de un cambio en las relaciones de los hombres que habitan el espacio de la historia.

PALABRAS CLAVE: Estética, política, literatura, desacuerdo, materia.

ABSTRACT:

This article raises the question about the link between politics, aesthetics and literature. The aim is to read and explore *Noches Lúgubres* by José Cadalso paying special attention to the political questions presented in the text as a literary work is. Our goal also involves thinking about *Noches Lúgubres* following Jacques Rancière's ideas and his aesthetic and political perspective.

¹ Antonio Aguilar Giménez es profesor de literatura española en el programa de la Universidad de Virginia en Valencia. Sus áreas de investigación son la teoría de la literatura y la filosofía, la política y la estética, y la ética de la lectura. Es autor de cerca de una veintena de artículos y del libro *Introducción a una lectura de Glas de Jacques Derrida* (Grin 2011); así como coautor del libro de Lengua y literatura castellana de primero de bachillerato (Nueva Tabarca 2015).

The plot of the play is based on a redistribution of that which can be considered «sensitive» and how it is understood and portrayed: taking advantage of the night, the lover wants to dig his beloved up and take her with him to his room. Once there, his plan is to burn the house with the two together. The gesture implies the general transformation of relations between bodies; displacement of space and time reuse. The work is political because it raises the aesthetic fiction of a change in the relations of men who inhabit the space of history.

KEYWORDS: Aesthetic, Politics, Literatura, Disagreement, Matter.

1. ESTÉTICA Y POLÍTICA

Estética y política se relacionan metonímicamente. La estética puede estar al servicio de la política. Puede acontecer una «estetización de la política», Walter Benjamin lo explica ya en 1936, en el análisis de los regímenes totalitarios en «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». Es posible que desde la política se recurra a la estética como parte del sistema argumentativo de cada ideología. Las puestas en escena, la utilización de símbolos culturales, la idealización del pasado, forman parte de ese argumentario. Hoy, seguimos presenciando el uso de estos recursos semióticos en la movilización de masas. Un color, una manera de vestir, una referencia a la tecnología, todo forma parte de los discursos emocionales dirigidos por los partidos políticos, son discursos ideológicos que se sirven de la estética. En este sentido, la estética se puede vincular a los estudios de la sociología.

Frente a esto, Jacques Rancière reivindica el papel de la filosofía política para el estudio de la estética. Como Deranty (2010) sintetiza claramente, la obra de Rancière empieza en la filosofía política, yendo desde la política hacia la poética y desde la poética hacia la estética. En este artículo esbozaremos las relaciones entre estética, política y literatura a través de la lectura de *Noches lúgubres*, de Cadalso. Esta obra es una alegoría política de la literatura. Aunque hay testimonios de su existencia ya en 1774, fue publicada póstumamente en 1790. Cadalso no se atrevió en vida a ponerla en circulación, no podía imaginar el gran éxito que tuvo durante la primera mitad del XIX. Cuando murió, sus amigos la desenterraron para darla a conocer. Este acto es un acto político narrado también en *Noches lúgubres*. Sus amigos, escritores, quitaron la losa de la cautela política y sacaron las *Noches* a la luz, a pesar de la pestilencia que para algunos producía aquella materia literaria. Manuel José Quintana², en 1803, calificó la obra de «aborto monstruoso de una imaginación lisiada».

² Ver Martínez Mata, 1998: 258. El estudio de Martínez Mata es muy iluminador. Quintana no se queda ahí: En *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*, (1803), pp. 315-316. La consideración negativa de las *Noches* por parte de Quintana es absoluta: «es fácil conocer que unos diálogos en prosa con un sepul-

El gesto de publicar la obra es el mismo que el de Lorenzo al querer desenterrar a su amada: transformar el espacio público, permitir que otra voz cuestione el equilibrio para que el cuestionamiento no termine. Al desenterrar sus escritos se repite la misma estructura alegórica de la ficción de *Noches lúgubres*. ¿Es posible pensar esta acción política en la literatura?

¿Se puede pensar la política? Preguntaba Alain Badiou (1990), aludiendo al olvido de la política en la actualidad, a la reducción de la política a simple aparato del estado sin implicación del pueblo. El trabajo de Jacques Rancière sobre las condiciones de la política se enmarca en el contexto de la misma pregunta. ¿Cuáles son las condiciones de posibilidad de la política, cómo se puede pensar, qué es política? A decir verdad, ¿se puede pensar la literatura sin la política?

Para Jacques Rancière la estética es una forma de distribución del conjunto de lo sensible. Política y estética están, así, unidas. La política se ocupa del reparto del espacio común. La política, desde Platón, se encarga de la relación entre lo útil y lo justo. Platón desarrolló toda una teoría de lo propio para el gobierno de la ciudad. La *archipolítica* platónica, dice Rancière, sustentada en el *arjé* de la política, en el principio, está basada en lo propio. Si cada ciudadano hace lo que le está concedido, el gobierno de la polis está garantizado. El origen, el principio³, de la idea del pueblo está en hacer lo propio, dedicar su tiempo a su ocupación, en su espacio. Este modo de la política es el propio de la *archipolítica*. En la *archipolítica* no hay lugar para la negociación, porque ontológicamente está decidido qué es lo justo y lo bueno por un filósofo o gobernante. La *archipolítica*, en un principio, rige la relación de los personajes en las *Noches lúgubres*. Tediato trata a Lorenzo como mero subalterno. Su posición durante el libro se reinscribe hasta ser otra voz más junto a la de Tediato:

TEDIATO: (...) Tú sabrás cómo son los muertos, pues son el objeto de tu trato...; yo sé lo que son los vivos... Entre ellos me hallo con demasiada frecuencia... Éstos son..., no..., no hay otros; todos a cual peor... Yo sería peor que todos ellos si me hubiera dejado arrastrar de sus ejemplares (Cadalso, 2011: 20).

Tediato, del que no sabemos su ocupación, es alguien de buena posición social, con renta suficiente para ser un hombre de mundo. En cambio, Lorenzo trata con

turero, acompañados de hedor, de gusanos y de horrores, sembrados de cuando en cuando de reflexiones secas sobre la triste suerte de la humanidad, ni son poesía, ni imitación de Young, ni obra que pueda excitar interés por el dolor del amante y la suerte rrtalograda de la dama» (p. 315).

³ Sobre esta cuestión y el problema del resto ver el artículo de Manuel Vázquez (2011): «El escenario de la política». En este excelente trabajo Vázquez realiza un lectura desde los presupuestos Rancière de «Casa Tomada» de Julio Cortázar.

los muertos, es enterrador. La distancia entre los dos, el tono condescendiente del principio de la obra con Lorenzo, tiene este acento. Son iguales, los dos son ciudadanos libres. Pero las circunstancias de Lorenzo no son las mismas. En la noche tercera sabemos por el hijo de Lorenzo lo siguiente:

NIÑO.- Me llamo Lorenzo, como mi padre. Mi abuelo murió esta mañana. Tengo ocho años, y seis hermanos más chicos que yo. Mi madre acaba de morir de sobrepeso. Dos hermanos tengo muy malos con viruelas, otro está en el hospital, mi hermana se desapareció desde ayer de casa. Mi padre no ha comido en todo hoy un bocado de la pesadumbre (Cadalso, 2011: 40).

La parte política de Lorenzo no es la misma, evidentemente, que la del joven Tediato. Claro, es, también, que no hay referencias políticas al gobierno de España, ni al de ningún momento concreto histórico. El reinado de Fernando VII y la censura no eran el mejor contexto. Seguramente desde esa óptica la obra tiene más sentido. Justamente este enunciado de denuncia puede leerse de otro modo, como reclamación de la parte en el espacio público que le ha sido restringida. La *policía*, por oposición a la *política*, es la que organiza este régimen de silencio.

Hay un orden político. Hay un orden policial del orden político. La política deshace las divisiones espaciales del orden policial. Como ejemplo de actuación política, en *Noches lúgubres*, los espacios nunca son lo que son, todos son paradójicos, la narración los transforma. La casa es la tumba; la tumba: el inicio; el cementerio: el espacio de la otra vida; el calabozo: no es cárcel para Tediato. La política deshace las divisiones espaciales del orden policial. No tiene principios propios, el único: la igualdad, y no le pertenece. Empieza con el principio sin principio. La política se concibe, pues, como una forma de la práctica colectiva, en la que las voces se liberan de los aparatos policiales:

TEDIATO: ¡Qué voces oigo (¡ay!) en el calabozo inmediato! Sin duda hablan de morir. ¡Lloran! ¡Van a morir, y lloran! ¡Qué delirio! Oigamos lo que dice el mísero insensato que teme burlar de una vez todas sus miserias. No, no escuchemos. Indignas voces de oírse son las que articula el miedo al aparato de la muerte (Cadalso, 2011: 35).

La policía, según Rancière, es un orden de los cuerpos, divide los modos del hacer y del ser. Hace entender una palabra como perteneciente al discurso o la descarta como ruido. Decide sobre lo que es verdad y lo que está en la verdad. Es lógico que la policía decida también sobre la literatura. Por ello es posible hablar de una policía de la literatura, que orienta las lecturas correctas, las aceptables; que dirige las representaciones de la ficción literaria.

2. ESTÉTICA E INTERVENCIÓN EN EL ESPACIO Y EL TIEMPO PÚBLICOS

La estética para Rancière es un régimen paradójico puesto que permite la posibilidad del pensamiento del desorden. Desorden no significa falta de claridad, no significa desconcierto. Desorden se opone a órdenes correctos, a modos políticos de orden de pensamiento y de representación. La estética se entiende como régimen paradójico de identificación puesto que permite que sus enunciados sean contradictorios con los discursos oficiales, porque sirven para inscribirse en ellos, y a la vez para cuestionarlos. La estética designa dos cosas (Rancière, 2011: 20): un régimen general de visibilidad y de inteligibilidad del arte, y un modo de discurso interpretativo inherente a las formas de este régimen. Es decir, la estética se ocupa tanto de su discurso como de su interpretación. Rancière es claro al respecto: «La estética no es el pensamiento de la sensibilidad: es el pensamiento del *sensorium* paradójico que permite definir las cosas del arte» (Rancière 2011: 22). El arte es político porque hace pensar de otra manera la distribución del espacio y el tiempo que ocupamos:

Y aquello que liga la práctica del arte a la cuestión de lo común es la constitución, a la vez material y simbólica, de un cierto espacio-tiempo, de una suspensión en relación con las formas ordinarias de la experiencia sensible. El arte no es político, en primer lugar, por los mensajes y los sentimientos que transmite acerca del orden del mundo. No es político, tampoco, por la manera en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la misma distancia que toma con respecto a sus funciones, por la clase de tiempo y de espacio que instituye, por la manera en que recorta este tiempo y puebla este espacio. (Rancière, 2011: 32).

La política es la configuración de ese espacio común de experiencia que compartimos como sujetos capaces de decidir y argumentar sobre él. La política tiene que ver con un la búsqueda de un equilibrio en tensión entre las partes, entre la parte sin parte, que es el pueblo. La estética, la literatura, muestran esa tensión. La política es el orden que mantiene la distribución de lo común. La negociación de la distribución de lo común es estética. La estética, por tanto, no deja de ser política, al menos, así entendida. Se puede pasar por alto, se pueden borrar las implicaciones de este hecho, se puede ideologizar, pero por todo ello no dejará de ser política. Es política porque no hay escritura que no cuestione la posibilidad de lo que puede ser; porque no hay discurso interpretativo que no sea político, estético.

3. DISCURSO, POLÍTICA, ÉTICA

Los actos estéticos configuran la experiencia, permiten nuevos modos de sentir e inducen a nuevas formas de subjetividad. El hombre, dice Aristóteles en la *Política* (1253.a. 10-30) es el único animal que tiene palabra, y eso le sirve para manifestar

«Estética, política y literatura: *noches lúgubres, de Cadalso*»

21

lo justo y lo injusto, lo conveniente y lo perjudicial, puesto que el hombre tiene el sentido de la justicia, y del bien y del mal. El ciudadano tiene el lenguaje, pero el esclavo no lo posee, no tiene acceso al *logos*. La oposición es importante. El esclavo no forma parte de la distribución de lo sensible, aunque la perciba. Su exclusión es política. Como veremos, es el caso de Tediato y Lorenzo: el señor y el pobre. Esta situación se desplaza durante la obra. Sólo tienen acceso a la política los que tienen parte del reparto sensible. Ser ciudadano implica tomar parte mediante la acción en el gobierno de la ciudad. Platón regulaba el gobierno de la república mediante una teoría de la justicia que radicaba en lo propio e impropio de cada ocupación. El artesano debe ocuparse sólo de su oficio; el agricultor, igual; el enterrador, también; cada uno tiene su tiempo y su espacio. Un tiempo y un espacio que están definidos de antemano. Por ello, no tienen tiempo para ocuparse de los asuntos comunes del gobierno. Tener una ocupación define el espacio común. Tener acceso al lenguaje común permite también tomar parte del espacio común, ser visible. El artista, por el contrario, es quien cuestiona lo propio de cada oficio. Su trabajo es emancipador. Tediato cambia su rol de profesor, su tono continuo condescendiente, al de artista, cambia así también la relación de Lorenzo con su oficio:

La lección emancipadora del artista, opuesta término a término a la lección atontadora del profesor, es ésta: cada uno de nosotros es artista en la medida en que efectúa un doble planteamiento; no se limita a ser un hombre de oficio sino que quiere hacer de todo trabajo un medio de expresión; no se limita a experimentar sino que busca compartir. El artista tiene necesidad de igualdad así como el explicador tiene necesidad de la desigualdad. (Rancière, 2010: 100).

Es en las relaciones entre lo común, entre lo visible de la comunidad, donde radica la cuestión política. Por tanto, el recurso a la muerte, a lo escabroso, al más allá, no debe entenderse sólo como un acto estético entre otros; es un acto puramente político. Reducirlo a cosmética, a marco ornamental, a característica figurativa de una época, es una manera policial de leer esta estética. La literatura es política porque posibilita la libre circulación de la letra. Permite cuestionar la posibilidad de todo lo que es.

Los modos de conceptualización derivados de un uso del lenguaje concreto son políticos. La ficción, entendida como modo de producción de la escritura, es política también. Esta ficción implica una ética, puesto que afecta a la manera de ser de los individuos y de las colectividades. El *ethos* es la estancia y la manera de ser, el modo de vida que pertenece a esa estancia. La ética es entonces el pensamiento que establece la identidad entre un entorno, una manera de ser y un principio de acción.

La ética se postula como vínculo entre arte y política. Lo ético concierne a la acción. La política está subordinada a la ética, en el sentido del que observa, del que

emite un juicio indignado y comprensivo sobre las circunstancias. La «ética consensual» es un ejercicio policial, no político. La ética no supone una unificación de la consciencia del sujeto, sino más bien su división, su constante revisión. La ética de la ficción no es ajena a la ética de la lectura. Lo que está juego es lo que queda de la representación, del acto de nombrar, de aquello que desciframos a través de la literatura, como este modo de leer puede abrir un acceso a otra verdad.

4. LITERATURA Y POLÍTICA

La literatura es política, no porque sus temas lo sean; lo es porque el uso de la ficción abre el espacio de lo posible. No sólo de lo posible verosímil, en sentido aristotélico, sino de todo aquello que puede ser. La literatura es el medio en el que la ficción reordena el espacio y el tiempo. Lo recuerda Rancière: ficción no se opone a verdad. La ficción es un lugar para pensar el mundo real. La ficción no es simulacro, es un juego de saber. La ficción es posibilidad, posibilidad de acción. Posibilidad de acción para los cuerpos en el cuerpo social, retomando la metáfora del organismo, que Platón no deja de utilizar. Dentro del cuerpo social hay cuerpos a los que se ve y a los que no. De igual modo, decide quién habla y quién da sólo gritos, quién emite ruidos. La democracia no es una cuestión de nivelación, de reducción a otro lugar, sino de ruptura del orden. La ruptura del orden determinado de relaciones entre los cuerpos y las palabras, entre las maneras de hablar, de hacer y de ser.

Derrida (1992: 38) llegaba al mismo punto: la ficción literaria permite decirlo todo y es por ello el lugar mismo de la democracia, puesto que todas las voces tienen partido. La institución literaria permite decirlo todo desde una institución a su vez ficticia. Es un pliegue en la misma ficción. Poder decirlo todo es una manera de borrar prohibiciones de mantener el desacuerdo con la ley. Cadalso en *Noches lúgubres* rompe con la sabia pulcritud del discurso ilustrado. Romper no significa acabar con él, borrarlo, eliminarlo. En *Noches lúgubres*, todavía está el punto de vista de quien asiste críticamente al hundimiento social del país, y del que denuncia las condiciones de pobreza miserables de las familias. La crítica ilustrada alimenta buena parte del Romanticismo español. El Romanticismo se manifiesta como una opción política más en la política de la literatura.

En *Noches lúgubres* encontramos precisamente esta reorganización del espacio, del tiempo y de los cuerpos que es propia de la política. Tal vez, esta manifestación política es la que ha enredado el estudio de esta obra en la mera discusión de si es una obra romántica o no, si en la literatura española hubo romanticismo o sólo un

romanticismo tardío⁴. Estas consideraciones en las que han quedado enterradas las *Noches lúgubres* muestran el uso policial de la interpretación de la literatura, de la historia de la literatura, de la misma historia. La literatura es un lugar democrático para poner en cuestión los órdenes representativos. *Noches lúgubres* lo hace. La resistencia a esta lectura toma partido desde el régimen policial determinando los límites de la literatura, o cerrándola en los muros de un momento histórico determinado. Más bien, se trata de un intento de reducir su potencial político a materia de academia. Una resolución del desorden en una mitificación de la obra:

LORENZO.- ¡Qué olor! ¡Qué peste sale de la tumba! No puedo más.

TEDIATO.- No me dejes; no me dejes, amigo. Yo solo no soy capaz de mantener esta piedra.

LORENZO.- La abertura que forma ya da lugar para que salgan esos gusanos que se ven con la luz de mi farol.

TEDIATO.- ¡Ay, qué veo! Todo mi pie derecho está cubierto de ellos. ¡Cuánta miseria me anuncian! En éstos, ¡ay!, ¡en éstos se ha convertido tu carne! ¡De tus hermosos ojos se han engendrado estos vivientes asquerosos! ¡Tu pelo, que en lo fuerte de mi pasión llamé mil veces no sólo más rubio, sino más precioso que el oro, ha producido esta podre! ¡Tus blancas manos, tus labios amorosos se han vuelto materia y corrupción! ¡En qué estado estarán las tristes reliquias de tu cadáver! ¡A qué sentido no ofenderá la misma que fue el hechizo de todos ellos! (Cadalso, 2011: 24).

«Tus labios amorosos se han vuelto materia». Tediato describe un doble desplazamiento del cuerpo de su amada: primero, el que lleva desde el sepulcro a su casa; después, el que conduce desde el cuerpo a la materia. «Materia» es aquí un significativo discordante. «Materia y corrupción» son dos conceptos que en el texto van de la mano. Materia, por oposición al espíritu que se manifiesta en el recuerdo de la identidad de su amada; el espíritu que queda en el reflejo de la obra de arte. Materia y corrupción están unidas en tanto que la corrupción es un nuevo estado de la materia. ‘Corromper’, según la RAE, es «alterar y trastocar la forma de algo». La materia corrupta era antes un cuerpo; cuerpo ideal, antes hermoso. Pero literalmente, materialmente, el texto alude a la materia. Las manos, los labios, se han vuelto materia. Han cambiado, no sólo su forma. La materia posibilita el desacuerdo. Materia transfigurada en gusanos y hedor, en ruido, en discurso fluido fuera del discurso. Aquí radica el punto de inflexión de la obra, el lugar material para el desacuerdo. ¿Dónde nos lleva, entonces, la ficción de Cadalso? Nos muestra una metáfora del principio sin principio, del cambio posible en una materia sin materia. Desplazamiento material. Materia política.

⁴ Sería el punto de vista de tradicional de autores como Caldera (2001), Romero Tobar (1994), o Rodríguez (2004).

5. POLÍTICA DE LA LECTURA

En *Noches lúgubres* se desarrolla una narración sobre cuerpos desplazados. Tediato quiere sacar a su amada de su tumba. Está violando el orden, transgrediendo la ley. Lo que ha muerto debe dejarse, debe pensarse sin resto: la ceniza es sólo ceniza, los gusanos no son materia. Tediato realiza una redistribución de los espacios visibles e invisibles, un relato sobre el desacuerdo como planteamiento político, en definitiva. *Noches lúgubres* da voz a quien no la tiene, en espacios que suelen caer fuera de las representaciones institucionales. El tópico del recurso al marginado romántico tiene claramente un fondo político. La obra deja inscribir en su discurso otras voces, indignas antes, voces que van a morir. Estética y política están unidas en la manera de participar en las partes de lo común.

La literatura encuentra su esencia democrática en el desacuerdo, en la negociación de espacios y posiciones, en el litigio de las posibles significaciones de la ficción. En el conflicto entre gramática y retórica. El espacio de la literatura no es un espacio decidible. Por eso, Tediato, mientras que, por un lado, refuerza con sus juicios la distancia con respecto a Lorenzo, que actúa como mero subalterno, por otro, quiere desenterrar a la muerta, y una vez juntos los dos amantes quemar su casa. Es decir, propone un cambio radical, pero al mismo tiempo negocia su posición dominante hacia una en pugna consigo mismo. El final no resuelve nada: añade más desorden. Continúa la política de los cuerpos hacia una reflexión igualitaria en la que el trabajo crea fraternidad. ¿Hacia dónde pide andar Tediato? Tediato está sirviéndose de Lorenzo, de su trabajo, pero literalmente está diciendo que es justamente su trabajo, su trabajo manual, lo que a otros puede parecer vil, lo que para él es motivo de dicha. «Andemos, amigo, andemos». Ese apóstrofe final es una conminación, pero ¿a qué?, ¿hacia dónde tienen que andar? ¿Está planteando un cambio en el mundo a través de la acción? ¿Por qué debería andar junto a él Lorenzo?

TEDIATO.- El gusto de favorecer a un amigo debe hacerte la vida apreciable, si se conjuraran en hacértela odiosa todas las calamidades que pasas. Nadie es infeliz si puede hacer a otro dichoso. Y, amigo, más bienes dependen de tu mano que de la magnificencia de todos los reyes. Si fueras emperador de medio mundo..., con el imperio de todo el universo, ¿qué podrías darme que me hiciese feliz? ¿Empleos, dignidades, rentas? Otros tantos motivos para mi propia inquietud y para la malicia ajena. Sembrarías en mi pecho zozobras, recelos, cuidados, tal vez ambición y codicia..., y en los de mis amigos..., envidia. No te deseo con corona y cetro para mi bien... Más contribuirás a mi dicha con ese pico, ese azadón..., viles instrumentos a otros ojos..., venerables a los míos... Andemos, amigo, andemos. (Cadalso, 2011: 46).

Es político el cambio de situación. Es político el hecho de que Tediato trabaje con las mismas herramientas que Lorenzo. Es política la transformación del espa-

cio común, es política la intervención en el tiempo, siempre la noche. Es política la alegoría que se desarrolla y la lectura de esta alegoría también lo es. Es política la decisión y el acuerdo sobre dónde andar, con qué amigo. Es política esta ficción y su falta de acuerdo. Es estética la utilización del diálogo en prosa como forma novedosa en la literatura hispánica; el uso del ritmo mediante versos octosílabos, lo cual consigue dar un ritmo cadencioso a la narración; la débil trabazón narrativa⁵; es estética la distancia con respecto a la obra de Young, en la que decía inspirarse, que era en verso. Es estético el contenido de la ficción, la distancia con los temas didácticos y morales. Es estético y es político.

⁵ Ver Utrera Torremocha (1999).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Badiou, A., y Rancière, J. (1992). *La politique des poètes: pourquoi des poètes en temps de détresse?* Paris: A. Michel.
- Cadalso, J. (2011). *Noches lúgubres*. Barcelona: Red, Ediciones.
- Caldera, E. (2001). *El teatro español en la época romántica*. Madrid: Castalia.
- Deranty, J.-P. (2010). *Jacques Rancière. Key concepts*. Durham: Acumen.
- Derrida, J. (1992). «This strange institution called literature»: an interview with Jacques Derrida. En D. Attridge (Ed.), *Acts of literature*. London: Routledge.
- Dowling, J. (2002). «Las Noches lúgubres de Cadalso y la juventud romántica del Ochocientos». Cervantes Virtual.
- Espinosa Antón, F. J. (2007). *Rancière: política y estética*. En F. J. Espinosa Antón (Ed.), *Ocho pensadores de hoy*. Oviedo: Septem.
- Marchart, O. (2007). *Post-foundational political thought*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Martínez Mata, E. (1998). «El texto de las Noches lúgubres de José Cadalso». *Revista de la Facultad de Filología*(48-49), 249-270.
- Paraíso, I. (2003). «Polimetría romántica». *Rhythmica*, I(1), 233-249.
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- (2000). *Le partage du sensible*. París: La fabrique-éditions.
 - (2005). *Sobre políticas estéticas* (Trad. de M. Arranz). Bellaterra: Servei de publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
 - (2007). *Politique de la littérature*. París: Galilée.
 - (2010). *El maestro ignorante* (N. Estrach, Trad.). Barcelona: Laertes.
 - (2011). *El malestar de la estética*. Buenos Aires: Clave Intelectual.
 - (2012). *El malestar en la estética* (Trad. De M. Á. V. Petrecca, Luda y Burello, Marcello). Madrid: Clave intelectual.
- Rodríguez, J. (2004). «De la ilustración al Romanticismo: el discurso sentimental de algunos textos españoles del Siglo XVIII». Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Romero Tobar, L. (1994). *Panorama crítico del romanticismo español*. Madrid: Castalia.
- Utrera Torremocha, M. V. (1999). *Teoría del poema en prosa*: Universidad de Sevilla.
- Vázquez, M. E. (2011). «El escenario de la política (Rancière, Cortázar, la filosofía y la literatura)». *Res pública* (26), 47-60.



ELENA CUETO ASÍN¹

Bowdoin College - ecuetto@bowdoin.edu

Artículo recibido: 17/02/2015 - aceptado: 23/06/2015

PICASSO EN LA POESÍA DE SUS CONTEMPORÁNEOS O LA TAUROMAQUIA COMO IDENTIDAD CULTURAL Y ENFOQUE IDEOLÓGICO

RESUMEN:

Este artículo examina un corpus de poesía en lengua castellana dedicada a Picasso, su genio y obra concreta, donde la figura del toro destaca como elemento a través del cual buscan establecer los autores una identificación con el pintor, más allá de la proporcionada por la ékphrasis como ejercicio de reflexión sobre el lenguaje. La tauromaquia vincula al artista universal con su origen hispánico, rasgo de identidad cultural que se hace compatible con un uso del motivo con interpretaciones de enfoque ideológico.

PALABRAS CLAVE: Picasso, poesía, ékphrasis, toro, Guernica.

ABSTRACT:

This paper examines a corpus of poetry in Spanish dedicated to the figure of Picasso, his artistic genius and his oeuvre, in which the bull stands out as a motif. Poets use the image to enable identification with the painter beyond that already afforded by the practice of ekphrasis as a reflection on language. The art of the bullfight associates the artist with his Hispanic origin as a mark of cultural identity compatible with interpretations that have an ideological focus.

KEYWORDS: Picasso, Poetry, Ekphrasis, Bull, Guernica.

¹ Elena Cueto es profesora en Bowdoin College (Maine, EEUU). Sus áreas de investigación son la literatura española moderna, los medios de comunicación y el cine. Es autora de una veintena de artículos y de los libros *Autos para siluetas de Valle-Inclán*; *Simbolismo y caos sobre el espejo cóncavo* (Mirabel 2005) y *Reconciliaciones en escena: El teatro de la guerra civil* (Orto 2008). Es también co-editora de *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática* (Iberoamericana 2009).

No se puede decir que el corpus de poesía dedicada a Pablo Picasso por autores en lengua española sea demasiado extenso, ni que refleje un seguimiento completo de su trayectoria como artista. Algunas recopilaciones reúnen una muestra, nunca exhaustiva, de poemas que celebran bien la genialidad del pintor o bien algunas obras en concreto. Examinar en conjunto esta escritura de écfrasis permite ver cómo, a pesar de ser la intención de homenaje el marco habitual, su génesis responde en gran medida a los condicionantes que hacen de ella una declaración de intenciones ideológica tanto o más que una expresión de apreciación estética.

Margaret Helen Persin explica que la ideología como motivación se sitúa al frente de toda escritura ecfástica, pues la elección inicial de trasplantar al lenguaje literario una obra de arte en particular, y no otra, es raramente gratuita y viene a revelar tanto las inclinaciones artísticas del escritor como su posición sobre el valor o la función del arte en la sociedad (Persin 27). La écfrasis, el ejercicio literario que consiste en describir verbalmente un objeto de arte, permite así mismo a la poesía hablar de la creación lingüística, y bien a menudo, en el impulso de acercarse a la obra de un artista, el poeta tiende a ver en el lenguaje visual las bases del suyo propio. La fijación con una obra artística, y no otra, se sitúa igualmente en relación al tiempo, y al lugar de escritura con respecto a la ubicación de la obra misma, que puede estar físicamente ante el poeta o bien en su mente. Esto último puede corresponderse con la conciencia colectiva del objeto artístico como icono, lo cual sucede con algunos motivos y cuadros de Picasso, como la paloma de la paz o *Guernica*. Este cuadro se presta en el ejercicio de écfrasis a servir como activador de la conciencia de la historia: la guerra civil como experiencia de herida abierta, en una poesía de vertiente política que también se fija en las etapas figurativas azul y rosa.

Los versos lúdicos de José Moreno Villa de 1929, «Jacinta se compra un Picasso», ilustran el ámbito de referencia de Picasso en la modernidad estadounidense en la que vive la novia del poeta (Jouini s/p). Son una excepción en el bloque poético de autores españoles que emerge en las coordenadas de la Vanguardia, vinculados muchos de ellos a Andalucía y con interés en las artes plásticas, que aunque presentan en principio más proximidad con Picasso en estética y en tiempo, no tienen embargo mayor contacto con el pintor en el momento en que se constituyen como generación literaria. Para entonces lleva él décadas instalado en Francia y el impacto en su arte en España es lento y minoritario. Apenas se tiene ocasión de ver allí obras suyas antes de la exposición retrospectiva realizada Madrid en 1935, tras lo cual se le brinda el cargo de director del Museo del Prado (Matsuda 627). De la relación con el gobierno republicano resulta el encargo de una obra para el Pabellón Español de la Exposición Universal de París de 1937, que va a ser *Guernica*. La significación adquirida por este cuadro y la afiliación de Picasso con la izquierda política van a ser razones que determinen la alienación que sufre su figura y obra en España; un

bloqueo que se vence sorteando la censura sobre las artes y la crítica vigente hasta el final de la dictadura.

Es fuera del país donde la escritura en castellano de tema picassiano se produce en un principio, con la libertad que no se permite dentro. La más de las veces, se hace identificando a la persona del artista en tanto que español expatriado, que con el paso del tiempo halla camino en el ámbito de su país. Allí, también la vindicación del artista como español universal se proyecta en el homenaje literario y de la crítica, siendo las publicaciones periódicas de ámbito cultural un foro principal para ello a partir de la década de los 60. En 1968, se asiste a la reapertura de la revista malagueña *Litoral*, foro fundacional de la Generación del 27, que en esa segunda etapa dedica al pintor dos números, coincidentes uno con su 90 cumpleaños y otro con el centenario de su nacimiento. En 1981, año que viaja *Guernica* a Madrid, sale editado el pequeño libro *Picasso, el pintor como modelo*, a cargo de Arturo del Villar, que recoge 25 poemas escritos en a lo largo de 5 décadas. Casi todos coinciden con los recogidos en el catálogo de la exposición realizada en Málaga en 2003, *Picasso y la poesía*, y los que la revista *El Maquinista de la Generación* saca en su número de 2004 siguiendo el mismo motivo.

Entre los elementos que Francisco Javier Díez de Revenga detecta como recurrentes en la poesía de los autores del 27 dedicada a Picasso, junto a la línea pura y el color azul, se encuentra la figura el toro (28). Ese elemento común, como explico en adelante, sitúa a los escritores del exilio en diálogo con aquellos que permanecen en España y con los que allí vuelven tras años de destierro. Unos y otros buscan expresar la admiración por el artista junto con el reconocimiento en términos de identidad cultural, presentando la obra del malagueño como deudora de su país de origen. Esta relación se establece bien haciéndola compatible con una identificación en términos de ideología, o bien eludiéndola. El Picasso hispánico, vengo a señalar, se reclama como sujeto en la historia o fuera de ella a través del elemento temático del toro, el cual permite tal polivalencia, y en última instancia un movimiento de conexión respecto al pasado de confrontación.

La valoración estética de la tauromaquia, que distingue al grupo del 27 de la actitud anti-aurina prevalente en el del 98, se asimila con sentido de modernidad al que ya tiene como marcador de rasgo ibérico, y que se gesta, como explica Juan Pablo Fusi, en los procesos de nacionalización de la cultura que arrancan en el siglo XIX (192). El toro conecta tanto con el clasicismo mediterráneo y su impulso creativo como con un sentido trágico de lo nacional, como ya presenta Francisco de Goya en tanto que expresión de la violencia devenida espectáculo. Ambas conexiones entre toro e hispanidad se detectan en la escritura poética sobre la pintura de Picasso, aunque en algunos autores la proximidad cultural y la figura del animal

«Picasso en la poesía de sus contemporáneos o la tauromaquia como identidad...» 31

bravo no se conjugan en alineación directa. Es el caso de poetas latinoamericanos, que si bien se identifican con el hispanismo del pintor, sitúan al animal bravo fuera de su personificación o su fuerza creativa como elemento positivo.

1. EL TORO AJENO A LA IDENTIDAD CREATIVA: DE HUIDOBRO A NERUDA

El primer poeta que en castellano le dedica un poema a Picasso es el chileno Vicente Huidobro. «Ecuatorial», de 1918, refleja el contexto de la Primera Guerra Mundial en un marco de modernidad en todos los sentidos, mecánica y estética, que protagoniza la figura recurrente del aeroplano. Sucede esta escritura en París, dos años después de presenciar Huidobro la exposición de *Les demoiselles de Avignon* y casi veinte antes de asistir a la de *Guernica*, lo que marca más de dos décadas de admiración por el pintor, primero como cultivador de la forma, luego como humanista (Castro 149). Belén Castro incluye la valoración de Picasso por parte de Huidobro dentro de la tendencia de la crítica en la década de los veinte a enfatizar el factor racial en el artista: «a su españolismo se atribuía su temperamento instintivo, su exuberancia genial, su vitalismo, su humor, y hasta cierto salvajismo no domesticado por la cultura (161)². Huidobro se equipara al malagueño reivindicando para sí ese origen como raíz de su revolución estético- literaria, el creacionismo, que compartiría con el cubismo picassiano el sustrato de una «memoria atávica» arábigo-andaluza, que una década después se deja de lado para exaltar la visión intelectual y consciente de artista comprometido por encima de fronteras nacionales o culturales (Castro 164). Esos elementos, de acercamiento en identidad y en forma del lenguaje, devienen emblemáticos de la escritura ecfrástica sobre Picasso. La figura del toro no entra sin embargo en la ecuación de elementos de Huidobro. Sí en la del otro chileno que es Pablo Neruda, quien tarda más en dedicar líneas al artista, y para quien el toro figura como marca ibérica, pero independiente a la creatividad y vinculada a diversas formas de violencia denunciadas³. El ejemplo de estos poetas latinoamericanos, implicados ambos en la guerra de España en apoyo a la República, pueden serlo de cómo una asociación en relación a Picasso dentro del marco vanguardista con sede en París, y con el origen hispánico, no se celebra necesaria ni inmediatamente en relación a la circunstancia política vivida en el país del pintor. Las razones pueden hallarse en la actitud discreta o poco declarada respecto al conflicto en España por parte del artista mismo, así como en la de un sector intelectual que observa la insistencia de una estética experimental considerada inadecuada den-

² En su colaboración al texto *Manifestes* de 1925, que presenta las bases del surrealismo, y en *Vientos contrarios* de 1926.

³ En *Altazor*, de 1931, y en el artículo «Picasso» para *Cahiers d'Art* en 1932.

tro de un marco de función propagandística atribuida al arte. Ésta responde a una máxima ideológica que impera, y hace que, inclusive ante la creación de *Guernica*, se manifieste un tipo de «denuncia reprimida», como apunta Juan Cano Ballesta en su investigación sobre Miguel Hernández como crítico de arte (188).

Neruda se va a preciar con el tiempo de su proximidad con Picasso, como también su amigo Rafael Alberti, el poeta español que al artista dedica más versos. Ambos admiten entrar en contacto con el pintor en París en la década de los treinta; haber sido incluso testigos del proceso de pintura de *Guernica* (Quintero 75; Robertson 12). Sin embargo, como exponentes de la poesía de la Guerra Civil, ni uno ni otro le dedican entonces versos al autor o a su obra. Al menos no explícitamente: cabría leer el poema «Explico algunas cosas», del *España en el Corazón*, como trasposición del episodio del bombardeo de la ciudad vasca un día de mercado al escenario de Madrid, donde Neruda, llegado allí como cónsul en 1934, localiza el centro sentimental de su relación con España, de la amistad de poetas y de una conciencia política que va a determinar su trayectoria⁴. El cuadro de Picasso se estaría tomando como base para hacer una écfrasis de lo representado en él como alegoría de lo sufrido en el país, convertida su capital en lugar simbólico de heroica resistencia desde el discurso republicano. En el llamamiento a «venir a ver la sangre de España por las calles» Neruda se posiciona como frente a un cuadro que representa el desastre, desde una estética moderna que expresa la fragmentación y la destrucción: «mirad España rota» (371).

De otra manera, Picasso no pertenece para el chileno, como para su compatriota, al contexto de la Guerra Civil. Representa el centro artístico parisino, no el Madrid de hermandad y compromiso. Va a tardar algo en poner en relación ambos, siendo el cuadro de 1937 lo que haga de nexo, y con el elemento del toro, no eludido totalmente, a la manera de Huidobro, en pos de resaltar conceptos de modernidad, pero situándolo fuera de la persona del artista. Sucede después de que Neruda y Picasso coincidan a raíz del premio que conjuntamente reciben en el Congreso Mundial por la Paz de Varsovia de 1948, tiempo durante el cual Neruda dedica versos de nostálgica amistad a Alberti, Vicente Aleixandre, Miguel Hernández y García Lorca⁵. A Picasso lo hace finalmente en *Las uvas y el viento*, que publica en 1954, año en que se le concede el Premio Nacional de Literatura en su país pero sale a un destierro europeo y de recorrido por los nuevos países socialistas. Desde una óptica marxista, Neruda presenta al artista en «A Picasso» como artesano en la pequeña localidad

⁴ *España en el Corazón. Himno a las glorias del pueblo en guerra*, que se edita en Chile en noviembre del mismo 1937 después de haber pasado Neruda por París.

⁵ Se recoge en *Canto general*, junto con «La guerra (1936)» y «Mi amor», dedicados así mismo a España.

francesa de Villauris, donde reside desde el final de la Segunda Guerra Mundial. En «Llegada a Puerto Picasso» recuerda haber sido, como Huidobro, deslumbrado por su universo pictórico en el mundo creativo parisino: «Desembarqué en Picasso a las seis de los días de otoño, recién / el cielo anunciaba su desarrollo rosa» (1069). Se recuerda el poeta así mismo como explorador de tierras lejanas, influido por la geografía de su continente pero también tocado por el arte descubierto: «en las orillas de Picasso, ojos desmedidos, brazos/ que reconocí: tal vez la Amazonia, tal vez era la Forma» (1069). Como si de un lugar se tratase, dice haberse adentrado entonces en el universo del artista, en que ahora busca al intelectual comprometido. Recorre la obra del malagueño desde la época azul y rosa de los arlequines circenses: «titiriteros desvalidos», hasta el del diseño de la paloma (1069). Al contexto español se asoma a través de lo que ve como respuesta comprometida del pintor:

Y en medio de Picasso entre las dos llanuras y el árbol
de vidrio,
vi una Guernica en la que permaneció la sangre como un
gran río, cuya corriente
se convirtió en la copa del caballo y la lámpara:
ardiente sangre cubre a los hocicos,
húmeda luz que acusa para siembre (1069).

El topónimo título de cuadro es escenario de la misma sangre que anuncia ver correr por las calles del Madrid de 1937 en «Explico algunas cosas», y que según él permanece acusando la opresión tres lustros después. El toro aparece como significación de la violencia, figura negra en antagonismo con la paloma blanca. El toro viene de España: «escarbando las tierras de Picasso» (1070). La paloma por el contrario es internacional, «la clara reunión de las banderas» (1071). El toro del pasado vivido de primera mano, «vi venir los bordados de su baba invencible», en violencia trasplantada al territorio de lo que fue colonia, sugiriendo que Picasso lo pinta desde la esencialidad del primitivismo como lenguaje de lo universal: «Picasso de Altamira, Toro del Orinoco» (1071).

Aquí está el toro de cuya cola arrastra
la sal y la aspereza, y en su ruedo
tiembla el collar de España con un sonido seco,
como un saco de huesos que la luna derrama (1071).

La pintura hace presente una guerra en España cuyo efecto sigue vigente en una continuada represión e injusticia social, con una sensibilidad que detecta ya en obras anteriores, donde el color pastel revela la miseria de la farándula circense.

Oh circo en el que la seda sigue ardiendo
como un olvido de amapolas en la arena

y ya no hay sino día, tiempo, tierra, destino
para enfrentarse, toro del aire desbocado.
Esta corrida tiene todo el morado del luto,
la bandera del vino que rompió las vasijas (1071).

El toro se identifica como parte de la identidad de origen del pintor, pero no se exalta como elemento propio, sino en la capacidad del artista para entenderlo y representarlo. En 1960 un poema de Neruda, «El toro», se publica en edición ilustrada por 15 litografías de Picasso con volumen titulado *Toros*, hoy raro pero recuperado recientemente para su exposición en diferentes salas de Hispanoamérica⁶. Dicha colaboración atestigua una conformidad con el uso o interpretación por parte del poeta de la tauromaquia como estética asimilada a un concepto simbólico del «más antiguo toro» cuyas «patas escarban el planeta» (1702).

El más antiguo toro cruzó un día
Sus patas escarbaban el planeta
Siguió siguió siguió hasta donde vive el mar.
Llegó a la orilla el más antiguo toro
a la orilla del tiempo, del océano.
Cerró los ojos los cubrió la hierba.
Respiró toda la distancia verde
Y lo demás lo construyó el silencio.

2. LA CORRIDA DE LOS ESPAÑOLES EN EL EXILIO: EL TORO EN ALBERTI FRENTE AL CABALLO DE LEÓN FELIPE

En su semblanza de 1941, «Imagen primera de Pablo Picasso» de Alberti alude a su encuentro con el pintor alrededor de esas fechas, identificando ya una afinidad como intelectual expatriado, en el que igualmente busca ver el compromiso. Para el poeta gaditano Picasso es el toro mismo: «Y el lastimado toro negro andaluz de sus venas se desató, bravo y terrible, llevándose al enemigo por delante. No habrá sufrido éste cornalón más hondo que el asestado por Picasso en su *Guernica*» (567). La obra de Picasso cobra significancia en un marco definido entonces por un sentido doliente y nostálgico: el lamento por la desgracia de la Guerra que pone fin a la vida de muchos y también a un proyecto político e intelectual. La elegía y la nostalgia constituyen componentes dentro de la función de la écfrasis misma, como explica

⁶ La exposición se inaugura en Chile en diciembre del 2011, y en agosto de 2013 se hace en la Ciudad de México. El libro *Toros*, que pasa a ser catálogo de la exposición, es editado por la Fundación Itaú de Chile en 2012, como cuidadosa reproducción de la edición original hecha en París por la Galerie Bellechasse en 1960.

Antonio Monegal, al girar a menudo en torno a la ausencia o pérdida de la obra de arte (50). En ese paradigma se sitúa *A la pintura*, publicado en Argentina en 1948 y que recorre las formas y fases del arte y los pintores de todos los tiempos, contenidos muchos de ellos en el añorado Museo del Prado. Alberti dedica la colección a Picasso, así como el poema número 47 dentro de ella, donde se le presenta definido como artista por la circunstancia, el color y la cultura hispana:

Málaga.
 Azul, blanco y añil
 postal y marinero.
 De azul se arrancó el toro del toril
 de azul el toro del chiquero
 de azul se arrancó el toro.
 Oh guitarra de oro
 Oh toro por el mar
 Toro y torero!

Alberti también busca establecer cercanía con el pintor para representar la interdependencia entre lo visual y lo verbal, haciendo al lenguaje capaz de actuar como instrumento estético (Persin 66). La visión del artista hasta desembocar en el cubismo se vale de la fragmentación y abstracción; la discontinuidad plástica de lo espacial tiene así su equivalente en una sintaxis discontinua que altera la semántica. La reiteración de la letra ñ es otra marca diferencial de lo español a través de lengua.

España:
 fina tela de araña
 guadaña y musaraña,
 baña, entraña, cucaña,
 saña, pipirigaña
 y todo lo que suena y consueña
 contigo: España, España
 El toro que se estrena y que se llena
 de ti en ti se baña,
 se laña y se delaña
 se entaña y desentaña,
 como toro que es y azul toro de España. (142)

El contexto creativo que aporta París se reconoce, pero termina con una alusión a *Guernica*, situando la conciencia de la experiencia española de la guerra el origen del cuadro, que para entonces, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, adquiere una universalidad que lo aleja del contexto preciso que inspira su creación.

La guerra: la española
 ¿Cuál será la arrancada

del toro que le parten en la cruz una pica?
 Banderillas de fuego
 Una ola, ola desollada
 Guernica
 Dolor al rojo vivo.
 ...Y aquí el juego del arte comienza a ser un juego explosivo. (145)

El toro es elemento que se transforma en la escritura albertiana, explica Luis García Montero, desde la identificación durante la Guerra con la causa del «pueblo», a una de la pelea noble y derrota en el ruedo, según la trayectoria del exilio se hace permanente, adquiriendo el significado de lucha indómita contra la represión (184). Es durante la segunda etapa de su exilio en Italia, cuando Alberti entabla una relación asidua con Picasso, que inspira la colección de 1970 *Los ocho nombres de Picasso*, la cual replica algo la estructura del poema de 1948, de progresión de vida y obra a través de 67 poemas. El poema 15, «Cuando te conocí», recrea el París de los años treinta, la efervescencia artística interrumpida por la guerra. Los poemas 16 y 17 piden leerse como una celebración respectiva de la ruptura con las normas convencionales del arte y de la toma de compromiso, utilizando la lidia como motivo. En el primero, «Escena picassiana», manifiesta esa ruptura suprimiendo artículos y conjunciones para representar la expresión plástica vanguardista:

Torero arena toro
 Toro picador toro
 Torero arena picador
 Caballo sangre torero
 Arena sangre toro picador caballo
 Torero sangre toro arena toro. (42)

En el siguiente, «Tú hiciste aquella obra y le pusiste un título», se refiere a *Guernica*. Allí la écfrasis se torna reflexión donde se reitera el origen nacional como clave tanto de creación estética como de compromiso.

Fue tocado aquel toro,
 el mismo que arremete por tus venas,
 bajaste sin que nadie lo ordenara
 a la mitad del ruedo,
 al centro ensangrentado de la arena de España.
 Y embestiste con furia. (45)

Como en el poema de 1948, la fuerza del toro es la vez la que impulsa su genialidad artística y su reacción ante la realidad, ambas vertientes plasmadas con un lenguaje que denota violencia (García 57). Y ésta es justificada, como lo es la del animal en el ruedo, en tanto que ataque de respuesta a la agresión como modo de obtener de él su potencial estético. Picasso es pues el artista universal tocado por la

«Picasso en la poesía de sus contemporáneos o la tauromaquia como identidad...» 37

fuerza del toro que Alberti dota de una intencionalidad política que entronca con la identidad hispánica de forma correlativa. La sangre derramada en España que corre por las venas del pintor es sangre de pueblo que pide reivindicación.

Y es el pueblo español
el que está siempre allí,
el que tuvo el arrojo de poner en tu mano
esa luz gris y blanca que salió entonces de su sangre
para que iluminaras su memoria. (45)

El toro sigue siendo elemento intrínseco explicado como representación de Picasso creador, o de la creación como fuerza que surge de la identidad. El artista es en ocasiones también el torero, resistiendo con ello los elementos del juego taurino una posición fija en el conjunto de la colección:

Pareciera que el toro va a cogerte,
a darte el cornalón definitivo.
Pero burla burlando jamás pierdes
el segundo preciso que esquivo sus agujas.
Salir ileso siempre, ése es tu arte. (57)

En el texto anejo al poemario «No digo más de lo que digo» Alberti le vuelve a ensalzar al artista usando la metáfora: «para ti, Pablo, todas las orejas, las pezuñas y el rabo y las vueltas al ruedo y el delirio del siglo XX entero» (89).

En las dos décadas que median entre 1948 y la publicación de *Los ocho nombres de Picasso* aparecen versos que refieren al pintor tanto por los miembros de la generación literaria de Alberti como por aquellos más jóvenes, inscritos en la vertiente de escritura comprometida, la social y la que le toma el relevo, y que igualmente toman la opción de dejar España de forma temporal o permanente. Concha Zardoya, chilena de nacimiento y expatriada en Estados Unidos, escribe poemas dedicados a Picasso como écfrasis directa del cuadro en Nueva York, en tanto que objeto de la memoria permanente de la Guerra, a la manera de Blas de Otero o José Ángel Valente, que igualmente evocan la imagen con valor de texto vigente o trascendente. Presenta su poesía la oportunidad de ser observada como diálogo en el cual no sólo se pondría como elemento diferencial la posibilidad de tratar en libertad un tema pictórico en concreto, como es el del cuadro de 1937, sino también el posicionamiento que los autores mantienen respecto a la permanencia en el exilio.

En 1968, antes de su muerte en México, publica León Felipe *Rocinante*, poemario que contiene varios poemas que aluden a Picasso, entre ellos los titulados «Sobre “El Guernica”, Elegía I», y «Ante “El Guernica” Elegía II», donde el autor se coloca virtualmente frente a la obra para a través de ella abundar en los temas de la

memoria de la Guerra y la condición misma de exilio. En un tipo de poema escénico, típico del poeta, éste se identifica con el caballo de Cervantes, a la vez que lo interpela a contemplar el cuadro de Picasso, que treinta años después de su creación debería ser aún la figuración abstracta del pueblo español. Además de por la muerte que representa la obra de arte, la elegía opera como lamento por la ausencia física de la misma en el contexto español, y en última instancia, por el potencial olvido de la tragedia que integra. La obra devenida imagen universal es finalmente lamentada en la «Elegía II», pues en ella España desaparece como motivo reconocido en la conciencia colectiva de más de tres décadas: «España es sólo un signo/ un signo oscuro, perdido / en el lienzo» (90).

Como autor de vanguardia León Felipe también pone en marcha los recursos del lenguaje para, como la pintura, romper la continuidad de los elementos de lo representado. No celebra sin embargo la fiesta taurina, que es el ruedo donde Don Quijote o la figuración de su caballo se hacen víctimas rituales de la brutalidad contra el débil. En el «Poema V» de la colección dice:

Porque ninguno se ha dado cuenta todavía de que «nuestra fiesta brava» es el simulacro grotesco y plebeyo de un poema épico mal hecho. (17)

Con ello el poeta desde México parece lanzar una respuesta a la poesía escrita en homenaje a Picasso por los autores de su generación, dentro y fuera de España, que celebran el toro en la temática del pintor como rasgo de identidad hispana. De hecho, en el poema «Picasso», parece reprochar al artista su afición a los toros, aunque la dedicatoria no obstante reza «A Pablo Picasso, el pintor español que relincha mejor del mundo», reconociendo la genialidad del malagueño y su voluntad de presentar el grito, la protesta con la que el poeta mismo se identifica (77). En «Retrato», se lee de nuevo:

Y Picasso el pintor más grande de la Historia.
– Pero Picasso ¿no pintó nunca a Rocinante?
– Pintó algo más:
Pintó su relincho
Picasso hizo
El retrato rabioso del relincho de Rocinante. (53-54)

Reinterpreta León Felipe la intención de Picasso como la de pintar la corrida bajo la inspiración del caballo, y con ello se permite proponer un *Guernica* alternativo si se quiere. Con ello también se define hasta sus últimos días como escritor

exiliado por antonomasia, dispuesto a no regresar a España, como sí lo hacen otros de su generación y circunstancia. Y no dejaría de estar reafirmando esa posición ante sus contemporáneos que no han de abandonar el país o se han aproximado a él con el tiempo.

3. LOS POETAS EN ESPAÑA: LA CONFLUENCIA EN EL HOMENAJE AL MARGEN DE LA VISIÓN POLÍTICA

Vicente Aleixandre, excepción entre los que apoyan a la República por el hecho de quedarse en España al final de la Guerra, escribe en 1961 siete estrofas que recorren la trayectoria de Picasso con punto de partida en su lugar de nacimiento: «Allí en la plaza que evocadora dicen, no, dijeron,/ de Riego, nació el malagueño. Época azul perpetua/ era el mar lúcido (*Picasso y la poesía* 23)⁷.

El poeta nacido en Sevilla y criado en Málaga, se refiere a Riego sin explicar la relación indirecta con otro personaje liberal de 1820, José María de Torrijos, enterrado en la misma Plaza de la Merced en la que nace Picasso seis décadas después⁸. Y con ello el poeta alude al azul del mar, reiterado en la siguiente estrofa:

El mundo era una línea
En la mano de un niño. O en su puño apretado,
una centella de color. O el pie oprimía
primera calidad pisando espumas,
La mar, la mar antigua... ¡Y más que historia! (Del Villar 23)

La referencias a la antigüedad mediterránea y al liberalismo decimonónico español son un marco en el que insertar la idea de un Picasso tocado por la huella de esa historia de liberales, así como por el presente que le toca vivir. Porque si bien se presentan como influencias en el pintor esas herencias en las dos primeras estrofas, en una tercera introduce la realidad histórica que el artista experimenta de primera mano y que se hace ya patente en su obra.

Pronto,
Fiel a la vida, la verdad, humana,
Ante sus ojos tristes.

⁷ Aleixandre no incluye este poema en ninguno de sus libros. Antes de la edición de las *Obras Completas* del autor del 2001, a cargo de Visor, aparece en la antología de Arturo del Villar, *Picasso: el pintor como modelo*.

⁸ Torrijos es víctima en 1831 del absolutismo de Fernando VII al fallar su pronunciamiento de signo liberal. Su fusilamiento en la Playa de san Andrés de Málaga queda inmortalizada en un soneto de José de Espronceda, «A la muerte de Torrijos y sus compañeros», y en un cuadro de Antonio Gisbert.

Azul mirada en el terror del hombre.
Las llamas yertas, denunciando un cielo,
Y los cuerpos, quemándose. (Del Villar 23)

La alusión a *Guernica* sin nombrar en las últimas líneas viene unida al tema del color azul anterior, transformado en el color de la mirada, siendo el hecho de mirar el centro del homenaje que el poeta presenta al lector de sus versos como vínculo de identificación. Picasso desde joven, desde el principio, sugiere el poeta, tiene el don de la percepción, la capacidad de mirar y ver la miseria humana. Es tema que Alberti reitera en sus poemas de homenaje al pintor (Martín Centeno 62). El azul del mar deviene así el color de la tristeza, a la vez que el de toda una etapa temprana en la creatividad del artista, dominada por esa gama cromática y que protagonizan tipos humanos envueltos en ambiente de pobreza y melancolía. El fuego de *Guernica* seguidamente viene a conectar dos momentos de la trayectoria artística de Picasso distanciados por tres décadas, estableciendo una continuidad en la mirada del pintor sobre la humanidad sufriente, como hace Neruda, o por la misma época también el más joven Ángel Crespo en «Tres viajes por Picasso». Las llamas yertas no tienen el color del fuego sino del gris azulado, que no es ya es del cielo luminoso y meridional, sino el portador de las bombas.

Aleixandre compone este poema en una etapa en la que los parámetros del surrealismo quedan definitivamente sustituidos por un lenguaje menos vanguardista y más volcado en expresar las preocupaciones humanas, y la importancia de la comunicación. El libro que coincide en tiempo de publicación con la escritura del poema a Picasso, *En un vasto dominio*, indica en el título mismo la amplitud que busca alcanzar el poeta con su mirada (Correa 92). Como explica José Olivio Jiménez, se trata de la mirada sobre la «materia vista en sí misma como historia» (65). Como obra de vanguardia y de exploración formal, *Guernica* se celebra desde un esquema poético lingüístico evolucionado, que ensalza el valor comunicativo del arte. Aleixandre no deja de mencionar el toro, cuando en una quinta estrofa se refiere a cómo el artista nunca abandona la visión de lo trágico: O ese toro tremendo no difunto/ Que una verdad proclama en su bramido (Del Villar 23).

Para su colección titulada *Homenajes*, de 1968, Jorge Guillén dedica unos versos al pintor de Málaga, ciudad donde este poeta se instala tras años de exilio, y donde muere en 1984, mismo año que Aleixandre. Más que a la persona del pintor o a su trayectoria, se centra el poema de Guillén en una obra picassiana concreta: «Tauromaquia», «serie de grabados en linóleo» realizada entre «1958-1960». Guillén aporta en epígrafe estos detalles, título y fecha, que apartan al lector de la idea de *Guernica*, obra con la que no parece identificarse tanto como con linóleos más

recientes. Este poeta también experimenta París en 1919, donde absorbería una estética cubista en su escritura identificada con la obra de los compatriotas Picasso y Juan Gris (Havard 111). Comienza alabando la «línea pura y libre» que presentan los grabados más cercanos en tiempo de creación a la escritura de sus versos, y que caracteriza igualmente su poesía de concisión profunda, verso libre y esquematismo concentrado en el sustantivo. No toma la figura del toro protagonismo en modo alguno, sino el arte del grabado por parte del «maestro» Picasso (Del Villar 21). Él y su quehacer artístico es lo homenajeado, por encima del contenido de la obra. En el número que la revista *Litoral* dedica a Picasso en marzo de 1968, se incluye este poema de Guillén junto al anterior de Aleixandre, y al primero de los dedicados por Gerardo Diego.

La crítica taurina y la de arte son otras categorías de escritura que practica este escritor, el cual escribe sobre Picasso tres poemas en 1965, 1971 y 1972: «Picasso», una décima clásica, «Picasoneto», en la forma de soneto intuida en el título, y «Metamorfosis bis». Estos se incluyen en *28 pintores españoles contemporáneos vistos por un poeta*, publicado en 1975, donde la mayor parte de los artistas tratados pertenecen a una escuela de pintura realista y simbolista practicada en los confines del país. Picasso, junto con Juan Gris, figura como creador de la vanguardia europea cuya españolidad se reclama de ese modo. En los tres poemas a Picasso, el toro es figuración del artista español, ya maduro y todavía poseedor de gran vitalismo. En «Picasoneto es, «en sí mismo, toraco encarnecido» (77); en «Metamorfosis bis» el minotauro que dijo «aquí estoy y se embistió a sí mismo» (77). Los poemas encajan así en una poética general donde el escritor, maduro también, reflexiona sobre el paso del tiempo y del artista como personaje en la historia (Díez de Revenga 33). En el primer poema es comparado con Goya:

Sigue en sus trece: pintar
 porque el pinta, pinta y pinta,
 al óleo o al agua tinta
 mancha, capricho o diseño
 toros de ojo o de sueño
 como el Sordo de la Quinta. (77)

La asociación entre Goya y Picasso como españoles universales de la pintura moderna que utilizan el toro, señala de nuevo un diálogo entre autores en diferentes espectros de lo político y de la identidad cultural, y regional. El incentivo de Goya de crear la *Tauromaquia* como expresión de la violencia como espectáculo estético se explica tanto como visualización del juego taurino celebrado en la escritura de su tiempo, y también como reflexión de crisis a raíz de lo experimentado en una circunstancia que igualmente divide a su país a partir de 1808 y que se salda con un

la instauración de un régimen autoritario que lleva al pintor al exilio⁹. Como manifiesta en su ensayo de 1960, «Goya, aguafuerte de España», Alberti sitúa a Picasso como seguidor del autor de los *Desastres de la guerra* y de la *Tauromaquia*, en el vértice que interpreta la tragedia bélica en la metáfora taurina. La vinculación entre los artistas aparece de nuevo en la versión de 1974 de la obra teatral *Noche de guerra en el museo del Prado*, donde Alberti hace aparecer a Picasso bajo una máscara de toro ante el fantasma de Goya¹⁰. No es en esos términos, en los que lo artístico entra en la circunstancia política, en los que Gerardo Diego, conservador en lo político ante la Guerra Civil, busca hacer del malagueño un seguidor del aragonés, a quien por otra parte presenta en su imagen de hombre persistente, terco, haciendo celebración de rasgo definidor de carácter regional.

El aragonés José Camón Aznar lo hace también, en su doble papel de historiador de arte y de poeta, primero en su pionero estudio de 1957 *Picasso y el cubismo*, luego en el soneto «Picasso», del poemario *Canto a los siglos*, publicado en 1971 e ilustrado por el mismo:

Rayas el lienzo, y es la carne de España
Ancho es el toro. Es una cordillera.
Dos navajas por cuernos. Carnicera
la boca. La muerte lo acompaña.
Para otros tu azul. Para mí tu negror.
Los gritos altos que brotan del color.
Tuerta es la creación. Geometría cruel. (73)

Camón proporciona un matiz más al binomio de españolidad y tauromaquia en relación a Goya. Por un lado, el que fuese discípulo de Unamuno y por ello castigado tras la guerra aunque no exiliado, presenta una visión de la tauromaquia algo ambigua, más alineada quizá con la tendencia de la generación del 98 y con la visión de León Felipe, que la vincula a una identidad hispana con connotaciones de fuerza y brutalidad, sublimizada en el arte. La figuración del toro aquí, centrada en la boca y los cuernos, también tiene en común con la Neruda. Por otro lado, el intelectual nacido en Zaragoza parece contestar también con ello al paradigma de apropiación de la identidad creativa desde una ubicación en Andalucía y su contexto estético. Cuando dice «Para otros tu azul. Para mí tu negror» puede estar muy bien aludiendo a ambas la época azul de la pintura picassiana, pero también a la manera en que los poetas andaluces llevan la genialidad de Picasso a su universo me-

⁹ Los escritos sobre el arte taurino, poéticos o ensayísticos, de Nicolás Fernández de Moratín entre otros.

¹⁰ La obra originalmente se estrena en Buenos Aires en 1956. La escena de encuentro entre Goya y Picasso es añadida a raíz del estreno de la obra en Italia.

ridional: El azul que Alberti y Aleixandre señalan como color que localiza al pintor en el influjo mediterráneo malagueño, que mantiene y equilibra con su formación vanguardista parisina. Camón hace lo propio, encuadrando el prodigio estético del pintor en otro ámbito de influencia. Prefiere el «negror», estableciendo un paralelo con el aragonés Goya, en el que se busca ante todo el carácter. En su texto crítico se traduce esa valoración como acierto por parte de Picasso el «prescindir del color, que banalizaría tanta tragedia» (511). Con los *Desastres* como referente identificado de la visión propuesta por *Guernica*, estaría no obstante alineado con la visión de Alberti.

Que Gerardo Diego por otra parte no se identifica con *Guernica* queda manifiesto cuando, al regreso de la exposición retrospectiva de Picasso en Roma de 1952, elogia una progresión artística de «genio español que le sale, que le brota por todos los intersticios del alma y del cuerpo» (7). De la «sinceridad tremenda» que allí percibe, excluye aquellos «dibujos y pinturas de barata propaganda y pobre simbología plagiada» (76). Esta valoración resulta antagónica con la españolidad que en la universalidad del cuadro detectan otros mediante la figura del toro. Por su posicionamiento durante la Guerra en apoyo al bando insurgente, cabe esperar que algunos de los poetas representativos de la generación del 36, como son Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco compartan con el poeta santanderino una relación con Picasso en la que la admiración por una amplísima obra no haya de pasar por identificarse con *Guernica*.

Vivanco toma una distancia crítica que en última instancia le lleva a acercarse a León Felipe y su escepticismo respecto a la tauromaquia. En «La puntilla», incluido el homenaje que dedica *Litoral* entre 1971 y 1972 con ocasión del 90 cumpleaños del pintor, usa el asunto taurino con la ironía que caracteriza a sus escritos críticos con el régimen franquista. Este soneto forma luego parte de *Prosas propicias*, no publicado hasta 1976, luego de la muerte de ambos el pintor y el poeta, fallecido a su vez el mismo día que el dictador Franco. Vivanco lamenta la indiferencia institucional ante la efeméride del aniversario de Picasso como signo del violento rencor por parte del gobierno de los vencedores hacia los intelectuales expatriados (Romarís 189). Seguido del epígrafe «A Picasso, agredido a los 90 años» el poema pues no hace alusión ninguna a elementos pictóricos y al quehacer del artista, centrándose en una primera persona del plural a la que identifica en tanto que colectividad, española, con el toro como símbolo de agresividad: «un toro que embiste y empitona» (*Prosas Propicias* 95).

La misma efeméride da pie a un poema de Rosales de 17 cuartetos dirigidos a un tú Picasso que culmina con su nombre invocado como creador supremo: «La mano eres de Dios, Pablo Picasso/ que hace el mundo nuevo cada día» (Del Villar 35).

Rosales, conocido por el elemento religioso en su escritura, sitúa al pintor en una identidad hispánica sin que el elemento del toro sea central aunque aparezca como símbolo de sexualidad y de destrucción en estrofas distintas: «como un toro nupcial es tu pintura» (35). El poema transmite movimiento y violencia en la enumeración desordenada e impresionista de elementos reconocibles de la pintura picassiana, enfatizando lo claro en oposición a lo oscuro, sin que se identifiquen periodos o títulos, lo que María Salgado identifica en toda escritura en la que Rosales hace semblanza de crítico de arte, en trazos esenciales y carácter alucinatorio (s/p). No es así en el ensayo. En el que dedica a Picasso en 1988, «Y de pronto, Picasso», es estructurado en etapas y temas, no hace mención alguna de *Guernica*. Y para entonces las trabas no son las de la censura.

La discreción de Rosales parece sobrepasar la ya impuesta por el aparato censor. Sus versos no se incluyen en el número de *Litoral* de 1971-1972 donde no obstante hubiese tenido cabida, pues en sus páginas se saluda a Picasso de manera conciliadora, convocando a escritores de distintos signos políticos, sobrevivientes adultos de la guerra hasta las postrimerías de la dictadura. La intención de abrazar al autor y a su obra en esos términos inclusivos se refleja ya en la elección de la revista de abrir el número con la reproducción del cuadro de 1937, a doble página, y cerrarlo con la de *El niño y la paloma*. La pintura simbólica de la guerra y la paz se justifica de modo no combatiente, enfatizando ese contraste de sombra y luz que expresa Rosales, más bien como una condición vital al margen de la historia, y que otro poeta de su entorno, Dionisio Ridruejo, resume con su saludo «a Picasso, el que ha colmado todos los circos del dolor y del gozo, como la vida misma» (*Litoral* 53).

4. CONCLUSIÓN

Entre las dos generaciones de poetas, la del 27 y la del 36, que experimentan la Guerra Civil y que escriben en España, el toro en la pintura de Picasso se encuentra en el eje de una identificación cultural y regional, donde se reivindican factores estéticos por encima de la ideología. Se hace ello evidente sobre todo en la falta de alusión a *Guernica*, como factor que viene a distinguirlos de aquellos otros expatriados, incluido el chileno Neruda, quien desde un exilio diferente mira al grupo del 27 con nostalgia de un tiempo que los identifica y los une, como poetas hispanos y políticos. Y a Picasso como nexo, pero también en relación independiente con ese pasado, mediante ese elemento del que se siente ajeno y sitúa así mismo ajeno al pintor, a modo de reclamación de identidad compartida de artista al margen de su nacionalidad. Tanto si eligen o no fijarse en el toro como elemento para recordar la Guerra Civil o para celebrar la raíz cultural, a la hora de efectuar una escritura

ecfrástica los poetas eligen a un Picasso como figura y obra con la que pueden identificarse ellos mismos y su propia visión ideológica respecto a la función del arte, sea ésta crítica o no, apelando a la libertad y flexibilidad que ofrece la extensa obra del pintor. Pintura y poesía se sitúan igualmente en paralelo como medios de expresión que señala cada identidad literaria, dentro de las opciones permitidas por el lenguaje, así como de éste dentro de los límites establecidos por la censura en España, tanto para los poetas que escriben dentro como fuera de sus confines geográficos, que no de su idioma. En la etapa final del régimen que impone esos límites, se abre espacio para un homenaje al pintor, al cual mira con recelo pero también con orgullo nacional. Se hace en foros literarios que en última instancia reúnen y hacen dialogar a poetas de diferentes posiciones ante la contienda civil y sus consecuencias. En esos parámetros, aludir a *Guernica* o eludirlo es una opción, ramificación de lo que implica ya elegir homenajear a un artista que en sí mismo es portador de una ideología contenida en su obra como material estético. Se puede decir que la reinserción del emblemático cuadro en la conciencia patrimonial del país, con su llegada física en 1981, y dentro del programa de reconciliación o liquidación de divisiones heredadas del pasado de guerra, viene precedida por una paulatina aceptación o conocimiento del pintor y su obra en términos generales. Llega pues así al tiempo que llega editada la obra de una generación que surge en el contexto de vanguardia como lenguaje internacional, con conciencia de identidad cultural contenida en símbolos, como el toro y la corrida, que se hacen relevantes en el marco del exilio como reclamación de pertenencia a un universo cultural: el de Picasso artista español comprometido y expatriado. Resultan ser los símbolos mismos, con los que dentro del país se hace afirmación de identidad, igualmente reclamada en el malagueño universal, desde la conformidad política, o bien en disidencia. Finalmente, Picasso como toro o ante el toro, es el lenguaje común de lo estético y cultural compartido, desde la diferenciación regional o de posicionamiento respecto al exilio, y al margen de la carga ideológica con la que ese lenguaje venga inscrito.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberti, Rafael. *Los 8 nombres de Picasso*. Barcelona: Kairós, 1970. Print.
- *A la pintura*. Barcelona: Seix Barral, 1978. Print.
 - *El poeta en la calle*. Madrid: Aguilar, 1978. Print.
- Camón Aznar, José. *Canto a los siglos*. Madrid: Doseat, 1970. Print.
- Cano Ballesta, Juan. *La imagen de Miguel Hernández*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2009. Print.
- Castro, Belén. «Los límites abiertos del cubismo: Huidobro y Picasso». *Anales de Literatura Chilena*. 9 (2008): 149-169. Print.
- Correa, Gustavo. «Los títulos en los libros de poesía de Vicente Aleixandre». *Vicente Aleixandre. A Critical Appraisal*. Ed. Santiago Daydi-Tolson. Ypsilanti: Bilingual Press, 1981: 86-93. Print.
- Del Villar, Arturo. *Picasso: El pintor como modelo*. Madrid: Libros del Fausto, 1981. Print.
- Diego, Gerardo. *28 pintores contemporáneos vistos por un poeta*. Madrid: Ibérica Europea de Ediciones, 1975. Print.
- Díez de Revenga, F. J. «La línea pura: Picasso y los poetas del 27». *Picasso y la poesía*. Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27, 2003: 28-37. Print.
- Fusi, Juan Pablo. *Un siglo de España*. Madrid: Marcial Pons, 1997. Print.
- García, Ariadna. «El perspectivismo en *Los 8 nombres de Picasso*». *Poesía última. Actas 2008*. Ed. José Ramón Trujillo y Basilio Rodríguez Cañada. El Puerto de Santa María: Fundación Rafael Alberti, 2008: 53-57. Print.
- García Montero, Luis. «Alberti, el poeta del exilio». *Cuadernos Hispanoamericanos* 485 (1990): 179-188. Print.
- Havard, Robert. «Jorge Guillén, Picasso and the Language of Cubism» *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. 32.1 (2007): 111-137. Print.
- Jiménez, José Olivio. «Una aventura hacia el conocimiento: la poesía de Vicente Aleixandre». *Vicente Aleixandre. A Critical Appraisal*. Ed. Santiago Daydi-Tolson. Ypsilanti: Bilingual Press, 1981: 55-85. Print.
- Jouini, Khemais. «Circunstancia y quehacer poéticos en *Jacinta la pelirroja* de José Moreno Villa». *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 35 (2007): n. pág. Web. 7 feb. 2015.
- León Felipe. *Rocinante*. México: Finisterre, 1969. Print.
- Martín Centeno, Óscar. «Identificación entre poesía y pintura en la obra *Los 8 nombres de Picasso*». *Poesía última. Actas 2008*. Ed. José Ramón Trujillo y Basilio Rodríguez Cañada. El Puerto de Santa María: Fundación Rafael Alberti, 2008: 58-63. Print.
- Matsuda, Kenji. «La imagen de Picasso fuera y dentro de España durante los años treinta». *El arte español fuera de España*. Ed. Miguel Cabañas Bravo. Madrid: CSIC, 2007: 619-643. Print.
- Neruda, Pablo. *Obras Completas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999. Print.

- Monegal, Antonio. *Los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Madrid: Tecnos, 1998. Print.
- Persin, Margaret Helen. *Getting the Picture: The Ekphrastic Principle in Twentieth Century Spanish Poetry*. London: Associated University Presses, 1997. Print.
- Picasso y la poesía*. Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27, 2003.
- Quintero, Francisco. «Las miradas recíprocas. La poética de un pintor, la pintura de un poeta». *Poesía última. Actas 2008*. Ed. José Ramón Trujillo y Basilio Rodríguez Cañada. El Puerto de Santa María: Fundación Rafael Alberti, 2008: 75-79. Print.
- Ridruejo, Rodrigo. «Picasso». *Litoral* (1971-1972): 53. Print.
- Robertson, Enrique. «Picasso y Neruda. Hechos y conjeturas en torno a una amistad». *Atenea* 489 (2004): 63-87. Print.
- Romarís, Andrés. «La poesía de Luis Felipe Vivanco». *Cuadernos Hispanoamericanos* 719 (2010): 122-136. Print.
- Rosales, Luis. «El mundo sigue siendo una creación abierta». *Picasso: El pintor como modelo*. Ed. Arturo del Villar. Madrid: Libros del Fausto, 1981: 35. Print.
- Salgado, María. «El álbum personal. Los retratos de artistas y escritores de Luis Rosales». *Monográfico Luis Rosales*. Salida especial de *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. Web. 7 feb. 2015.
- Vivanco, Luis Felipe. *Prosas Propicias*. Esplugas de Llobregat: Plaza & Janés, 1976. Print.



FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA¹

Universidad de Murcia - revenga@um.es

Artículo recibido: 7/02/2015 - aceptado: 13/03/2015

LA OBRA EN PROSA DE DIONISIA GARCÍA

RESUMEN:

Dionisia Gracia es una de las autoras más célebres del panorama poético español surgido a mediados de siglo XX. Su obra, que es más bien breve, ha pasado, sin embargo, desapercibida para la crítica tanto en poesía como en prosa. Sobre esta última faceta creadora de la escritora versa el presente trabajo, cuyo objetivo principal será el de desentrañar las claves de su producción narrativa. Como veremos, lo evocativo, lo sugerente e incluso lo ambiguo expresivamente hablando, se mezclan con unos personajes (con predominancia del femenino) siempre marcados por su temporalidad y por la tragicidad de su condición humana. Dionisia Gracia lleva el debate existencial poético a los límites de la prosa sea cual sea la temática de sus cuentos e incluso de sus reflexiones artístico-literarias: la frondosidad de sus historias se engarzan con la densidad de la expresión poética dando como resultado una obra que indaga la relación entre la realidad y la fantasía como si fueran los dos anclajes sobre los que se tiende la existencia humana.

PALABRAS CLAVE: Cervantes, metaliterario, sentimiento trágico, feminismo, generación del 50.

ABSTRACT:

Dionisia Gracia is one of the most celebrated authors of Spanish poetry emerged in the mid-Twentieth century. Her work, relatively short, has been unnoticed by critics in both

¹ Francisco Javier Díez de Revenga, Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Murcia, uno de los más reconocidos especialistas de literatura española del siglo XX, ha editado a diversos escritores clásicos y contemporáneos y es autor, entre otros, de los siguientes libros: *La métrica de los poetas del 27* (1973), *Revistas murcianas relacionadas con la generación del 27* (1979), *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional* (1981), *Panorama crítico de la generación del 27* (1987), *Poesía de senectud* (1988), *Tres poetas ante el amor, el mundo y la muerte* (Salinas, Guillén, Lorca) (1989), *Jorge Guillén: el poeta y nuestro mundo* (1993), *La poesía de Vicente Aleixandre: testimonio y conciencia* (1999), *La poesía de vanguardia* (2001), etc. Actualmente, además de los cargos académicos que desempeña, es colaborador de *La opinión de Murcia*.

poetry and prose. This work focuses on this latter aspect. The main objective is to unravel the keys of her narrative production. As we shall see, the evocative, the suggestive and even the ambiguous are mixed with characters (predominantly female) always marked by the fleeting time and the tragic nature of the human condition. Dionisia Gracia takes the poetic existential debate to the limits of prose regardless the theme of the stories and even her artistic and literary reflections: the luxuriance of her stories are woven with the density of poetic expression resulting in a work that investigates the relationship between reality and fantasy as if they were the two anchors on which human existence is based.

KEYWORDS: Cervantes, Metaliterary, Tragic sense, Feminism, Generation 50.

Dionisia García ha frecuentado el relato breve con inteligentes y medidas dosis a lo largo de su carrera literaria. También, durante los últimos años, ha mostrado en sus ensayos sus apreciaciones literarias y en sus aforismos agudas reflexiones sobre la vida. No son muchos, sin embargo, los libros prosísticos de la excelente escritora, que ha mostrado más constantemente en sus poesías su calidad literaria y ha sostenido temas y tensiones en libros que son, hoy, de lo mejor que se ha escrito en la poesía española contemporánea².

*Antiguo y mate*³, en 1984, nos ofrece una colección de relatos abierta, abierta a técnicas múltiples, a ambientes variados, a sugerencias diversas. Pero hay una nota que preside el libro de cuentos, como preside también los poemarios de la autora: su deseo de comunicación. Su creación literaria es ante todo comunicación y sus ficciones responden siempre al deseo no reprimido de expresar un mundo suyo y darlo a conocer al lector. En el trasfondo de esta colección de relatos hay un sentido poético de la realidad, un mismo mensaje cifrado de un mismo mundo poético, artístico, creador, que el desarrollado por su autora a lo largo de sus libros de poemas.

La construcción del mundo de ficción está presidida por lo evocativo, la sensación evanescente del humo dormido, del vaho en el espejo. A ello contribuye un lenguaje terso, de frases bien construidas, marcadas por un ritmo narrativo impecable. Los espacios narrativos, poblados de personajes inquietantes, se logran a veces, casi siempre, con procedimientos tradicionales de vastísimo prestigio literario, que no hacen sino engañar al lector, embaucarlo en una ficción segura, que en algunos relatos se tornará en preocupante irrealidad, en vacilantes resultados que suspenden la verdad de un argumento. Está muy presente en esta colección una de las cons-

² Ver Francisco Javier Díez de Revenga, «La palabra poética de Dionisia García», *Desde las orillas: poetas del 50 en los márgenes del canon*, Sevilla, Renacimiento, 2013, págs. 141-160.

³ *Antiguo y mate*, Murcia, Editora Regional de Murcia, 1984.

tantes de la poesía de Dionisia García: el paso del tiempo que sorprende a los personajes y los tortura, porque el paso del tiempo transforma a los humanos y altera su personalidad.

La ambigüedad literaria de la expresión elegante y natural, de las frases delicadas y bien construidas, de los diálogos corteses, no oculta sin embargo la gravedad de los problemas tratados en los cuentos, y la incidencia sobre los personajes y sus reacciones. Todas las cualidades estilísticas no son, sin embargo, capaces de ocultar el trasfondo de toda la colección, nutrida de agudos problemas de la convivencia humana, de las relaciones entre las personalidades y el preocupante paso del tiempo. Una filosofía de la revelación practica Dionisia que vuelve a ser intérprete de unos sentimientos, ofrecidos al lector, al que trata con total liberalidad, hasta el punto de que al terminar algunos de estos cuentos, puede quedar suspendido en la duda, en el enigma, en la congoja. Ficción abierta que permite al lector reflexionar sobre sí y sobre todos los demás a través de unos mundos artísticos bien creados y contruidos.

Su segundo libro de cuentos se titula *Imaginaciones y olvidos*⁴ y aparece en 1997. Se trata de una estupenda colección de diecinueve relatos breves, escritos con soltura y amenidad envidiables y con un estilo inconfundible. Elegancia en la expresión, frases perfectamente cinceladas, diálogos medidos y con frecuencia inmersos en espacios de narración y descripción debidamente acompasados, estructuras cuentísticas equilibradas con medida: elementos todos que hacen de la prosa narrativa de Dionisia García un dechado de originalidad.

Pero tal actitud tiene poco que ver con los contenidos. Los diecinueve cuentos, que se amparan bajo el rótulo un tanto complejo de «imaginaciones y olvidos», nos presentan criaturas angustiadas, la mayor parte de ellas femeninas. Son personajes que sufren opresión e injusticia y que no logran superar su amargo destino. Ni la fuerza de sus impulsos mentales, ni el empuje con que parecen estar dotados estos personajes, les permite, en la mayor parte de los cuentos, superar su adversa fortuna.

Hay dos elementos que configuran muchas de las actitudes de los personajes de estos cuentos: el tiempo y la muerte. El tiempo expresado en el propio acontecer estructural de los relatos, ya que una mayoría de ellos nos presenta la situación tempoespacial al final de los hechos, y, mediante fugaces dispositivos retardatorios (técnica del «flash-back»), vamos conociendo las circunstancias que nos han llevado a la situación a la que asistimos en presente: el tiempo, el pasado y la memoria

⁴ *Imaginaciones y olvidos*, Madrid, Huerga y Fierro, 1997.

presionan ferozmente sobre el lector que se ve superado por el cúmulo de circunstancias encadenadas misteriosamente, que van componiendo la situación a la que, absorto e impotente, asiste.

Las vueltas al pasado son constantes. Incluso cuando la estructura del cuento no responde al procedimiento antes descrito, algunos recuerdos mediatizan a un determinado personaje en un momento dado cuando evoca a un amor pasado, olvidado o incluso desaparecido. Y la muerte es el destino de muchas de las criaturas de estos cuentos: muerte inmediata, prevista en muchos casos, por condena, por enfermedad, muerte imparable y próxima que mediatiza las actitudes de personajes y situaciones.

Es interesante, por último, destacar la multiplicidad genérica de los cuentos que Dionisia nos ofrece. Multiplicidad que ella practica en la línea de la tradición del cuento español más castiza. Cuentos de personaje, de situación, cuentos de crónica negra, cuentos de viajes, cuentos rurales, relatos metaficcionales... Y todo envuelto en un clima de excelente poesía, poniendo de relieve una vez más el parentesco tan estrecho que hay entre el género cuento y la poesía, entre ésta y el relato breve, expresión máxima de lo que se ha denominado narrativa lírica⁵.

En *Correo interior*⁶, de 2009, Dionisia García se introduce con este volumen en un género literario nuevo en su ya sólida carrera de escritora, ya que sus obras anteriores han sido fundamentalmente libros de poesía, algunos de ellos imprescindibles en la historia de la lírica española reciente. Ya había realizado la autora incursiones en otros géneros como el aforismo, el relato breve o la crítica literaria, revelando su madera de creadora y su calidad de escritora total, que ahora vemos confirmada en este «Correo interior», en realidad un emotivo, extenso y detallado libro de memoria lírica de la infancia y la adolescencia.

El libro lo protagoniza Alejandra, niña de un pueblo de La Mancha llamado Alendero, que pueden ser y son trasunto de su propia autora y del lugar en que nace y transcurre su infancia y adolescencia, un pueblo pequeño poblado de vidas intensas que dejaron en la escritora huellas indelebles, personajes que renacen con toda su entereza y verdad, redivivos todos, desde los más próximos, pertenecientes a la propia familia, a los vecinos y paisanos muy diversos y variados, evocados en sus existencias gozosas o sombrías, en sus avatares cotidianos que muchas veces rozan la

⁵ Ver Francisco Javier Díez de Revenga, «El arte del relato breve entre la innovación y la renovación: *Imaginaciones y olvidos* de Dionisia García», *Murgetana*, 97, 1998, págs. 139-144.

⁶ *Correo interior*, Sevilla, Renacimiento, 2009.

tragedia y asombran la mente y la imaginación infantil, espectadora de tantos casos peregrinos.

La autora ha ido construyendo así su libro poco a poco, recuperando, durante los últimos diez años, fragmentos de su memoria viva, recuerdos con los que ha ido construyendo este relato apasionante y ameno, mosaico completo y espacio común de vida intensa. La obra, nos dice la autora, ha nacido por la necesidad de recobrar vivencias que la han venido acompañando a lo largo de su existencia, y que ahora, en una especie de catarsis general, ha querido ordenar y revelar para convertir en realidad escrita un material surgido entre la memoria y el sueño.

Federico Nietzsche aseguró que vivir es ver volver y el maestro Azorín, en su libro *Castilla* se recreaba en el pensamiento del filósofo alemán para mostrar la maravilla que es toda recuperación del tiempo y la posibilidad de vivirlo de nuevo gracias a la literatura y a la palabra, como esas nubes que pasan una y otra vez por el firmamento. Soren Peñalver, que ha sido el encargado de prologar este libro, también cita a Nietzsche y señala que «vivir es inventar», mientras atribuye esta cualidad a la poeta y escritora Dionisia García. Pero ella misma, en sus palabras preliminares, deja con claridad testimonio de cuáles han sido sus propósitos a la hora de escribir este libro de memorias y dar nueva vida a personajes y experiencias de un pasado relativamente remoto: recuperar realidades, pero también recuperar sueños y construir, con el marco genérico de lo que ella denomina «autobiografía novelada», un espacio textual en el que dar nueva vida a recuerdos que, si bien son muy personales, pueden interesar al lector que, asombrado, asiste a multitud de situaciones extremas. Es vida que vuelve con sus criaturas y sus aconteceres, muchas veces pintorescos, pero entrañables y emotivos, para seducir al lector con su verdad desnuda y cruda.

Porque lo que queda claro es que esa infancia está poblada de situaciones y personas que pertenecen a un entorno social determinado: un pueblo rural, atrasado, inmerso en la vida tradicional, en el que todos se conocen, en un tiempo concreto de la España profunda, años de república, de guerra y de posguerra, analizados por la perspectiva de una niña inteligente y observadora, silenciosa y perspicaz, que transmitirá a su narradora de setenta años después, lo insólito de ese mundo rudo y difícil, rudimentario en sus costumbres, primario en muchas de sus reacciones. Si bien la autora pretende extender sobre tantos hechos insólitos una pátina de lirismo, la realidad se sobrepone y surge la descripción naturalista, desnuda y directa, detallista y pormenorizada, en la más castiza tradición del ruralismo literario. Porque lo que Dionisia ha conseguido, y eso es lo más atractivo de esta autobiografía para un lector que puede sentirse ajeno, es atraparlo recuperando el pulso trágico de una vida rural muchas veces mísera y primitiva, en un momento crítico de un

pueblo de España, de una España que ya no existe, pero que alecciona con su memoria y conmueve con la sencillez de unos afectos viscerales, vinculados a nombres familiares, que quedan eternizados en este libro singular.

La trayectoria poética y narrativa de Dionisia no estaría completa si no aludiésemos a un libro, diferente, pero de un gran contenido literario y de interesante apertura genérica: *Ideario de otoño*⁷. En sus aforismos nos reencontramos con todas y cada una de las obsesiones de la autora, sus temas y motivos literarios, la presencia del tiempo y de los espacios, los objetos, los paisajes, las lecturas de autores preferidos, una mañana de verano, el atardecer en un pueblo: el mundo singular, personal y propio de Dionisia García, suministrado a través de cientos de pensamientos concentrados en la brevedad del aforismo, bien construido, elegantemente escrito, acorde, sin duda, con toda la sólida trayectoria literaria que hemos examinado. Un reencuentro con la autora para seguir adelante, siempre adelante, a la espera de nuevos y granados frutos literarios.

El año 2004 publica Dionisia *Voces detenidas (Aforismos)*⁸, un precioso volumen de tamaño pequeño (mitad de octavo) con la intención, sin duda, de ofrecerlo como una especie de libro de meditación. Porque, en efecto, el volumen está compuesto en su totalidad de muestras de ese difícilísimo género literario denominado «aforismo», que, según el diccionario de la RAE, es una «sentencia breve y doctrinal que se propone como regla en alguna ciencia o arte», definición anticuada, como ocurre con tantas voces del diccionario académico, porque en realidad, un aforismo es una declaración concisa o una frase que expresa un principio o una verdad en una manera breve e intelectiva. Tiene relación el aforismo con la poesía y la filosofía y, desde luego, es mucho más que una sentencia, como indica la RAE. Difícilmente hallaremos aforismos en quienes no son poetas: entre los españoles, Juan Ramón Jiménez, Bergamín, Camón Aznar y Carlos Edmundo de Ory. Dionisia García ya había reunido algunos en un libro anterior «Ideario de otoño» (1994).

En el aforismo cabe todo: desde la ocurrencia divertida y ligera, rica en palabras e ideas, a la expresión sentenciosa y lapidaria, intelectual en su expresión y brillante en su resultado. A veces, el aforismo puede relacionarse con la greguería: «Las casas deshabitadas nos miran con ojos perpetuos», «Una mancha de tinta era el mapa oscuro de los castigos de infancia», «La noche es una grieta de la vida que se cierra al amanecer». Pero la greguería es un género que nace y muere con su autor, Gómez de la Serna, a diferencia del aforismo, que cuenta con largo cultivo en la literatura universal. Los de Dionisia García se ajustan al más canónico de los modelos del

⁷ *Ideario de otoño*, Alicante, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1995.

⁸ *Voces detenidas*, Sevilla, Renacimiento, 2004.

género, gozan desde luego de brevedad, ingenio, sorpresa y temperatura poética, lirismo, en definitiva, lo que les otorga una validez estética indudable.

Son tres las partes en que se divide este libro, homogéneas y cohesionadas. La primera, «Al compás del tiempo», se ocupa básicamente de la vida tal como es, viéndose pasar el tiempo, protagonista, con la edad, la memoria, el olvido, de muchos de estos pensamientos, junto a otras facetas de la vida: la guerra, los nuevos inventos, la naturaleza, el amor, la muerte, los vicios y las virtudes, pecados capitales, defectos sociales, perversiones humanas; en definitiva, la vida misma, con sus amaneceres y sus atardeceres...

La segunda parte es quizá más monográfica. Titulada «En torno a la escritura», reúne reflexiones metaliterarias sobre el arte de escribir, la literatura, los literatos y, lo que es más interesante, la sociedad literaria, con sus torpezas y fantasmas, con sus anhelos y corrupciones. La poesía es la que protagoniza un mayor número de textos, sin duda por constituir obsesión y pasión de vida de la autora: poesía, desde el acto de escribir al resultado, pasando por otros muchos aspectos, entre los que no lo son menos los estrictamente sociales: vanidades, fracasos, componendas, que sólo pretenden ocultar la ineptitud para un arte tan difícil como excelso. Y no están ausentes los críticos, no siempre bien parados.

Finalmente, «La mirada insistente», está dedicada al mundo del espíritu, del más allá y del destino, de las creencias, al terreno de la contemplación, de la visión, pendiente de maestros y maestras, adquiridos en las lecturas más diversas, desde la patrística a la mística, desde la poesía clásica a la narrativa contemporánea. Frases extraídas de sus libros que son puestas en duda, discutidas o asumidas con unción: la luz, la claridad, el resplandor, frente a la tiniebla, la oscuridad; una positiva visión del mundo y del más allá frente a la negación y frente al nihilismo. Y, de nuevo, la obsesión por la muerte, que cierra estas reflexiones junto a una nueva meditación de la propia escritura y de la palabra: «Pasaban las voces y las he detenido para ver qué dicen. No sé si ha merecido la pena».

El último libro publicado por Dionisia se inscribe en lo que a primera vista podríamos denominar un libro de aforismos, y lleva por título *El caracol dorado*⁹. Conviene también reflexionar sobre qué cosa es un aforismo y su sentido como género literario. Si tomamos en consideración los que Dionisia García ha reunido en su libro, el concepto de aforismo puede llegar a ser muy amplio. Ella misma, consciente de esa amplitud abarcadora, ha dividido el libro en dos apartados o secciones, tituladas *Confidencias* y *Artificios*. En la primera, la intimidad, el pudor

⁹ *El caracol dorado*, Sevilla, Renacimiento, 2011.

y el recato definen los pensamientos; en la segunda se abre hacia una consideración social más amplia: se medita sobre el arte y sobre la poesía, sobre la cultura, sobre las costumbres, sobre el artificio de la vida en definitiva.

Se solía considerar que un aforismo es una sentencia breve que puede llegar a ser doctrinal y que contiene una cierta enseñanza. Posiblemente, los objetivos de *El caracol dorado* no sean exactamente esos porque acaso no tengan una intención pedagógica. Pero el resultado sí lo es: contiene enseñanza. Y para eso han sido escritos. Pero no hay que ponerse tan estupendos. Lo cierto es que en estos pensamientos de Dionisia García, desde el punto de vista de los géneros literarios que aluden a las frases breves, hay de todo. Hay en *El caracol dorado* aforismos, pero también encontramos adagios, casi cercanos a la expresión de la sabiduría popular, especie de sentencia breve con un significado moralizante. He aquí algún ejemplo de adagio en el libro de Dionisia: «Observación: al dar unas monedas no miramos a quien las solicita»; «Sabemos de la inutilidad de las obviedades, y sin embargo no las evitamos»...

Hay entre las sentencias del libro también apotegmas, o lo que es lo mismo: dicho breve y sentencioso proferido o escrito por algún personaje ilustre o famoso. He aquí algún ejemplo: «Escribir bien es muy difícil porque se puede llevar a cabo de diferentes maneras» (Miguel Espinosa). Buena frase, sin duda, con mucha verdad y no poca ironía. Otro apotegma: «Para escribir bien no basta con ser claro: hay que en cantar, seducir, poner ilusiones en todos los ojos» (Joseph Jubert).

Hay en *El caracol dorado* también frases que podríamos clasificar como máximas, es decir, frase que exprese brevemente una regla de enseñanza o principio moral generalmente admitido. He aquí algunas diseminadas en *El caracol dorado*: «Los arrogantes acaban encontrándose solos». Otra: «El afán de notoriedad distrae el interior». Otra más: «No denunciar la barbarie es contribuir a ella». Y también podríamos encontrar otras especies menores, ya muy conocidas en la literatura precedente, incluso hasta greguerías, humor más metáfora, tan difíciles, tan imposibles, pero haberlas haylas en *El caracol dorado*. Unos ejemplos: «Vallar el lugar donde nos guarecemos es también anudar nuestro corazón», «Un congreso de estrellas para «tratar» de los recortes en el alumbrado», «Los tatuajes nos ocultan», «Al abrir la puerta encontré mi sombra, y la aparté para poder pasar».

El caracol dorado se ofrece así como una colección de aforismos que la autora explica con lucidez en una nota previa, en la que justifica, entre otras cosas, el enigmático título del libro, cuando un día al despertar y mirar por la ventana ve un caracol en movimiento: «El rocío y el primer resplandor de la hora confluían en la concha del molusco, dando lugar a irisaciones que se tornaron doradas y atraparon

mi curiosidad, atenta al meloso cuerpo, a su lentitud con la carga entre la yerba. En un momento determinado se detuvo, como si detectara mi presencia, y se recogió en la concha, cuyo color dorado resaltaba».

El caracol se desliza con su carga, y el lector del libro sabe, a través de estas máximas, que también camina por la vida con su carga de desdichas y de felicidades, que eso es el mundo y no otra cosa. Se convierte así ese caracol dorado en un claro símbolo del transcurrir de la existencia, que el ser humano transporta con su carga correspondiente, lentamente, pero sin ceder ni un ápice en su caminar, y de eso es de lo que estas frases, proverbios y sentencias hablan en el libro de Dionisia García: de la vida, con sus sobresaltos, con sus ironías, con sus encuentros, con sus espacios de hermosura...

Dionisia García publicó en 2008 *Páginas dispersas*¹⁰, que recoge una nutrida porción de pequeños ensayos que la autora ha llevado a cabo en torno a un buen número de poetas españoles e hispanoamericanos contemporáneos. Son en realidad textos periodísticos, que responden a dos tipos de géneros: por un lado, la entrevista, y por otro la nota de lectura, lo que habitualmente denominamos reseña. Ambos géneros periodísticos son muy valorados por los lectores y también muy difíciles de lograr con calidad y precisión, algo que Dionisia García consigue en todas y cada una de las piezas recobradas en este volumen.

Las entrevistas corresponden a cuatro importantes poetas contemporáneos, nada menos que Jorge Guillén, José Hierro, Alfonso Canales y José María Álvarez. Las tres primeras son de los primeros años ochenta, y la última, que se ofrece inédita, es de este mismo año, ya que fue realizada en febrero. A esta primera parte, Dionisia la ha denominado con un término muy familiar y doméstico, «Conversaciones», con toda intención, sin duda, ya que se trata del intercambio de opiniones entre poetas. Es muy entrañable la entrevista con Jorge Guillén, en la que el gran poeta, cuando es preguntado por sus recuerdos de Murcia, tras desgranarlos con añoranza y cariño, señala: «El señor Díez de Revenga ha escrito muy bien y con mucho fervor de todo aquel momento». Son recuerdos de otro tiempo, ya lejano, en que don Jorge nos distinguía con su aprecio y su amistad, tanto a Dionisia, como al que escribe estas líneas.

Los artículos pertenecen también a un dilatado período temporal, ya que los más antiguos corresponden a los primeros años ochenta, y aparecieron en el periódico murciano *La Verdad*, en los años de un glorioso suplemento literario, muy bien hecho y ya con valor histórico. Y los poetas estudiados en aquellos años lo mismo

¹⁰ *Páginas dispersas*, Murcia, Ediciones Tres Fronteras, Colección de Estudios Críticos, 2008.

eran jóvenes nacientes que consagrados, poetas ya con varios libros publicados, o poetas que comenzaban en ese momento su trayectoria. Entre ellos hemos de citar a Francisco Aroca, Odiseo Elytis, Ginés Aniorte, José Ramón Ripoll, Antonio Gracia, Rosa Montero o Aurelio Guirao. No faltan las visiones de los grandes poetas del momento, como Claudio Rodríguez, José Hierro, Manuel Ríos Ruiz, Ángel García López o Salvador Pérez Valiente.

Sigue otro importante sector de críticas publicadas en la revista cartagenera *Agua*, ya entrada la década de los años noventa, a través de las cuales conocemos su opinión sobre los poemarios de algunos interesantes poetas de la región o de fuera de la región como Carmen Arcas, Juan Mena, Rita Geada, Miguel d'Ors, Francisco Díaz de Castro, Clara Janés, M^a Cinta Montagut, Rodolfo Häsler, etc. Y un tercer sector, ya publicado en la primera década del 2000, en la revista *Adamar*, recoge reseñas sobre libros u obra poética de José Luna Borge, Soren Peñalver, Ginés Aniorte, Aurora Saura, Emilio Coco o Juana Castro. En la revista *Ágora* o en *El fingidor*, aparecen las últimas reseñas de poetas muy jóvenes como Joaquín Juan Penalva o Luis Bagué Quílez.

Como podemos advertir con facilidad, la lectura del libro de Dionisia García nos ofrece el acceso a un importante patrimonio poético español e hispanoamericano de los últimos años, con interesantes valoraciones y reflexiones muy personales sobre todos y cada uno de estos poetas, sobre su significación, sobre sus hallazgos, todo dicho con el elegante estilo que caracteriza la prosa de Dionisia García, que sabe hallar en cada palabra el significado adecuado para conseguir que su lector se convenza del rigor y la seriedad de sus opiniones.

Son interesantes también algunas reflexiones que Dionisia García deja traslucir en sus artículos sobre el hecho poético, sobre la creación, y a las que se ha referido también su prologuista el Profesor Balcells en el estudio preliminar del libro. Podemos recordar algunas frases destacadas por el prologuista para meditar sobre las circunstancias que determinan la creación poética. Por ejemplo, en el artículo sobre de Aurelio Guirao, Dionisia García reflexiona sobre el sentido de la crítica de poesía: «... podemos advertir con Claude Edmonde Magny que la crítica es como las sandalias del filósofo, que nos llevan hasta un cierto punto de la montaña y que luego hay que abandonar, para seguir subiendo en soledad. Yo invitaría a vivir esta soledad desde los comienzos...» Está claro que para Dionisia, la crítica puede ser prescindible pero también, en cierto momento, necesaria. En el artículo que dedica a Antonio Gracia nos dice la escritora: «El lector atento debe poseer los estímulos suficientes para continuar con su propio esfuerzo lo ya iniciado por el autor, descubriendo en libertad...». Sentido de la libertad del lector que confirma en el artículo dedicado a Francisco Aroca, de quien destaca que «Ofrece caminos, pero también

establece la opacidad necesaria para que el lector navegue solo, y descubra, sin condicionamientos, sus universos líricos».

En conjunto, se trata una excelente ocasión para releer a Dionisia García y conocer a un buen número de poetas a través de sus más interesantes libros, mientras oímos la entrañable y magistral voz de los consagrados.

La obra en prosa de Dionisia García se completa, en 2014, con su volumen de ensayos *Homenaje debido*¹¹. Es el ensayo un género literario divagante y difícil. Los creadores del género ensayo lo hicieron para mostrar en sus textos reflexiones personales sobre contenidos, sobre hechos o sobre personas... El ensayo, desde que Montaigne, tan admirado por Azorín, lo creara manifiesta en sus palabras pensamientos de su autor. El ensayo se acerca así a la lírica, a la poesía, porque descubre lo que el autor siente cuando está reflexionando sobre un personaje, sobre un hecho, sobre cualquier acontecimiento. Aseguraba Ortega y Gasset que el ensayo es la ciencia, menos la prueba explícita, y el diccionario de la Real Academia define la palabra asumiendo el pensamiento de Ortega: escrito en el cual un autor desarrolla sus ideas sin necesidad de mostrar el aparato erudito.

Dionisia García reflexiona en este libro sobre ocho personajes excepcionales de la historia (y de la ficción) que dejaron huella de su trayectoria literaria pero también de su vida personal. Alude con frecuencia Dionisia a que los suyos son textos intuitivos por su propia forma de pensar, porque le interesa mostrar su afinidad y su cercanía con los personajes elegidos.

Muestran estos ensayos, desde luego, variedad de intereses y reflejan preferencias personales indudables, porque la autora se siente próxima, cercana, a estas criaturas, a lo que han significado en el mundo y en la historia, pero sobre todo a lo que han significado para ella, para su formación, para su integración intelectual en una serie de exigencias personales que buscan una respuesta, que indagan, que inquieren, como algunos de estos personajes, una verdad...

No puede extrañarnos por eso que se sienta especialmente atraída por mujeres que fueron estelares en la historia de la humanidad, en la gran historia, la del pensamiento, la de la inteligencia. El lector las va a conocer mejor cuando lea las páginas que Dionisia ha escrito sobre ellas.

De todas estas mujeres, una es de ficción, Dulcinea, Aldonza Lorenzo. Pero ¿qué tractivo tiene para nuestra ensayista la figura creada por Cervantes y transformada

¹¹ *Homenaje debido*, Sevilla, Renacimiento, 2014.

por la mente exaltada de Alonso Quijano? Nuestra autora cita a Nabokov, maestro insigne, inventor de la muchacha más controvertida de la mejor literatura del siglo XX, compañero de claustro de Jorge Guillén en Wellesley College, y desde luego hispanista y lector del *Quijote*. La magia de Cervantes, su legado para el futuro y para la historia, está en crear la ficción de la realidad sin prescindir de su lección poética. La inexistente Aldonza Lorenzo y la eterna amada inefable Dulcinea forman parte de la magia creadora de Cervantes, que genera ficción sin alejarse nunca de su conciencia poética. Porque Cervantes en sus criaturas literarias también encarnó su ansiedad por encontrar sentido a su vida controvertida, difícil, cautiva y perseguida de tal manera supo valorar, como nadie, el bien más grande que existe, la libertad, uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre...

Otras mujeres han seducido a lo largo de su trayectoria de lectora a Dionisia García, mujeres de heroísmo y vitalidad, que vieron su libertad sacrificada, en definitiva, en busca de una verdad.

En primer lugar, hay que detenerse en su aproximación a una gran desconocida para tantos españoles: la escritora rusa Anna Ajmátova. Justifica Dionisia su presencia en este libro de ensayos porque es la poeta rusa por excelencia y porque profundizó en su poesía y la esencializó. Estuvo cerca de su pueblo y reveló su intimidad y sus sentimientos haciéndolos vivos y sentidos, acercándolos a su lector hasta comprometerlo y convencerlo. La suya es una pureza tan esencial que ha permanecido a través del tiempo y se siente lozana y auténtica en sus poemas.

En su aproximación a Edith Stein, previamente nuestra ensayista recupera a dos mujeres tan excepcionales o más que la protagonista del ensayo: Simone Weil y Etty Hillesum: las tres son de origen judío en tiempos muy convulsos, habitantes de un siglo, el malhadado siglo XX, plagado por los infortunios, las guerras, las persecuciones, las injusticias, por la deshumanización más salvaje que ha conocido la historia de todos los tiempos. Vidas abnegadas de un tiempo que no debe ser olvidado y en el que Edith Stein buscó la verdad, nada menos que de la mano de San Juan de la Cruz, mientras ahondaba en su interior para alcanzar la paz y la serenidad de la comprensión de Dios. No se trataba de aportar argumentos teóricos, sino de profundizar en el significado de la Cruz, en sus oscuridades y resplandores, nos dice Dionisia García en este ensayo suyo tan lleno, sin embargo, de luz y de comprensión. Vidas muy difíciles que la historia nos muestra en toda su desnudez y verdad, en busca siempre de la luz definitiva.

A María Zambrano la recupera ante sus lectores enfrentándola, entrevistándola podríamos mejor decir, nada menos que a Séneca, que María Zambrano analizó

desde el conocimiento, dice Dionisia, desde la caricia indeleble que suponen las palabras, a través de un pensar poético donde la imagen ha sido presencia. Lo cierto es que, en la evocación de Dionisia, Zambrano nos entrega un Séneca nuevo, moderno, más moderno que nunca, un Séneca que compromete como compromete también la propia figura de María Zambrano.

Horacio, Antonio Machado, Maurois, Lampedusa... La Europa más noble, la más digna, la más presentable, se asoma a través de las reflexiones que Dionisia elabora en sus páginas sobre estas cuatro grandes figuras de la mejor literatura europea: reflexiones que lo son también de su entorno, y que profundizan en el universo de estos maestros para encontrar el sentido de su lección permanente, de su mensaje indeleble, de su condición de clásicos, en tanto que modelos a los que seguir.

El Horacio más puro, el que censuró la ambición, la avaricia y la envidia y avisó como nadie de la fugacidad de los días, que, sin embargo, deben ser aprovechados y, por qué no, disfrutados con el equilibrio y la serenidad que el mismo proclamaba y con los que alcanzó la inmortalidad... El censor de los vicios sociales, el satírico de las carencias morales, el cantor de la amistad, el amor, el campo y la naturaleza, proclamó la moderación, la generosidad y la dorada medianía, la dignidad en la adversidad y el disfrute morigerado de los bienes terrenos, mientras defendía la eternidad y autenticidad de la poesía, en su particular y modélica forma personal de indagar la verdad.

Antonio Machado comparece en las páginas de este libro de Dionisia García entrevistado en su experiencia poética el amor, de su amor, de sus amores. Y la verdad resplandece más que nunca en los versos del maestro. La imagen de la amada humaniza de forma decisiva *Campos de Castilla*, que contiene todo un ciclo de la enfermedad y la muerte de Leonor, en una serie de poemas en los que ella apenas es nombrada, pero sí sugerida y sentida vitalmente, con autenticidad, desde el primer encuentro hasta la última mención, cuando Antonio encarga a su amigo José María Palacio, que vaya al Espino, donde está su tierra, a llevar unas flores. La escena de la muerte entrando en el hogar (relatada con idéntica serenidad con la que Jorge Manrique había cantado la misma fatal visita a la casa de su padre) sigue sobrecogiendo por su hondura y tensión emocional, por su verdad. Y finalmente Guiomar, el amor de la madurez destinado a la separación fatal, de mar a mar y entre ellos la guerra, cuando en Antonio renacía su incombustible vitalismo a pesar de tantas circunstancias adversas.

Maurois, el defensor del arte y de la cultura y escrutador del alma humana extraída de un mundo contradictorio y complejo... que lo hacía reflexionar sobre la vida y su transcurrir, desde su condición de trasterrado impenitente e insobornable,

analizador profundo del alma humana que descubrió, a través de algunas criaturas excepcionales, en sus imprescindibles biografías... Disraeli, Byron, Voltaire, Eduardo VII o Chateaubriand no se constituyen en cúmulos de anécdotas, sino que formalizan vidas que trascienden significados universales porque representan almas en conflicto, seres en permanente búsqueda de una verdad, que Maurois inmortalizó con maestría singular, almas que sus personajes novelescos encarnaban con nitidez en un mundo colmado de contradicciones e inseguridades.

Y Lamepdusa, entrevisto en su ambiente, en un Palermo también contradictorio, atractivo, feraz y brillante... desde la perspectiva de Natalia Guarch, que relata sus diálogos y anota la correspondencia mantenida con el príncipe, solitario y taciturno, tras un encuentro en Milán... El Lampedusa que retrató el cinismo de toda una época y de una aristocracia que él mismo encarnaba bien entrado el siglo xx.

Lo cierto es que Dionisia García, a través de sus reflexiones sobre estas almas ha indagado, en su significación y en su permanencia en la historia, la razón de esa verdad que todas ellas buscaron, almas en definitiva de tiempos distintos, pero que se convierten en modelos de existencia, en reflexión de vida, incluso en el caso del único personaje de ficción, creado por un ser singular, Cervantes, que también indagó su propia verdad entre la realidad y la fantasía.



NAIARA HERRERA¹

UPV-EHU - naiara.herrera@ehu.eus

Artículo recibido: 4/01/2015 - aceptado: 29/05/2015

ENCUENTROS IDEOLÓGICOS: LA MIRADA IRÓNICA DE LA PINTURA ACTUAL

RESUMEN:

Cuando la pintura figurativa cuestiona las inercias y los dogmas vigentes del entorno que nos circunda, suele aparecer la ironía como parte de una expresión crítica e indirecta que exige la colaboración activa del espectador, proponiendo una mirada subversiva respecto a la realidad mediáticamente construida y consensuada. Cómo reconocer las ironías que suceden en la pintura figurativa contemporánea y su modo de interpelarnos y sacudirnos la mirada es el objeto principal de este artículo, que revisa algunas obras pictóricas de la actualidad.

PALABRAS CLAVE: Pintura, ironía, humor, actualidad, contexto.

ABSTRACT:

When figurative art questions the inertia and current dogmas of the environment that surround us, irony usually appears as part of a critical and indirect expression that demands the active participation of the spectator, proposing a subversive view with respect to media-constructed and consensual reality. How to recognize the irony that occurs in contemporary figurative painting and its way of questioning and shaking up our views is the main objective of this article, which will review some current pictorial works.

KEYWORDS: Art, Irony, Humor, Current affairs, Context.

¹ Se licencia en la Facultad de Bellas Artes del País Vasco (2006). Centra su interés en la comunicación y transferencia del conocimiento a través del arte. Escribe una tesis doctoral sobre la ironía en pintura. Realiza una estancia en la Facultad de Arte y Filosofía de Gante (Bélgica), tutelada por el Dr. Pierre Schoentjes, quien dirigirá su tesis junto al catedrático José Saborit (Facultad de Bellas Artes de Valencia). Este último ejerce gran influencia en la constitución final de la tesis. En 2014 se doctora cum laude con mención internacional. Redacta el texto íntegro del libro *ArtPopClassic*, by Marco Battaglini (Taschen, 2015). Actualmente trabaja en un breve ensayo sobre el Equipo Crónica.

Una economía global tan inextricable como impositiva y un consumo de tecnología tan inevitable como desquiciante se apoderan de la vida occidental del siglo XXI, llegando a unos límites de banalización que desacreditan cualquier ideología o valor trascendente. Las imágenes que saturan la iconosfera actual, en un sistema dominado por las pantallas y por la comunicación virtual, acostumbran a ponerse al servicio de las inercias encubiertamente ideológicas que promueven el consumo y la desigualdad, informando y desinformando al mismo tiempo, produciendo una enajenada y constante ficción de renovación. En ese contexto tal vez no sea mucho lo que pueden hacer las artes tradicionales, y en concreto la pintura, pero por medio de su capacidad subversiva algunas actitudes y acciones artísticas insisten en hacer frente a los dogmas establecidos y, más allá de la eficacia de su alcance, merecen ser tenidas en cuenta.

El contexto, instituido siempre bajo el mando de fuerzas político-sociales por medio de consensos que a menudo carecen de transparencia, es el que construye las morales, ideologías y realidades que determinan nuestras vidas. Y es que, tal y como indicara Nelson Goodman, la identidad existente en un mundo es, en sí misma, con respecto a aquello que está en ese mundo (1978: 26). El caso es que en muchas ocasiones no llegamos a ser conscientes de ello, lo que facilita la alienación proveniente del sistema. Todo pensamiento y toda visión dependen, por tanto, de una serie de factores externos que ejercen influencia sobre nosotros. Pero siempre queda un cabo suelto, un margen abierto que permite transformar los valores y las ideas que a menudo se instauran con gran fuerza en la sociedad. Un margen que hace posible distanciarse de aquello que se piensa, para contemplarlo desde otro punto de vista y poder recorrer las múltiples posibilidades que se nos ofrecen, alcanzando a observar que el éxito y el fracaso van de la mano y son igualmente relativos. En dicha tarea de distanciamiento el arte y la pintura pueden constituir un instrumento, una brecha, una salida que, cuando se ve alimentada por la ironía, se vuelve aún más eficaz, en tanto no alecciona o dogmatiza panfletariamente, sino que propone la reflexión dialogante y la participación implicada. A lo largo de este texto veremos algunas posibilidades significantes de la pintura y observaremos el papel que la ironía cumple en la expresión pictórica figurativa, a través de algunas pinturas actuales.

En este juego que consiste en alejarse de aquello que se piensa, en realizar un trabajo de introspección, subyace el origen de la ironía. Aquella planteada por Sócrates, quien pretendía hacer ver que no existe una verdad absoluta (si acaso esa es la única verdad posible). Tal y como dijera José Luis Ramírez, la ironía socrática «arraiga en esa condición humana que nos otorga conciencia de que, en el fondo, nada podemos saber ni expresar con adecuación plena» (1992: 8). Tras Sócrates, a la ironía se le atribuyó una carga retórica que acabó debilitando su lado más filosófico. Sin embargo, siglos más tarde los románticos recuperaron su componen-

te trascendente, y tintaron la ironía socrática con veladuras idealistas cargadas de subjetividad. Según Vladimir Jankélévitch, la sabiduría socrática desconfiaba del conocimiento, tanto de sí misma como del referente al mundo, mientras que la romántica debilitaba el mundo para tomarse a sí misma más en serio (1964, 2011: 16-17). Con el paso del tiempo, tanto la carga socrática como la romántica y la retórica se han aunado, y la ironía ha acabado siendo un concepto que, más allá de su uso común —que la reduce a un simple juego de contrarios—, sigue siendo más de lo que parece, sigue siendo un arma de doble filo, un modo de expresión que permite cuestionar el entorno que nos circunda a través de un prisma crítico. Tal y como señalan Alberto Carrere y José Saborit (2000: 428),

Antes, o a la vez que retórica, la ironía es actitud vital y filosófica respecto del otro y de nosotros mismos, forma de pensamiento que araña buscando la naturaleza del hombre y el universo, instrumento de comunicación vinculado a los aspectos pragmáticos que escapan al sistema del lenguaje.

Es un arma arriesgada para quien la expresa intencionadamente, porque puede no ser comprendida. Y es comprometedora para quien la interpreta, pues requiere una actitud retirada, alejada de uno mismo, y abierta a la incertidumbre de lo relativo. Una incertidumbre que es, de algún modo, una de las características lanzas de la ironía, que hiere y da placer al mismo tiempo, como las flechas que atraviesan a San Sebastián, como el éxtasis de Santa Teresa, como la inseguridad planteada por Zygmunt Bauman. Qué nos queda: el albedrío. Pero qué hacer con él o cómo vivirlo no es tarea fácil, y tal vez por ello la ironía se ve a menudo como algo negativo e incluso nihilista. Sin embargo, la ironía no lanza una crítica arremetadora y absolutista, sino abierta y constructiva. No oculta una información mostrando otra, sino que expone aquello que quiere expresar, pero lo hace indirectamente, con el fin de inducirnos a la reflexión. Tal y como señala Pierre Schoentjes, la ironía siempre deja una llave colgada al lado de la cerradura invitando y guiando, a quien esté dispuesto a sobrepasar lo superficial, a adentrarse en el juego significativo que ofrece (2001: 148).

Puede decirse que la ironía es una incitación al libre pensamiento, un modo de acceder a dicho albedrío. Tal vez por ello, el arte es uno de los espacios más idóneos para su expresión, ya que ofrece un marco donde lo subjetivo puede respirar y desarrollarse. Según Pere Ballart, es un fenómeno que crece en el campo del arte y en el mundo de las ideas, cuya efectividad artística «permite al creador encauzar y transmitir su imagen personal del mundo» (1994: 447), y, a diferencia de otras formas de expresión, hace posible negar y afirmar al mismo tiempo, decir algo sin decirlo.

No son pocas las ocasiones en que la pintura figurativa, valiéndose de su polisémica ambigüedad, comparte esa invitación al libre pensar que la ironía tiene como

fin. Pero en este caso no se nos invita a alejarnos de la realidad de manera disimulada sino directamente, sin ningún tapujo. Soy pintura, soy mentira, soy trampantojo. O tal vez no. Porque también soy reflejo, retrato del lado más abstracto y trascendente (y tal vez por ello el más *verdadero*) de la realidad, espejo de aquello que requiere ser representado para acceder a su interior, ámbito desconocido que se construirá con la mirada de quien ose abrir la puerta y adentrarse en el abstracto espacio de ideas y significaciones que propongo. Tengamos en cuenta que la pintura figurativa se define por un grado de semejanza con la *realidad* del mundo exterior, siendo la experiencia que el espectador posea respecto a esa realidad la que definirá su contenido. Tal y como señalan Carrere y Saborit, «el plano de la expresión nos recuerda algo que hemos visto alguna vez, y eso, no la cosa que hemos visto, sino un conocimiento en el que interviene un recuerdo, un concepto, una convención, es el plano del contenido» (2000: 94). Puede así entenderse la pintura como una máscara reveladora, siempre y cuando el espectador esté dispuesto a traspasar su superficie y a poner en duda sus propias inercias perceptivas, dispuesto a vérselas con la incertidumbre.

Umbral entre realidad y ficción, la pintura puede criticar oblicuamente la realidad en la que vivimos. Cuando se alía con la ironía, se genera un universo semántico de dimensiones infinitas que fricciona el pensamiento del autor con el del espectador para sugerir una nueva realidad, aún sin construir, que habrá de ser interpretada de manera perspicaz y lúcida, jugando a ser arquitectos de la misma. No hay verdad o mentira, nada es sino resonancia dentro de cada cual, construcción provisional, tarea cíclica en busca de albedrío en los márgenes de una realidad opresiva.

Si bien la ironía siempre ha estado, de un modo u otro, presente en la historia del arte, cuando se presenta con sus lados fenoménico y retórico de la mano, cuando consigue traspasar los límites impuestos con mayor eficacia, es en tiempos en que los valores se debilitan. Allí donde la credibilidad en el funcionamiento del sistema socio-político se pierde, donde los horizontes se enturbian y cuesta construir o vislumbrar algo en lo que creer o a donde dirigirse. En el panorama pictórico cobró especial relevancia en las vanguardias del siglo XX, explotando de manera particular en el Dadaísmo y en el Pop Art, por la sencilla razón de que ponían en duda tanto los sistemas artísticos como los sociales, no por puro azar, sino influenciados por un desarrollo industrial que iba más veloz que la vida *real*. Hoy en día es el desarrollo tecnológico, junto a la sobreinformación mediática, lo que se impone en nuestras vidas sin darnos márgenes para asimilar los continuos cambios; de ahí que sean cada vez más los pintores que se sirven de los mecanismos que ofrece la ironía para expresar sus inquietudes respecto al nuevo marco social en el que nos encontramos. Según exponía Valeriano Bozal en las puertas de este nuevo siglo, la ironía es una de las formas que hacen posible abordar el panorama artístico a través

de un sentido crítico que induce al espectador a tomar conciencia del mundo en el que vivimos. Consideraba, con ello, que la lucidez es el rasgo central de la ironía (1999: 103). Una lucidez que no es sino signo del complejo entramado significativo y simbólico que se expande a través de ella.

Así pues, ni que decir tiene que la actualidad es un escenario idóneo para el suceder de la ironía; estamos sumidos en una realidad construida de parches placebos, una realidad cuyo maquillaje comienza a resquebrajarse después de años y años de retoques tratando de sostener la aparente sociedad del bienestar desarrollada en las últimas décadas. Ahora parece pedir a voces un cambio brusco desde la raíz, y qué mejor manera para sacudir raíces que una ironía crítica que nos aliente a reconsiderar las convenciones y los dogmas que nos circundan. Se vuelve así necesario reflexionar sobre el poder comunicativo de la pintura y del arte en general, ahora que los museos y el mercado se comen a bocados las expresiones antisistema, en las que la banalidad y lo superfluo encuentran fácilmente un espacio donde son loadas y aclamadas. Lo conceptual ha adquirido un nuevo estatus de pancarta que trata de abrirnos los ojos, de quitarnos la venda de esa realidad *placeba*, poniéndonos unas gafas de reivindicación. De ahí que la pintura, acaso menos sospechosa *ideológicamente*, pueda cooperar *irónicamente* en la tarea de desempañar o incluso romper las lentes de las formas más oficiales del arte comprometido con el presente, para dejarnos a solas en la deliberación de aquello que nos muestra.

Los artistas en cuya obra puede reconocerse una carga irónica no manifiestan abiertamente su opinión respecto a aquello que plantean —haciendo eco del carácter transideológico que Hutcheon acuña a la ironía (1994: 10). Aun así, a menudo puede verse reflejado el lado hacia el que se inclinan sus ideas. Es el caso de artistas como Kepa Garraza, Andrey Budayev o Peter Ravn, en cuya obra puede apreciarse una clara actitud crítica respecto al poder dominante. No dan una opinión concreta, no crucifican a nadie; simplemente plantean pictóricamente ideas que reflejan el funcionamiento de la sociedad en la que vivimos, y muestran aquello que puede llevarnos a tomar distancia, cuestionar o disentir.



Action of Assault on Art 18, Bregenz, óleo sobre lienzo, 200x300 cm., 2010. K. Garraza

Por tanto, incluso cuando puede atisbarse de qué lado recae el posicionamiento del pintor, siempre queda una apertura por donde el espectador puede deslizarse. Así, ante una ironía es necesario adentrarse escrupulosamente en la obra, para poder apreciar los giros de sentido que suceden. Pero si bien la ironía acaece, en última instancia, en la mirada del espectador, un estudio acerca de su proceder en la pintura figurativa nos ha permitido constatar que existen ciertos parámetros que pueden ayudarnos a situarnos en la interpretación de la misma.

Así, hemos podido observar que en toda obra pictórica figurativa capaz de promover ironía siempre se da una relación oscilante entre lo aparente y lo real, que obligará al espectador a reconsiderar el aparente sentido de aquello que puede observarse a primera vista. Esta es, a su vez, una de las principales características que acercan la ironía a otro ámbito expresivo no menos complejo, como lo es el del humor (entendido este en toda su extensión). Un humor a veces más cercano a lo cómico y otras veces más dramático, a veces provocador de sonrisas y otras veces punzante y libre de escrúpulos. En este sentido, resultan significativas las siguientes palabras de Henri Bergson (1899, 1958: 8-9):

Unas veces se enunciará lo que debería ser, fingiendo creer que es precisamente lo que es: en esto consiste la ironía. Otras veces, por el contrario, se describirá minuciosa

y meticulosamente lo que es, fingiendo creer que es eso lo que las cosas deberían ser; así procede a menudo el humor.

De hecho, ironía y humor se encuentran siempre en un difuso límite, y a menudo será la mirada de cada espectador la que cumplirá la tarea de decantarse más sobre uno o sobre el otro. Según Schopenhauer, cuando lo serio se esconde tras la broma nace la ironía, mientras que cuando la broma nace tras lo serio, aparece el humor (1818-19, 2003: 103-104). Aunque ambos modos de expresión no pueden ser totalmente diferenciados, la afirmación del filósofo polaco puede vislumbrarse en algunas obras de artistas como Marco Battaglini o Tetsuya Ishida.



Eram quasi agnus innocens, técnica mixta (digital, aerógrafo, acrílico), 106x135 cm., 2014. M. Battaglini

En la obra *Eram quasi agnus innocens* (2014), por ejemplo, Battaglini mezcla diversos estilos pictóricos (práctica propia del arte, especialmente a partir de las vanguardias del siglo XX), e introduce símbolos y pintadas que hacen alusión al consumo de masas, presentando en algunos casos giros de sentido que hacen explícita su intención de generar dobles sentidos (pueden observarse las letras propias de *Cola-Cola* sustituidas por el lema *Con-Ciencia*, o a Blancanieves sujetando una

metralleta). Los contrastes entre marcas de consumo, personajes como Blancanieves o Superman, y la pintura clásica que aparece en primer término, acercan la obra a una expresión irrisoria. Sin embargo, tras una interpretación más minuciosa puede reconocerse una crítica hacia la sociedad de consumo, especialmente a sus argucias. Para ello es necesario atender más detenidamente a las figuras que destacan en primer término, que de algún modo dirigen el discurso de la obra: se trata de una apropiación de la obra *Vertumnus and Pomona* (s. XVIII) del pintor francés François Boucher. Es la representación de una historia de seducción y engaño perteneciente a la *Metamorfosis* de Ovidio. En ella Vertumnus, dios romano de las estaciones y de la noción del cambio, con el don de la transformación, aparece encarnando a una anciana junto a Pomona, diosa romana de la fruta, a quien le habla de sí mismo con el fin de enamorarla. A pesar del final feliz de la historia de Ovidio, la estratagema de Vertumnus induce a diversas interpretaciones acerca de la persuasión y del engaño. Ligado a esta historia, resulta igualmente significativo el título que Battaglini nos ofrece (*Era como un cordero inocente*), que vuelve sobre la idea del engaño y del poder. Con todo, se nos incita a reflexionar acerca de los conflictos de sentido propios de la sociedad en la que vivimos, donde la manipulación está a la orden del día. La manera jocosa en la que el artista nos lleva hasta este pensamiento, nos conduce a una reflexión aún mayor: aun siendo conscientes de la distorsión existente en los diversos ámbitos del sistema político-social, hemos acabado por asumirlo como algo natural. Un signo de la principal angustia moderna que llega hasta nuestros días: la conciencia, de sociedades cada vez más ricas y desarrolladas, de que dichas riquezas y adelantos no impedirán la inevitable presencia de la muerte. La obra refleja, al mismo tiempo, un eco de las prácticas sexuales, sugerido por una pintada que dice «viva la masturbación», por la diligencia que presenta Blancanieves, y por varios monigotes en pose de actos sexuales, todo ello en contraste con el engaño al que sucumbe Pomona. En su conjunto puede por tanto interpretarse una llamada a la libertad en los diversos ámbitos de la vida, que deja cuestiones de reflexión a su paso: ¿Es posible librarse de las influencias ajenas? ¿Realmente deseamos no ser manipulados?

Para que la ironía tenga lugar también es necesario que la obra requiera una contemplación pragmática. Es decir, un marco comunicativo en el que entrarán en relación autor, espectador y obra con sus respectivos contextos, siendo las relaciones que se dan entre ellos las que potenciarán la ironía que el espectador intuya. Así, para reconocer una ironía lo más importante no es poseer una gran inteligencia, sino un amplio conocimiento contextual que permita el acceso a los dobles sentidos que se generan en la obra. En palabras de Schoentjes, «La ironía no sancionaría tanto una falta de inteligencia como un conocimiento insuficiente del hombre. Lejos de ser un asunto de inteligencia abstracta, el reconocimiento de la ironía es una

cuestión de compromiso con las realidades del mundo» (2001: 182-183). Idea que se ve subrayada en las teorías de Hutcheon, quien explora la ironía no solo como un acto de comunicación, sino como una práctica discursiva ligada a las relaciones socio-culturales (1994). Por tanto, serán los conocimientos de cada espectador los que le permitirán actualizar la significación de la obra, proporcionándole las competencias necesarias para advertir la existencia de una ironía.

Otra característica de las pinturas que nos inducen a adoptar una mirada irónica es el hecho de que en ellas siempre se da la ruptura de algún tipo de convención. Aspecto que refuerza la necesidad de poseer un amplio conocimiento contextual, pues será este el que permita detectar las convenciones que pueden ser interferidas. Con ello se demuestra que la ironía no tiene por qué ser intencionada por parte del artista, ya que la influencia de los diversos contextos, de las relaciones que se dan en ese complejo marco comunicativo recién aludido, pueden llevar al espectador a comprender una ironía incluso si el artista no la ha previsto. No obstante, será necesario que este último tenga el propósito de poner en duda algún tipo de convención, alguna estructura consolidada cuya ruptura generará un giro de sentido.

Por último, y no por ello menos importante, cabe destacar que la ironía siempre surge en obras que tratan sobre temas de carácter universal, temas concernientes a cuestiones compartibles. Puede estar dirigida a comunidades específicas (en tal caso los que quedamos fuera de dicha comunidad es probable que no podamos comprender la ironía, deviniendo víctimas de la misma), o plantear cuestiones de carácter más general, que forman parte de un imaginario colectivo más vasto (como pueden serlo la religión, la política o las incongruencias del comportamiento humano).

Estos cuatro parámetros, la relación entre lo aparente y lo real, la ruptura de alguna convención, el funcionamiento de un marco comunicativo pragmático y los efectos emotivos, se encuentran en toda obra capaz de incitar al espectador a acoger una actitud irónica. Una vez observados, la tarea de interpretación se vuelve más viable. Con todo ello, y tomando como referencia la teoría que Ballart expone al respecto dentro del campo literario (1994: 324-355), tras un estudio dentro del campo pictórico hemos podido llegar a la conclusión de que es posible distinguir diversos tipos de contrastes a partir de los cuales surge toda ironía en pintura. No se trata de una clasificación hermética, ya que ello iría en contra de la capacidad polisémica de la pintura y de la apertura significativa de la ironía, sino de una diferenciación básica a partir de la cual podrán realizarse nuevas distinciones.

Por una parte es posible diferenciar un contraste entre la expresión y el contenido, es decir, entre lo representado y el modo en el que es expuesto pictóricamente.



Retrato nupcial, óleo sobre tela, 54x97 cm., 2001. Serie «Putrefactos». A. G. Ibáñez

Un ejemplo de ello puede observarse en la obra *Retrato nupcial* (2001) de Andrés García Ibáñez. A pesar de tratarse de la representación de un día supuestamente dichoso, los rostros de los personajes aparecen desfigurados. Una hipérbole causada por la exageración de sus rasgos, especialmente en los ojos y en las sonrisas, forja cierta incertidumbre y un estado de turbación, y de algún modo alude a la obra *La familia de Carlos IV* de Goya. La repetición de tipo icónico, propia de los retratos de familia, es generada por la similitud de las poses de los personajes, y acrecienta la extrañeza de la imagen. Así, lo que a priori podría parecer una manera burlesca de mostrar un retrato familiar, consigue provocar cierta sensación de desasosiego, acentuada por el cromatismo de dominante grisácea que inunda la obra. Todo ello nos incita a reconsiderar la supuesta felicidad de dichos acontecimientos, y a pensar que este tipo de retratos a menudo no son sino muestra de una apariencia que no se corresponde con la realidad: tras las elegantes vestimentas y las sonrisas impostadas se halla la esencia mundana de cada día.

Por otra parte se encuentra el contraste que se da entre la obra y sus referentes icónicos. Sucede cuando se genera una inadecuación entre la escena que representa la obra y la realidad a la que alude.



El pastor, óleo sobre tela, 81x130 cm., 2001. Serie «La Falacia del Signo». A. G. Ibáñez



Recién llegados II, óleo sobre lienzo, 60x82 cm., 2006. U. Murillo
«Encuentros ideológicos: la mirada irónica de la pintura actual»

Puede darse en obras que hacen referencia a una situación que no es propia de lo cotidiano, tal y como sucede en la obra *El pastor* (2001) de Andrés García Ibáñez, o en aquellas que muestran una situación representativa de la realidad en la que vivimos, como puede observarse en la obra *Recién llegados II* (2006) de Ubay Murillo. En la primera de ellas tiene lugar un giro metafórico en la relación entre cura/pastor, fieles y borregos. Una clara invitación a reconsiderar las actitudes, a menudo inconscientes, que asumimos dejándonos llevar por poderes alienantes como la religión (comparable con cualquier otro dogma vigente como el propio mercado, el fútbol de masas o las políticas de plató televisivo). En *Recién llegados II*, dentro de su naturalidad la escena hace patentes los contrastes existentes entre las diversas clases sociales, oponiéndose las vacaciones de ocio de algunos a los viajes en patera, perseguidos por la policía, de otros. Una cuestión en la que los medios de comunicación ocupan un importante lugar en su labor informativa, a menudo planteada desde el *reality*, formato imperante en la mayoría de las emisiones televisivas actuales.

También hay que tener en cuenta el contraste que tiene lugar entre la obra y otras obras que en ella se aluden, ya sean estas pictóricas o pertenecientes a otro género artístico. Para ello existen diversas estrategias, si bien las más proclives a provocar ironía en pintura son la citación, la alusión, la apropiación y la parodia. Para ello es siempre necesario que entre la obra en cuestión y las otras obras a las que hace referencia exista un vínculo que las imbrique en su significación, que exista un *objetivo argumentativo* (Carrere y Saborit 2000: 440). Tal y como indica Goodman, «Una imagen cita directamente a otra sólo si se refiere a ella y si también la contiene o incluye» (1978, 1990: 75). Del mismo modo, según Omar Calabrese la relación entre dos textos debe estar construida por medio de una isotopía, es decir, debe ser una unión en la que exista un acuerdo entre los planos semánticos de ambas obras (1987: 184). A continuación ofrecemos un ejemplo de apropiación, entendida esta como un modo de hacer referencia a otra obra apropiándose de ella al completo o, tal y como lo defiende Carlos Hernández Marmolejo (2009: 100), únicamente de un fragmento.

En este caso se trata de la apropiación de una parte de la obra *L'aurore* (1881) del pintor William-Adolphe Bouguereau, realizada por Marco Battaglini en su obra *Back to nature* (2013). Ambas entran súbitamente en un diálogo a causa del contraste entre el escenario de la obra de Battaglini y el contexto al que pertenece la obra de Bouguereau: Battaglini sitúa la escena ante un muro con pintadas (entre ellas destacan un *stencil* de Banksy -que constituye una metonimia, en tanto representación del capitalismo americano-, y una placa de una plaza de Florencia que en su momento fue lugar de burdeles). Bouguereau, por su parte, pertenecía al grupo de pintores apodados *pompieri*, cuyas obras relamidas exaltaban la belleza rayando

la cursilería, sin aportar gran contenido ni plástica ni argumentalmente. Se nos ofrecen por tanto una serie de signos y contrastes de sentido que se ven englobados por un título que los define de manera burlesca (*Vuelta a la naturaleza*). Battaglini nos lleva así a recapacitar sobre el papel crítico de la pintura, y a su vez nos invita a desarrollar un discurso acerca de los placeres mundanos y de su proyección en los valores sociales, e incluso sobre el modo en el que la naturaleza se ve eclipsada por el consumismo.



Back to Nature, técnica mixta (digital, aerógrafo, acrílico), 102x200 cm., 2013. M. Battaglini

La unión entre pintura e ironía se presenta, en suma, como un modo de expresión que estimula la capacidad subversiva de lo artístico. Como dijera Jankélévitch, nos vuelve «atentos a lo real» (1964, 2011: 35), cuestionando los límites conceptuales que nos impone el entorno en el que vivimos. Estimula, por tanto, la distancia crítica y la reflexión personal. Mas sería una ingenuidad, tal vez, afirmar abiertamente que a través de la *ironización* de la pintura es posible hacer frente a las convenciones e inercias que rigen la vida. No obstante, quizás no lo sea creer, con cautela, que cuando la pintura ironiza es la libre expresión la que gana y el miedo a cualquier integrismo o dogma lo que retrocede ante su paso, un paso silencioso a veces y a veces ambiguo o hasta equívoco, pero siempre encaminado a la inteligencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ballart, Pere. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994.
- Bergson, Henri-Louis. *Le rire. Essai sur la signification du comique*. 1899. Paris: Presses Universitaires de France, 1958¹²³.
- Bozal, Valeriano. *Necesidad de la ironía*. Madrid: Visor, 1999.
- Calabrese, Omar. «La citazione “neobarocca”». *L'età neobarocca*. Bari: Laterza, 1987.
- Carrere, Alberto, y Saborit, José. *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Goodman, Nelson. *Maneras de hacer mundos*. Trad. Carlos Thiebaut. 1978. Madrid: Visor, 1990.
- Hernández Marmolejo, Carlos A. *La apropiación en las artes plásticas actuales*. Tesis doctoral. Dir. Arturo Miranda Videgaray. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Hutcheon, Linda. *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London: Routledge, 1994.
- Jankélévitch, Vladimir. *L'ironie*. 1964. Paris: Flammarion, 2011.
- Ramírez, José Luis. «La existencia de la ironía como ironía de la existencia». Ponencia leída ante el Seminario de Antropología de la conducta. Universidad de Verano, San Roque (Cádiz), 1992. Disponible en línea, URL: ub.es/geocrit/sv-63.htm
- Schoentjes, Pierre. *Poétique de l'ironie*. Paris: Seuil, 2001.
- Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Trad. Roberto R. Aramayo. Vol. 2, Complementos. 1818-1819. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2003.



GERARD MORENO FERRER¹

Universitat de Barcelona - altazorbruno@gmail.com

Artículo recibido: 14/01/2015 - aceptado: 20/04/2015

APROXIMACIONES A UNA POÉTICA DE LA PRECARIEDAD

RESUMEN:

Que nuestra forma de vida esta deviniendo cada vez más precaria, tanto en lo laboral, como en lo afectivo, parece algo cada vez más evidente. En el presente texto intentamos presentar algunas reflexiones acerca de cómo podría enfrentarse esta nueva condición social desde una práctica poética. Para ello expondremos brevemente la concepción de la precariedad que nos ofrece López Petit, para tratar de ver, a continuación, qué implicaría esta noción trasladada al campo poético. Por último trataremos de mostrar algunas técnicas o planteamientos retóricos que juzgamos podrían ayudar a llevar a cabo el cometido de una poética de la precariedad.

PALABRAS CLAVE: Precariedad, malestar social, intimidad, poesía, «querer vivir».

ABSTRACT:

That our lifestyle is becoming increasingly precarious, both in labour and emotional terms, seems more and more obvious. In this text we aim to present some reflections about how this new social condition could be faced from a poetic practice. To this end, we will briefly outline the concept of precariousness offered by López Petit in order to subsequently observe what this notion would mean when translated to the field of poetry. Finally we will provide some rhetorical techniques or approaches that we deem to be helpful for performing the task of the poetics of the precarious.

KEYWORDS: Precariousness, Social unrest, Intimacy, Poetry, «Will to Live».

¹ Gerard Moreno Ferrer es licenciado en filosofía por la Universidad de Barcelona. Tiene en curso una tesis doctoral en la que desarrolla una perspectiva ontológica de la precariedad. Ha colaborado con varios colectivos y grupos de la ciudad condal, como por ejemplo la revista de filosofía *Cronofagia* o el grupo de pensamiento *Amics de Bunbury*. Actualmente es miembro del *Colectivo Gilles de Rai* y del *Colectivo Infierno Suave*, con quienes, además de editar numerosos fanzines, ha organiza el festival alternativo de poesía *Poe-Kráticos* que celebró este año su 4ª edición en la ciudad de Granada.

1. PRESENTACIÓN

No es el objetivo de este artículo constatar la existencia de una poética de la precariedad. Como bien indica el título, no se trata más que de una aproximación a dicha poética. Ello seguramente se deba a que no creemos que pueda haber un poeta al que se pueda atribuir tal título, dado que lo precario, por definición, es aquello que carece, precisamente, de título legítimo². Pero, si esto es así, ¿cómo tematizar la precariedad? Más aún, ¿cómo poder tratarla en vistas a una poética de la misma? Es más, si paramos mientes en cómo viene dándose la precariedad en la actualidad y, siguiendo a los pensadores operaistas y post-operaistas italianos (P. Ej: Fumagalli 85 y 247 ss.), convenimos en que su principal foco de manifestación (en lo que refiere al ámbito laboral) es el trabajo cognitivo (cuyos trabajadores en su mayoría son titulados)³, vemos como la precariedad no solo consiste en el ostentar un título ilegítimo sino en volver ilegítimos los títulos mismos o, por lo menos, poner en suspenso los efectos de su legitimidad, emulando el mecanismo del falso pretendiente descrito por Deleuze en la «Lógica del sentido» (Cf. «Platón y el simulacro», Deleuze 2011 295-309).

Dicho de otro modo, no queda más remedio que renunciar a entender la precariedad como una cualidad definida que caracterice a un sujeto determinado (una poética, un poema, un poeta... en nuestro caso) dado que su acción pone en duda las mismas cualidades que podrían caracterizar al sujeto, sumiéndolo en una inestabilidad en la que las titulaciones (las cualidades) se vuelven indiferentes. Ante esta situación proponemos comprender la precariedad como una problemática que se expande por el cuerpo social atañendo a la lógica según la cual cobran sentido las singularidades que lo habitan, en lugar de pensarla como una cualidad que caracteriza a un sujeto o a la situación que este vive⁴. La precariedad, así entendida, se relacionaría más con la problemática que articula Jean-Luc Nancy en «El sentido del

² Según el «Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana» de Joan Corominas, el término precariado deriva del adjetivo latino «*precarius*» (masculino del femenino «*precaria*» de dónde surgirá la palabra plegaria), el cual en su uso jurídico venía a significar «que ostenta un título que no le corresponde», de dónde deriva el consiguiente «de poca estabilidad» al que estamos acostumbrados.

³ «Masas» de la población entregadas a un trabajo precario (subcontratación, trabajo interino o negro), y cuya subsistencia oficial sólo es asegurada por prestaciones de Estado y salarios precarios. Pensadores como Negri, a partir del caso ejemplar de Italia, han sido los que han elaborado la teoría de este margen interior, que tiende cada vez más a fusionar los estudiantes como los *emarginati*» (Deleuze-Guattari 2010 472). Aunque Deleuze solo cite aquí a Negri, podemos encontrar análisis similares en otros autores de esta corriente como Fumagalli (2010 85 y 247 ss.) o Bifo (2003 76-80).

⁴ «El filósofo neoplatónico Proclo define el problema por los acontecimientos que afectan a una materia lógica (secciones, ablaciones, adjudicaciones, etc.), mientras que el teorema concierne a las propiedades que se dejan deducir de una esencia» (Deleuze 2005 85).

mundo»⁵ que con la mera inestabilidad laboral que, bajo ese nombre, acostumbra estudiar la sociología (Cif. Beck 2000, Standing 2013, o Castillo-Castillo 2014).

De este modo, podríamos decir que no hay poetas de la precariedad, ni precentes de una poética de la precariedad, a lo sumo hay momentos singulares en los que una poesía y la precariedad se cruzan, se afectan, haciendo devenir la poesía precaria y la precariedad poética.

Intentar ver en qué consiste la precariedad concebida como problema y cómo podría pensarse una poesía que tratara de intervenir en su desarrollo serán los objetivos que en el presente estudio nos proponemos.

Otra cuestión que deberíamos tener en cuenta es la oposición de Antonio Méndez a que se marque una poética como social. Según esta, en la medida que toda poesía está ya inserida en un mundo que la afecta y al que afecta, es ya, de hecho, social⁶. Debemos tener en cuenta esta objeción porque si —con Standing (2013), Bourdieu (2001) o Beck (2000), entre otros— admitimos, como de hecho ya estábamos haciendo, que la «precariedad» es una nueva forma de relación laboral que altera todas las anteriores⁷ y a ello añadimos —siguiendo a Bifo (2003), Félix Guattari (2006) o Santiago López Petit (2009)— que este cambio implica una re-configuración de los modos de subjetivación y de las relaciones de poder —re-configuración manifiesta en lo que este último nombra como «poder terapéutico»—; tenemos que la precariedad se está convirtiendo en la nueva realidad social o, mejor dicho, que la realidad social deviene cada vez más precaria. Si fuera así, hablar de una poética de la precariedad sería tan innecesario como hablar de una poesía social.

Pero, precisamente el comprender la precariedad como una problemática puede ayudarnos a solventar esta cuestión: No se tratará de buscar una poesía que hable sobre la precariedad, que tematice o exprese la situación de precariedad en la que

⁵ «En las mujeres y hombres de nuestro tiempo hay una manera más bien soberana de ya no hacer pie, sin por ello experimentar angustia, y de caminar sobre las aguas del ahogo del sentido. Una manera de saber, precisamente, que la soberanía no es nada, que la soberanía es esa nada en la que el sentido siempre se excede». (2003 6-7). Aunque en el presente texto no podremos atender específicamente a esta cuestión, por nuestra parte creemos que la precariedad es la manifestación de esta angustia que Nancy en 1993 (fecha de la primera edición en francés) pasaba por alto. Creemos que su trabajo posterior (e incluso este mismo en otros fragmentos) se acerca más a nuestro planteamiento (cif. Por ejemplo la problemática del valor expuesta en «Urbi et Orbi», 2003 11-54).

⁶ «Como si fuera posible alguna práctica (poética en este caso) que no estuviera condicionada por (y condicionando) el mundo del que forma parte» (Méndez).

⁷ «Así pues, la precariedad laboral actúa directamente sobre quienes la padecen (...) e indirectamente sobre todos los demás, por el temor que provoca y que explotan de manera metódica las estrategias de la precarización, como la introducción de la famosa *flexibilidad*» (Bourdieu 1999 124).

nos encontramos tratando de definirla, hacerla patente y crear conciencia de ella; no serviría aquí la vieja estrategia de la lucha ideológica. Tampoco se trataría de buscar aquellos rasgos de la precariedad que, de un modo u otro, se manifiestan en la poesía contemporánea; sino que lo que se intentará realizar es buscar las prácticas poéticas actuales que, de un modo u otro, pueden intervenir en dicha problemática, con independencia de que esa sea o no la voluntad del autor o de que se trate o no explícitamente la cuestión de la precariedad. Al concebir la precariedad como una problemática podemos encontrar prácticas que cortocircuiten su lógica sin necesidad de tematizarla explícitamente.

Así, a lo largo del presente texto, procederemos, primeramente, con una breve exposición de la visión de la precariedad que López Petit expone en su obra *La movilización global*, dando paso, a continuación, a una reflexión sobre las nuevas cuestiones que este problema abre en el campo poético, y finalizando con la exposición de algunas de las técnicas que considero podrían favorecer su desarrollo.

2. LA PRECARIEDAD: EL SUJETO EN EL MALESTAR SOCIAL

Intentar explicar el problema de la precariedad en el poco espacio del que aquí se dispone es poco más que una imprudencia —máxime si se pretende poder tratar, además, la cuestión de una poética en base a dicha cuestión. La complejidad que rodea a la precariedad, su carácter relativamente reciente y la numerosa (y creciente) bibliografía que versa sobre ella, harían de tal pretensión un acto de vanidad. Para no caer en él, en el presente texto nos centraremos únicamente en la construcción del concepto de precariedad que Santiago López Petit lleva a cabo en su libro *La movilización global*. La elección de este libro se debe sobre todo al carácter más abstracto de su tratamiento. Su análisis, al no reducir el problema al ámbito laboral sino expandirlo hasta la propia lógica según la cual el sujeto da sentido a su vida, permite formular la cuestión de un modo más preciso y adecuado a nuestras pretensiones.

Una de las nociones centrales del pensamiento de López Petit es la cuestión del «querer vivir». Aunque explícitamente no llegue a formularlo nunca, dicha noción podría dividirse, en cierto modo, en una doble articulación que, por un lado fija o sujeta y, por el otro, libera. Esta doble articulación se hace presente en lo que el autor denomina «la ambigüedad del querer vivir». Dicha ambigüedad consiste en que, por una parte, el «querer vivir» responde al «cómo sobrevivir», y, por la otra, al «qué quiero vivir». Dicho de otro modo: por un lado ata y fija sobre el terreno de la realidad y de los posibles buscando el modo de adaptarse a lo dado (cómo sobrevi-

vir), y, por el otro, se libera de estos en la búsqueda de crear nuevas condiciones de vida mediante la respuesta al «qué quiero vivir», resistiéndose con ello a lo simplemente dado. En definitiva: Una dimensión utópica, esta última, en la que el sujeto se moviliza hacia un cambio de las condiciones que se le ofrecen para configurar su vida y sobrevivir, y otra realista/conformista atada a los posibles, a los *dejà-là*, para decirlo con Guattari (cif. 2006 145-234).

Esta doble articulación del «querer vivir», podría verse, por ejemplo, en la relación del sujeto con el trabajo y la emancipación que Bauman dibuja al estudiar la primera modernidad. Así, en dicho análisis vemos como el lugar de trabajo imprimía un carácter, una narratividad de la vida y un modo de identificación del sujeto con su labor⁸. Siguiendo a Heidegger podríamos decir que aquí las cosas (el espacio, la fábrica, las máquinas) determinaban la ocupación del sujeto, constituyendo el *das Mann* de la ocupación; estableciendo así el «cómo sobrevivir». En dicho momento, el «qué quieres vivir» quedaba excluido de la relación laboral, pudiendo ser conducido al espacio del proyecto como cuidado de sí del sujeto o como utopía emancipadora del proceso social. Tal sería el caso de las vías políticas que se habrían dado a lo largo del siglo XX, tanto desde los discursos más sociales (con especial mención a la cuestión de la lucha de clases) como a los proyectos en apariencia más individualistas del existencialismo o de la apuesta por la construcción de una nueva subjetividad que habitara los márgenes de la sociedad.

Podría ser pertinente recordar aquí la objeción que Guy Standing realizó al melancólico discurso de Richard Sennet (2000) durante la última conferencia que llevó a cabo en Barcelona⁹. Al preguntársele por la pérdida de carácter que, según Sennet, sufriría el sujeto contemporáneo debido a la re-estructuración de las relaciones laborales; sostuvo que dicha interpretación implicaba un pasado idílico en el que el trabajo imprimía un carácter al trabajador y lo dotaba, con ello, de una estabilidad; pero tal pasado que nunca había existido. A esta objeción podríamos responder que, efectivamente, toda reconstrucción histórica siempre se imbuje de cierto carácter mítico, pero que, en todo caso lo que de ella debería interesarnos es lo que tal reconstrucción nos dice de cómo nos pensamos a nosotros mismos, en la actualidad, en tanto que herederos de ese pasado reconstruido.

Mas, dejando esta diatriba a un lado, lo que aquí nos interesa es ver cómo dicha ambigüedad en el «querer vivir» era la que permitía un motor de cambio dentro

⁸ «El tipo de trabajo tenía la totalidad de la vida; determinaba no solo los derechos y obligaciones relacionados con el proceso laboral, sino también el estándar de vida, el esquema familiar, la actividad de relación y los entretenimientos, las normas de propiedad y la rutina diaria» (Bauman 1999 34).

⁹ Dicha conferencia tuvo lugar el 18 de Diciembre en el Museu d'Historia de Catalunya.

de la historia: Mediante la distinción entre el «cómo sobrevivir» y el «qué se quiere vivir» era posible mantener un espacio de conflicto que no se amoldara a lo fácticamente dado. Ahora bien, según nos plantea López Petit, en la actualidad se ha producido una identificación entre el «cómo sobrevivir» y el «qué quiero vivir», radicalizando dicha ambigüedad al hacer indiscernible su distinción.

De este modo, para intentar trazar brevemente un desarrollo histórico de la cuestión, podríamos remitirnos a la sociedad disciplinaria descrita por Foucault en la que la distribución y segmentarización del espacio, mediante mecanismos de disciplina y exclusión, modelaban al individuo para construir una subjetividad y lo organizaba en vistas a un incremento de su productividad. Dicha sociedad, como se ve al final de la obra de Foucault, se desarrollará en lo que Deleuze denominó sociedad de control; en la que el sujeto es dotado de una autonomía que lo constituye, mediante el discurso de la normalización, en una «estación de radio» repetidora de los mecanismos del poder, construyendo así, una red de poder que se extiende sobre todo el territorio¹⁰. Y, finalmente, en una radicalización de esta tendencia en la que incluso lo marginal es normal, tendríamos que —según la perspectiva de López Petit— dicha autonomía se ha radicalizado mediante el modelo del emprendedor capaz de crear nuevas formas de vida (es decir, de negocio) dónde antes no había más que marginalidades o mecanismos de exclusión. Al sujeto se lo interpela en la actualidad, mediante la reivindicación de su vida como suya («mi vida es mía», «sé tú mismo», etc.), a ser capaz de construirse a sí mismo, convirtiéndolo, con ello, en responsable de sí¹¹. Ahora bien, si con ello vemos cómo el «qué quieres vivir» es invadido por la lógica de la empresa; tenemos también, por el otro lado, que precisamente este «sé tú mismo», en la medida en que convierte a uno mismo en único responsable de lo que le suceda, apela al «cómo sobrevivir» bajo el mecanismo de la comercialización: «Sé tú mismo, pero selo de un modo tal que quieran comprarte», llegando con ello a la caracterización de lo que el autor viene a llamar como «yo-marca»: «Tu vida es tuya» + «La vida no vale nada si no llega a ser comprada»¹².

¹⁰ «En general, la sociedad de control se caracteriza por el ejercicio difuso del poder, que, a diferencia de la sociedad disciplinaria, se extiende a todo el territorio (...) Para que el sistema funcione “desde dentro” se requiere que la movilización general no se realice de forma impositiva desde un Centro o torre de control, sino que el sujeto movilizado debe convertirse desde cuadrícula correspondiente en colaborador activo (llegado el caso, en delator), en *microcentro* o centro subsidiario, en estación repetidora y amplificadora del ruido informativo y del “discurso de verdad”, para lo cual necesita una libertad de movimientos, una autonomía, que el sistema disciplinario no permite con facilidad». (López Petit 2004).

¹¹ «Una sociedad en la que la norma ya no se basa en la culpabilidad sino en la responsabilidad. Una sociedad que ha enterrado la autonomía obrera, y la ha sustituido por la autonomía del Yo, es decir, por las continuas llamadas a que seamos autónomos y responsables». (López Petit 2009 97-98).

¹² «Mi vida, nuestra vida, inscrita en una realidad hecha una con el capitalismo, es vivida como una vida sin valor. Sé que mi vida puede ser arrojada al cubo de la basura cuando convenga, sé que es sustituable. No es que mi vida no me pertenezca, lo que me permitiría por lo menos luchar para conquistarla.

Vemos con esto que, por un lado, el individuo se ve liberado de moldes que construyan su subjetividad, pero que, por el otro, del cómo se construya esta dependerá completamente el que pueda sobrevivir o no. Para entendernos, en la actualidad uno puede apostar su vida en el proyecto que quiera, pero debe hacerlo de tal modo que no solo sea productivo sino que dicha productividad pueda ser comprada, consumida por los demás. El sujeto de responsabilidad, de este modo, se ve abandonado en medio del mundo: sin moldes que le impongan qué debe llegar a ser, sólo de él depende el cómo su vida llegue a desarrollarse; pero, sin ninguna seguridad que garantice su vida ausente de valor, todo proyecto que emprenda deberá realizarse ante el temor de no ser aceptado, de no encontrar el lugar que le permita vivir, de quedar excluido del mercado¹³. Todo es ahora un problema individual (de cada individuo consigo mismo, para más énfasis), dando así total legitimidad a la expresión «algo habrá hecho» que, a modo de expiación, pronunciamos ante la desgracia ajena.

Con ello, la relación de explotación que caracterizaba las relaciones laborales de la sociedad disciplinaria no queda reducida ya al espacio de exclusión que era la fábrica; toda la vida es concebida como una empresa, como la comercialización de esta marca en la que se ha convertido el «yo»: El sujeto se explota constantemente a sí mismo bajo la forma de la marca. En el amor, en la amistad, en los grupos sociales, se trata de ser creativo, de ser capaz de reinventarse, de seguir aportando algo a las demás personas, de ser capaz de ofrecer constantemente un producto que los demás estén dispuestos a «comprar», con el que los demás estén dispuestos a seguir compartiendo su vida, etc. (recordemos el clásico argumento que usamos al desestimar un compañero de viaje: «es que ya no me aporta nada»). La marginalidad y lo anormal, así como lo innovador, es, hoy en día, tan normal como la norma misma; todo depende de a qué campo del mercado social dirijas el comercio de tu producción, es decir, de tu vida: Cuando todo esta maldito, ya no existe lo maldito.

Es que mi vida no vale nada. El resultado es una profunda sensación de abandono, y a la vez, un ansia permanente por ingresar en este mundo», (Id. 55); también: «Nuestra vida movilizada es una vida sin valor, intercambiable, desechable. El valor de la vida lo da solamente un relato que todos tenemos que hacer nuestro: “Tienes que ser tu propia marca” (...) La vida movilizada carece pues de sentido, aunque ciertamente tenga un significado. Un significado por cuanto los otros me ven como una marca, así como yo a ellos». (Id. 98).

¹³ «El hombre, por su parte, abandonado a sí mismo, está abocado a luchar solo para no hundirse en la exclusión. Incertidumbre, pues vivida como permanente inseguridad: miedo a perder el trabajo, miedo a envejecer, miedo porque no sabemos qué será de nuestros hijos... Esta inseguridad que sobrevuela nuestra existencia como una nube negra, no sólo nos muestra la vulnerabilidad a la que estamos sometidos, sino que nos recuerda que somos perfectamente superfluos. Estamos solos frente al mundo», (Id 21).

Llegamos, así, a la caracterización de lo que López Petit denomina como precariedad: «Precariedad significa, entonces, estar sólo frente a la realidad. Más aún: el “ser precario” implica un estar solo frente al mundo pero, paradójicamente, metido en una red de relaciones» (Id 67). Esta red de relación es lo que podríamos denominar el mercado (no estrictamente económico o laboral, también el mercado emocional, de reconocimiento, etc.) en el que el sujeto se pone en venta. Así, según la situación que uno ocupe en ella le garantizará o no una seguridad en el «cómo sobrevivir»; de ahí la importancia que toman en la actualidad las redes de contactos y la denominada economía de la atención.

Esta red de relaciones en la que uno comercializa su propia vida (que, en cierta medida configura la movilización global que da título al libro de López Petit), se caracteriza por el hecho de que «te sujeta, cuando te abandona, y a la inversa, te abandona cuando te sujeta» (López Petit 2006 25): conforme más te sujeta, conforme más depende tu supervivencia de dicha red, más te abandona a tu propia suerte e, inversamente, conforme más te abandona a tu propia suerte interpeándote a la autoconstrucción de ti mismo, más te sujeta con el temor de que dicha construcción no sea aceptada, de que nadie te compre. Ese es el doble juego que podríamos resumir con la fórmula: «empréndete y socialízate», fórmula que mueve a que uno deba rechazarse constantemente en esta necesidad de reinventarse sin cesar.

Este movimiento de rechazo de uno mismo —en la medida en que uno se convierte en su propio proyecto— y de búsqueda desesperada de reconocimiento —en la medida en que uno no tiene nunca la seguridad de estar completamente aceptado (debido a esta necesidad de constante reinvención)— genera un insaciable malestar. Este malestar, por un lado, potencia la permanente movilidad de la red al no permitir que el sujeto pueda encontrar ni comodidad ni espacio de confort alguno o que, si llegara a encontrarlo, deba rechazarlo rápidamente. Pero, por el otro, debe ser regulado, dado que un exceso de malestar llevaría al desengaño de la depresión y a una total improductividad. De ahí la importancia que cobra el poder terapéutico en la actualidad, visible tanto en el incremento desproporcionado del consumo de psico-fármacos como en la proliferación de los denominados libros de autoayuda y el coaching (recordemos que una de las máximas del coaching, tan en boga últimamente, es la de «debes salir de tu zona de confort»).

Resumiendo, y para recuperar la terminología que usábamos en la introducción, podríamos decir que, una vez el título (cif. Nota al pie nº 1) entra en el mercado, no tiene más valor que el que este, en cada momento, le otorgue, perdiendo así su legitimidad e introduciendo al sujeto que lo posee en el malestar de verse obligado a recuperar constantemente el valor de dicha titulación. Vemos con ello como el proyecto se ha convertido en una búsqueda de reconocimiento con indiferencia de

a qué se debe dicho reconocimiento haciendo que, gracias a esta indiferencia y a la inestabilidad de la respuesta recibida¹⁴, a cada paso deba reafirmarse y recuperarse el reconocimiento obtenido. De este modo, el sujeto se comprende en una situación de constante malestar. Esta lógica de círculo vicioso que construye la búsqueda de reconocimiento una vez los títulos (los lugares de reconocimiento) se han hecho indiferentes, es la que caracteriza a la precariedad como un problema, dado que el modo en que da sentido a las vivencias del sujeto, lo introduce en un constante malestar y en una insaciable necesidad de dar cuenta de su vida. Es de este malestar del que creemos posible podría levantarse una poética de la precariedad en los términos propuestos en la introducción.

3. NOMBRAR EL MALESTAR (I): UNA ACTITUD POÉTICA

En la medida que este malestar es un estar mal con uno mismo en la sociedad; en la medida en que se expande sobre todos los partícipes de esta debido precisamente a la doble articulación de sujeción y liberación a que se ven sometidos; este puede denominarse «malestar social». Esta noción vierte, de este modo, aquella dimensión íntima e incommunicable del malestar sobre el espacio público: el malestar con uno mismo remite a la exigencia de reinención y de responsabilidad que uno siente al verse expuesto a los demás que, a su vez, también están completamente expuestos, es decir, pendientes de no verse excluidos: encerrados en su malestar¹⁵. La cuestión política pasa, de este modo, a ocupar el modo en que el sujeto se narra su vida, el modo en que esta cobra sentido según sea o no significativa para los demás. La política ya no solo se juega en el campo social, sino que se ha expandido hasta el campo mismo de la intimidad: «jamás se había desplazado el campo de batalla tan al interior del hombre» (Id 112).

Ahora bien, si en algo se caracteriza la intimidad es en el hecho de carecer de una existencia política (Pardo 146) o, a lo sumo, de poder intervenir en la política tan solo de un modo negativo como «el obstinado mantenimiento de un elemento irreductible, no integrable, no normalizable, *heterogéneo*, el elemento negativo *no positivizable*, *no susceptible de ser revelado*, la parte maldita, lo sagrado» (Pardo 161). El espacio de la intimidad es invisible al espacio de la política. Esto es precisamente

¹⁴ Como diría Bauman: «A cualquier juramento de lealtad o compromiso se debería agregar esta condición: *Hasta nuevo aviso*» (1999 46).

¹⁵ «El malestar social sale de dentro y se encuentra con un afuera; no es una simple interiorización. La dificultad para identificar y expresar el malestar social reside en que es difícil definir y/o delimitar el malestar social, ya que aparentemente es paradójico conectar dos términos que usualmente se asocian a la experiencia privada (malestar) y a la esfera pública (social)», (López Petit 2009 101).

lo que hace que el malestar social, en tanto que nueva manifestación de la cuestión social (es decir: en tanto que nueva expresión de aquella problemática social que Marx plasmó en la lucha de clases y que hoy en día, según venimos observando, se ha expandido hasta la propia intimidad del sujeto), se vuelva completamente invisible para el propio campo social. En esto radica la principal diferencia entre la politización que podía darse con las antiguas formas de trabajo y la que podría surgir de las formas actuales de la articulación social:

«La antigua “cuestión social” organizada en torno a la clase obrera se presencializaba en toda la sociedad. En la fábrica o en el barrio era fácil ver las manifestaciones del conflicto obrero. En cambio, la nueva “cuestión social” no se hace presente de la misma manera. En la multirrealidad la nueva “cuestión social” no es directamente visible» (López Petit 108).

Ello nos conduce a afirmar que la “cuestión social”, el malestar social, por paradójico que parezca, no se hace manifiesto ya en un abandonar el punto de vista subjetivo para volcarse hacia una observación de los hechos sociales (un realismo), sino por una introversión, una comprensión profunda del propio malestar de tal como que esta pueda conducir a percibirlo como generalizado a través de la multiplicidad de sus manifestaciones:

«La condición de posibilidad para comprender el malestar social es que yo llegue a comprender verdaderamente mi propio malestar. Mi malestar es un estar-mal conmigo mismo, con el mundo... y saberlo. Este mal-estar lo sufro cuando constato la pobreza de mi experiencia» (Id 107).

Ahora bien, el hecho de que sea invisible al espacio y al lenguaje político nos sitúa ante la necesidad de inventar un nuevo lenguaje que sea capaz de dar cuenta de él (cif. Id 109). Es aquí donde la poesía podría encontrar su lugar. Es más, si, como nos recuerda Riechman en su texto «Empeños» (2003), la distinción entre la poesía y la literatura es que, mientras la primera versa sobre lo indecible, la segunda trata lo decible —dando lugar, esta segunda, a una escritura que es testimonio de lo que nos pasa— (Riechman, 20); cuando aquello que nos pasa es lo indecible mismo, lo inexpresable, ¿no se difumina, a caso, la frontera trazada entre poesía y literatura?, ¿no se produce, de nuevo, un emborronamiento de los títulos?

Más aún: si nos atrevimos a afirmar con John Berger que «la poesía inquieta al lenguaje porque todo lo hace íntimo» (según nos recuerda Josu Montero en «Cuatro miradas para un estremecimiento») y, a su vez, que se le exige plasmar lo universal desde la vivencia particular; ¿cómo no proponerse el objetivo de llegar a plasmar este íntimo malestar social que cruza a todo aquel que se encuentra expuesto dentro del cuerpo social en el que habitamos?

De este modo, si la transgresión de la poesía es traer algo eminentemente político como el lenguaje —que ya desde Aristóteles viene definiéndose como el espacio de la política— a la dimensión de lo íntimo; el trabajo que debe emprender una poética que pretenda afectar a la precariedad parece ser el de devolver dicha intimidad a lo político, pero no mediante la negación de la intimidad y la confusión en lo social como podría apreciarse en «El hombre invisible» de Neruda o en la poesía de Maiakowsky, sino mediante la búsqueda de este espacio común de dolor en la propia vida. Con ello, aquella extrañeza que Riechman contraponía a la normalidad de la poesía de la experiencia, no solo se dirigiría hacia la sociedad (que también) sino, sobre todo, hacia la propia vida del sujeto: hacer patente lo insoportable del seguir viviendo así, expuesto, atado al constante temor de ser excluido, forzado a la constante reinención de uno mismo y a vivir cada instante de la propia vida como una inversión, como el que ocupara un espacio y un título que no le perteneciera.

Hacer visible este malestar invisible para poner de manifiesto la necesidad de una reinención de los lazos sociales que eliminen esta relación con el uno mismo y con los demás bajo la forma del yo-marca, esta sería la propuesta de una poética del precariado; mostrar lo inhabitable de la vida privada¹⁶ en vistas a la creación de nuevas formas de cercanía. En definitiva:

«Liberar los lenguajes mudos, que estos aparezcan desde lo invisibilizado, que en esta práctica logremos conjugarnos como voluntad común de libertad, apoyo mutuo y diferencia para construir desde la desobediencia, la vida buena». (Orihuela).

Ahora bien, hacer patente esta intimidad impronunciable no puede consistir, como decíamos en la introducción, en un simple tematizarla. Ello es así no sólo por la dificultad intrínseca al querer pronunciar lo impronunciable, sino por el hecho de que, al obligarnos a ahondar en el propio malestar, el simple enunciarla acabaría reduciéndola a una vivencia personal, a un malestar privado, aunque fuera de una persona ficticia. Es precisamente esto lo que convierte al malestar social en invisible e impronunciable. De este modo, una poética de la precariedad será detectada más por aquellas técnicas que intenten evitar el lugar de la vivencia personal o que intenten llevarla al espacio de lo social que no por la tematización concreta de la precariedad. En este sentido, una tal poética podría buscar sus precursores en el grupo Alicia Bajo Cero y en la poesía de la conciencia, pero más en sus experimentaciones con el lenguaje (P. Ej.: Riechman, Falcón) y en su intento de desprivatizar la subjetividad (P. Ej.: Orihuela) que en los temas tratados por estos autores.

¹⁶ «El malestar que es querer vivir y no poder hacerlo por estar recluso en una vida privada» (López Petit 2009 110).

4. NOMBRAR EL MALESTAR (II): ALGUNAS OBSERVACIONES TÉCNICAS

¿Qué técnicas, qué herramientas, puede ofrecernos la poesía actual para afrontar el reto de nombrar este malestar social? Por supuesto, no es mi intención aquí la de hacer una exposición exhaustiva de las diferentes técnicas que podemos encontrar en el panorama poético contemporáneo que puedan contribuir a llevar a cabo tal cometido, pero sí quisiera dar cuenta de algunas herramientas nuevas (y no tan nuevas) que he observado y que creo podrían ponernos sobre la pista de una poética de la precariedad.

Lo primero que cabría tener en cuenta a la hora de afrontar estas nuevas técnicas (o nuevos usos de viejas técnicas) es la irrupción del spoken word en el panorama poético nacional y la gran expansión que últimamente ha vivido gracias al poetry slam. Como indica su nombre, el spoken word es un género de poesía que centra su atención en la expresión oral del acto poético. Su origen se sitúa en Estados Unidos durante la década de los 80, teniendo como precursores la generación beat o la poesía fonética dadaísta (Martínez Cantón 2012 387). Para ser precisos, más que un género es un modo de plantearse la poesía, dado que bajo su rúbrica podemos encontrar varios géneros como la polipoesía, la perfopoesía o la slam poetry misma. El hecho de que esté pensada para su representación en directo y ante una audiencia real abre las puertas a nuevas prácticas poéticas y a nuevas experimentaciones que, a menudo, a través del papel no podrían hacerse visibles (cambios de tono en el recitado, interpretación, gesticulación, uso de attrezzo, composiciones para varias voces simultáneas, etc.). Aunque aquí no podamos hacer hincapié en todas estas nuevas técnicas, si creemos que la nueva relación que este modo de poesía establece entre el poeta y el público tiene su importancia a la hora de desarrollar nuevas prácticas que intenten hacer manifiesto el malestar social.

Siguiendo esta línea de las nuevas relaciones entre el poeta y el público encontramos el intento de una poesía (y una narrativa) realizada desde la segunda persona, es decir: una «poesía desde el tú». Esta poesía rompería con la pantalla de la representación y eliminaría la pantomima del yo poético que nos dibuja, desde su intimidad, una situación a contemplar; tampoco dejaría lugar a la centralidad de una tercera persona en la que se regodeara nuestra capacidad empática. Esta poesía del tú nos invitará a la intimidad del grito y el susurro, a la cercanía de la confianza y la interpelación. No se trata ya de poner el centro en la creación de imágenes o narraciones en las que complacerse, sino en generar experiencias; que la propia poesía sea la experiencia: «Porque nada sé de ti/ para dejarme matar/ he de dejar de mirarte» (Enrique Falcón 24).

Una muestra de esta práctica podría ser el poema «¿Imaginas?» de Iñaki C. Nazabal:

«(...) ¿Te imaginas?/.../ Una voz amiga/ al otro lado del café, / compartir/ una ilusión, o una pena, / o simplemente estar, / ser, / tranquilo.// ¿Lo imaginas?/ ¿Puedes imaginártelo?/ ¿No sería/ maravilloso?» (Iñaki C. Nazabal).

Cabe hacer notar, para no llevar a confusiones, que dicha poesía «desde el tú» no sería aquella poesía «del tú» a que nos ha acostumbrado la tradición. No se trata de un canto al tú o de un poema que describa o encomie una segunda persona. El tú remite al mismo oyente al que el poeta habla y a él le acontece todo lo que en el poema sucede. Ahora bien, para poder realizar la identificación del lector con este tú que le interpela, dicho sujeto debería mostrarse desnudo de carácter, sin determinaciones, sin circunstancias ajenas al afecto que el poema busque generar. Se trataría, más bien del tú impersonal de la publicidad; de aquél tú del «hecho especialmente para ti» que tanto analizó Adorno (2006 295-296) y que en realidad no solo se refiere a cualquiera sino que hace que sea el sujeto el que está hecho para el enunciado y no el enunciado para el sujeto. De lo que se trataría en este recurso es de usar la interpelación para conducir al lector/oyente hacia la vivencia del malestar. Así sucede, por ejemplo, en el texto de Iñaki C. Nazabal citado cuando nos pregunta «¿no sería maravilloso que todo esto que parece cotidiano sucediera de verdad?».

Otros ejemplos de este recurso serían:

«Cuando te levantas temprano/ y pones los pies en el suelo/ frío como una tumba/ y esa es tu tumba/ y no hay nada más» (Alemañ Tenas 2011 35).

«(...) no sin saber si mañana, tú te encontrarás sin trabajo, las maletas en la puerta, sin subsidio del paro o con medio metro de cuerda al cuello y colgando de un faro...» (Moreno Ferrer 2015).

Así, este recurso nos ha permitido ver una estrategia para intentar afectar en el malestar del lector. Pero esta interpelación no sería suficiente, pues correría el riesgo de hacer que el sujeto se cierre sobre su malestar en lugar de comprenderlo como un malestar social.

El malestar social, como decíamos, se manifiesta de forma múltiple y se expande por la totalidad del campo social, cerrándose, por ello, en la intimidad de cada uno de los sujetos afectados por él. Es por ello que no basta con interpelar dicha intimidad, no hay suficiente con hacer perceptible este malestar; sería necesario que una vez interpelado, pueda comunicarse con el malestar social de los demás, que su detección en la propia intimidad permita una traslación a la intimidad de los otros

y haga visible, así, su naturaleza social para romper el peso de la responsabilidad que podría hacer que el sujeto se viera como única causa de este malestar.

Para ello una herramienta que puede ser tremendamente útil es el rápido cambio de puntos de referencia, la agilidad en la concatenación de situaciones, de emociones, de campos sociales que visibilicen el hilo conductor entre ellos, poner en contacto distintos espacios de experiencia que comúnmente se piensan separados, de tal modo que solo con que uno de ellos consiga afectar al lector, dicha afección se transmita a los demás.

Numerosas son las técnicas que podrían permitir esta estrategia (desde el desplazamiento por metáforas tan empleado en nuestro Barroco, hasta la escritura automática y la simultaneidad del Surrealismo y el Dadaísmo, pasando por el collage de los novísimos) e infinitas son, seguramente, las que quedan aún por crear; pero para esclarecer un poco a qué me refiero, quisiera exponer un par de técnicas que podemos observar en la poesía reciente y que juzgo pueden ser relevantes a la hora de llevar a cabo esta poética de la precariedad:

a) La rigidez acentual y la laxitud signifiante: Consiste en el uso de una estructura rítmica muy fuerte y marcada, contundente, normalmente en verso menor y sin necesidad de rima que, mediante la cantinela y la sensación de continuidad que genera el patrón rítmico permite la intromisión de cualquier signifiante y la concatenación de los mismos, con independencia de su corrección gramatical o de su coherencia, tanto interna a la frase, como de esta con las demás frases de la serie. Acostumbra a ser importante, en esta técnica, que el cierre de verso implique el cierre de frase. Un ejemplo ya clásico de dicha técnica lo encontramos en el poema «Van a por nosotros» de Accidents Polipoéticos, en el que una serie de oraciones imperativas hexasilábicas se van encadenando sin tener aparente conexión entre ellas. Veamos un fragmento como ejemplo:

«Péinate los pelos, limpia tus zapatos, huele a gasolina, di que sí a tu jefe, mira las noticias, no duermas la siesta, deja esa sonrisa, siéntete culpable, acábate la sopa, acábate la sopa, acábate la sopa, hazte responsable. Van a por nosotros». (Accidents Polipoéticos 72).

Como vemos en este ejemplo, esta técnica a menudo se desarrolla mediante series de versos en paralelo en las que introduce elementos extraños como versos que no se corresponden con la estructura gramatical común (el «huele a gasolina» del ejemplo anterior) o palabras situadas en el lugar de una función gramatical que no les pertenecería y que, sin embargo, acaban desarrollando por efecto de la repetición formal. Un ejemplo más actual de esta técnica podríamos verlo en el siguiente fragmento:

«No son tantos/ los días que imploran con mueca de falo/ No son tantos/ los niños que ansían por un mal trabajo/ No son tantos/ las manos pintadas por otras pasiones/ No son tantos/ los labios surcados por cualquier salario/ No son tantos/ los sueños cruzando el pan de su madre/ No son tantos/ los cuerpos vendidos vividos en balde (Moreno Ferrer 2015).

b) Las líneas de fuga fonéticas o conexión por fonemas: Consiste en apoyarse en una sílaba o fonema para ir saltando de un significante a otro y, con ello, de un campo de significación a otro. Se trataría de buscar, para decirlo con Deleuze, las líneas de fuga de las palabras para poder ir transitando de un agenciamiento a otro. Esta técnica, a menudo, hace uso de aliteraciones para remarcar la sílaba o fonema que será usada para el salto de significante y preparar así la fuerza sorpresiva del efecto. En ocasiones, estas aliteraciones, son producidas por la simple repetición de un fragmento sonoro (bien sea una sílaba o un fonema) que servirá para conectar una palabra con otra, acercándose a la poesía fonética de Hugo Ball, pero, por lo general, haciendo un uso transitorio de ella para acabar desembocando en otro significante. Algunos ejemplos de esta técnica podrían ser:

«Casco la crisis/ Con huevos y harina// Crisiscasco, cascocriso ovocriso rinacaso, criscascaso ovocasco y/ cascocriso/.../ y casco Cascos melacasco me la casco me la casco/ entre huevos y harina/ me casco el roscón tradicional/con huevos de auténticas/ gallinas asturianas/ en la noche de reyes» (Verdejo).

«Sobre aquellos que sobran, / sobre aquellos que sorben, / sobre aquellos que ensobran/ y ni las sobras dejan a los pobres». (Icaria 2015).

«A mí a me gustaría a veces ser un pollo/ un animal cualquiera y sin lenguaje/ un pollo/ un pop-yo/ un yo pero más pop/ pop-ético/ más pop-tencial/ pop-líglota/ pop-lémico/ pop pop pop pop pop pop pop poesía popular/ antonio pop orihuela pop pop riechmann/ pop nicanor/ parra pop/ anticapitalismo pop/ antonio gómez pop tortilla de patatas pop real madrid/ pop estados unidos de pop comunidad de pop junta de/ andalucía pop/ stop: parad las máquinas» (Escarpa 2009 44).

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

Con lo expuesto hasta el momento, podemos atrevernos a decir que una poética de la precariedad debería intentar nombrar este íntimo malestar que, en tanto que social, se hace innombrable; hacer presente este íntimo pathos del precariado en el campo de la política y hacerlo visible en su dimensión del ser-en-común: «Cada hombre está vinculado a los otros, de quienes sólo es la expresión» (Bataille 29). Para ello es necesario romper la actitud contemplativa en el poema, convertir la escritura en tacto: No crear imágenes, sino generar experiencias. Múltiples son los

métodos para conseguir este objetivo, pero una escritura efectuada desde la cercanía de un «tú» o de un «nosotros» es, a mi parecer, de suma importancia para ello.

Por otro lado, si la precariedad en tanto que problema consiste en esta lógica que el reconocimiento toma una vez borrados los lugares que previamente lo definían (los títulos); si esta lógica convierte todo proyecto de vida en un proyecto de reconocimiento que confunde el «qué quieres vivir» con el «cómo sobrevivir» (ambigüedad del «querer vivir»); si dicha ambigüedad introduce al sujeto en una constante necesidad de reinención que genera el malestar social, y si dicho malestar, en tanto que social, se hace impronunciable e invisible al verse reducido, en su manifestación, a lo íntimo y privado; otras técnicas que podrían hacer patente la intervención de lo poético en esta problemática, serían aquellas que se liberaran de la carga privada que implica el discurso de la responsabilidad que me obliga a decir «mi vida es mi vida; yo soy el único culpable de mi malestar», y lo vincularan con el malestar que habitan, en su intimidad, los demás; abriendo así un espacio a la posibilidad de nuevas formas de cercanía. Para ello, herramientas como las descritas en último lugar, que permiten poner en contacto distintos campos de la experiencia que, por lo común, se piensan como aislados; pueden, a su vez, desempeñar un buen papel en la producción de una poesía de la precariedad.

Para terminar, insistir en el hecho de que los poetas aquí citados no se han traído a colación para atribuirles o adjudicarles la etiqueta o el título de poetas de la precariedad; por el contrario, constatado un problema (el de la precariedad) hemos citado aquellas prácticas poéticas que juzgamos pueden intervenir en dicha problemática, con independencia de que se adscriban o no bajo tal rótulo o de que traten explícitamente o no la cuestión de la precariedad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Accidents Polipoètics. *Van a por nosotros*. Madrid: Arrebato Libros, 2012.
- Adorno, Theodor W. *Escritos musicales I-III*. Madrid: Akal, 2006.
- Bataille, George. *La oscuridad no miente*. Madrid: Taurus, 2002.
- Bauman, Zygmunt, *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*. Madrid: Gedisa: 1999.
- Beck, Ulrich. *Un nuevo mundo feliz. La precariedad del trabajo en la era de la globalización*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2000.
- Berardi, Claudio (Bifo). *La fábrica de la infelicidad. Nuevas formas de trabajo y movimiento global*. Madrid: Traficantes de sueños, 2003.
- Bourdieu, Pierre. *Contrafuegos 2*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Castillo, Juan José y Castillo, Santiago (dir.). *Sociología del trabajo. ¿Qué es el precariado?*. Nº 82, otoño 2014.
- Deleuze, Gilles. «Post-scriptum sobre la sociedad de control». *Conversaciones*. Valencia: Pre-Textos, 1999. 277-281.
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Madrid: Paidós, 2005.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2010.
- Escarpa, Gonzalo. «mecagoentuputamadre» incl. *Voces del ExtremoIX. Poesía y tecnología*. Bejar: Ayunamiento de Bejar, 2009.
- Falcón, Enrique. *La marcha de los 150.000.000*. Zaragoza: Eclipsados, 2009. Web 09/01/2015. <http://www.nodo50.org/mlrs/Biblioteca/falcon/marchade15000000.pdf>
- Fumagalli, Andrea. *Bioeconomía y capitalismo cognitivo. Hacia un nuevo paradigma de acumulación*. Madrid: Traficantes de sueños, 2010.
- Guattari, Félix y Rolnik, Suely. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2006.
- Icaria, José. *La rima de riesgo*. Barcelona: Bio-Lentas, 2015.
- López Petit, Santiago. *Reflexiones en torno a la sociedad de control*. 2004. Web 06/01/2015. <http://sindominio.net/laboratorio/documentos/fulkro/control.htm>
- López Petit, Santiago. «Algunas reflexiones muy provisionales sobre la precariedad». *Libre pensamiento. Ser precarios, adaptables y vulnerables*. Nº 51, 2006. 24-27.
- López Petit, Santiago. *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*. Madrid: Traficantes de sueños, 2009.
- Martínez Cantón, Clara Isabel. «El auge de la nueva poesía oral. El caso del poetry slam». *Castilla. Estudios de Literatura*. Nº 3, 2012. 385-401
- Méndez Rubio, Antonio. *Otra poesía es posible*. Web 06/01/15. <http://www.nodo50.org/mlrs/Poetic/otpoet.htm>
- Montero, Josu. *Cuatro miradas para un estremecimiento*. Web 06/01/15. <http://www.nodo50.org/mlrs/Poetic/cuatmir.htm>

«Aproximaciones a una poética de la precariedad»

- Moreno Ferrer, Gerard. *Llagas como manos*. Barcelona: Aparenta, en prensa.
- Nancy, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La marca, 2003.
- Nancy, Jean-Luc. *La creación del mundo o la mundialización*. Barcelona: Paidós, 2003.
- Nazabal, Iñaki C. *¿Imaginas?*, 2013. Web 15/01/05.
<http://humo-itineraria.blogspot.com.es/search/label/imaginas%3F>
- Orihuela, Antonio. *Fragmentos de una poética*. Web 06/01/05. <http://www.nodo50.org/mlrs/Poetic/fragmen.htm>
- Pardo, José Luís. «Políticas de la intimidad: Ensayo sobre la falta de excepciones». *Logos: Anales del seminario de metafísica*. Nº 32, 1998/99. 145-196.
- Riechman, Jorge. «Empeños». *Zurgai. Poesía de la conciencia*. Diciembre 2003. 18-23.
- Sennett, Richard. *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama. 2000.
- Standing, Guy. *El precariado. Una nueva clase social*. Barcelona: Pasado & Presente, 2013.
- Verdejo, Pedro. *Roscón de reyes*, 2011. Web 14/01/05. <http://entrefarolas.blogspot.com.es/2011/01/roscon-de-reyes.html>.



DIEGO ERNESTO PARRA SÁNCHEZ¹

Universidad del País Vasco - dparra844@gmail.com

Artículo recibido: 14/01/2015 - aceptado: 20/04/2015

EL DETECTIVE COMPROMETIDO: HÉCTOR BELASCOARÁN SHAYNE O LA HUMANIZACIÓN DEL HÉROE DETECTIVESCO

RESUMEN:

Paco Ignacio Taibo II transforma la literatura detectivesca en un arma acerada dedicada a la crítica política y social en México aprovechando la inherente conexión de la novela criminal con la realidad urbana y su problemática para denunciar y desenmascarar su naturaleza corrupta. Tras emprender un análisis sucinto del origen del género y su desarrollo desde Poe hasta Taibo II, este trabajo pretende ahondar en el novedoso trabajo de este autor (referido como neopolicial latinoamericano) a través de dos perspectivas principales: por un lado, la figura del detective Belascoarán Shayne como un detective antiheroico y ciudadano comprometido con la problemática mexicana actual y, por otro, su revolucionario método de investigación.

PALABRAS CLAVE: Crítica, México, corrupción, antihéroe, detective.

ABSTRACT:

Paco Ignacio Taibo II turns detective fiction into an incisive weapon dedicated to criticize political and social problems in Mexico taking advantage of the inherent connection with urban reality that hardboiled detective novel displays to report and unmask corruption. After a brief analysis of the origins of crime fiction and its development from Poe to Taibo II, this work intends to explore this author's innovative novels (labeled as Latin American Neopolicial) through two main perspectives: on the one hand, the figure of Belascoarán

¹ Diego Ernesto Parra Sánchez es Investigador predoctoral en el departamento de Filología Hispánica, Románica y Teoría de la Literatura de la Universidad del País Vasco. Su proyecto de tesis versa sobre la narrativa policiaca latinoamericana de las últimas décadas. Entre sus áreas de investigación se encuentran, además de la narrativa criminal de América Latina, la literatura mexicana contemporánea, las vanguardias en Hispanoamérica o la hibridación entre los discursos cinematográfico y literario. Ha colaborado también con revistas del ámbito de la Filología como *Artifícios*, *Cultura*, *Lenguaje y Representación* o *Cuadernos del Hipogrifo*.

Shayne as an antihero detective committed to current political and social problems and, on the other, his revolutionary investigation methods.

KEY WORDS: Criticism, Mexico, corruption, antihero, detective.

1. INTRODUCCIÓN

Hacia la década de los setenta, surge en Latinoamérica un renovado y masivo interés, en las plumas de los escritores más representativos, por la novela policiaca. Encuadrados dentro de lo que la crítica ha querido denominar como generación del *Posboom*, estos escritores comparten una serie de inquietudes como el gusto por la plasmación en sus propuestas literarias de ambientes cotidianos y coloquiales —dominados por la espontaneidad y la intrascendencia—, la exuberancia vital, o la búsqueda reiterativa del presente de Hispanoamérica. De esta forma, nos ofrecen una interpretación del mismo reclamando la vuelta a la novela social y comprometida.

Algo que caracteriza a estos escritores y que los conforma como generación es su reacción contra los planteamientos literarios precedentes, los canonizados por los autores del llamado *Boom* de las letras hispanoamericanas; planteamientos que consideran evasivos y desarraigados de los problemas políticos y sociales en Latinoamérica. Además, rechazan enérgicamente el hecho de que, más allá de revolucionar la literatura latinoamericana —como manifestaban en un principio—, desde el punto de vista de estos escritores posteriores al *Boom*, no hacían sino reafirmar el orden social establecido con sus posturas elitistas y cosmopolitas.

Frente al concepto literario de Mario Vargas Llosa (1936), Gabriel García Márquez (1927), Carlos Fuentes (1928) o José Donoso (1924), caracterizado por premisas como la ausencia de linealidad discursiva, el intelectualismo como motor narrativo, la complejidad argumental, la búsqueda pretenciosa y culturalista de novelas totales o la demanda de un lector activo y colaborador, estos nuevos escritores vindican una propuesta más fácil de leer y enraizada en el presente: con argumentos más lineales y limitados a presentar la realidad sin intentar reorganizarla. Como dice el chileno Antonio Skármeta (1940), además de tratarse de una literatura alimentada con influencias variadas que van desde el cine a la vida diaria en las calles de las diferentes naciones latinoamericanas, pasando por la música pop, la sexualidad o el deporte, debe ser: «vocacionalmente antipretenciosa, [...] anticultural, sensible a lo banal y más que reordenadora del mundo [...] presentadora de él». (Shaw 73).

Del mismo modo, esta agrupación de autores empieza a rescatar ciertos géneros literarios encasillados tradicionalmente bajo el rótulo de *Trivialliteratur*. Como señala José F. Colmeiro, este replanteamiento se podría encuadrar perfectamente

dentro de las bases de la creación posmoderna, como una actitud de reacción frente al arte tradicional establecido y agotado, «abogando no por la recuperación ciega e inocente de unas formas narrativas caducas sino por una reevaluación crítica [...] de las mismas» (Colmeiro 172). Al rechazar el criterio de originalidad como herramienta incuestionable para calibrar la buena y la mala literatura, prejuicio éste que, por otro lado, se llevaba arrastrando desde las vanguardias artísticas, empezarán a recurrir a estas fórmulas narrativas, a menudo consideradas sin justicia como subgéneros literarios —la novela erótica, la novela histórica, la narrativa de ciencia-ficción o la novela policiaca—, viendo en ellas un auténtico filón literario que explotar imprimiendo, asimismo, una profunda renovación por medio de sus escritos².

De entre todos estos géneros, será el de la novela policiaca el que más adeptos y obras genere bajo formas o claves tan diversas como la parodia, el realismo más descarnado o el relato existencial. Todas estas claves, a su vez, se conjugarán para dotar de nuevos aires a uno de los géneros más manidos de la historia de la literatura y que, en manos de esta nueva generación de escritores latinoamericanos, quedará acuñado bajo el título de neopolicial latinoamericano; un discurso, en definitiva, formulado como una antiépica de la corrupción que, imbricado con los problemas de corrupción gubernamental y narcotráfico, alcanzará una gran difusión en países como Colombia —con autores como Jorge Franco Ramos (1962) o Santiago Gamboa (1965)— o México —con escritores como Joaquín Guerrero-Casasola (1962) o el propio Paco Ignacio Taibo II (1949)—.

2. BREVE REPASO A LA HISTORIA DEL GÉNERO POLICÍACO: DEL *WHODUNIT* DE LOS MAESTROS BRITÁNICOS AL NEOPOLICIAL DE TAIBO II

El origen del género criminal³ ha recaído tradicionalmente en el escritor estadounidense Edgar Allan Poe (1809-1849) después de que, en el número correspondiente al mes de abril de 1841, la revista *Graham's*, de Filadelfia, publicara la primera narración policiaca escrita en el mundo: *Los asesinatos de la calle Morgue*,

² «Los nuevos autores no enjuician sus creaciones siguiendo el parámetro de la originalidad, [...] por lo que [...] recurren a fórmulas de novelas policíacas, folletines y ciencia ficción que renuevan desde todos los puntos de vista». (Noguerol 2009 174-175).

³ En el presente artículo se utilizará género criminal en un sentido amplio como todo texto literario que gira en torno a la elucidación de un conflicto criminal o delictivo. En segundo lugar, diferenciaremos nítidamente entre, por un lado, novela policiaca tradicional o de enigma: propuesta narrativa criminal que responde a la fórmula del *whodunit* y que canonizarían a lo largo del siglo XIX Edgar Allan Poe (1809-1849) o Conan Doyle (1859-1930); y, por otro, novela negra o fórmula *hard boiled*: propuesta popularizada a finales de los años veinte por los estadounidenses D. Hammett (1894-1961) o R. Chandler (1888-1959).

obra que significaría también la primera aparición del padre inspirador de muchos de los detectives que nacerían posteriormente: el detective Auguste Dupin.

Por tanto, la narrativa policiaca o de enigma nace enmarcada en un contexto intelectual dominado por la filosofía positivista y sus corrientes principales: positivismo ideológico y empiriocriticismo; bases filosóficas que estarán en estrecha relación con la sociedad burguesa y que, impelidas por el revolucionario desarrollo industrial, dominarán prácticamente todo el siglo bajo la consideración del método científico y de la razón como instrumentos de conocimiento seguro e imprescindibles para construir una sociedad feliz. Una sociedad en la que, tanto el ser humano en particular, como la sociedad en general, alcancen sus máximas cotas en cuanto a desarrollo. Así pues, esta novela policiaca tradicional o de enigma está caracterizada, por un lado, por la atmósfera burguesa que se respira, sobre todo en lo que respecta tanto a la caracterización de personajes como a la conformación de las tramas y sus emplazamientos, y, por otro, por la fe ciega en la razón y la lógica para la dilucidación de los conflictos. Fundamentada en la confianza de que la realidad está coordinada y organizada de una manera razonada y metódica, los detectives de la novela policiaca tradicional que se encargan de esclarecer el delito —en muchos casos faltas que responden a infracciones leves como el robo o el chantaje (aunque también nos encontramos con homicidios, si bien, no tan sádica y violentamente retratados como en el *hard boiled*) y planteadas como un enigma o un reto intelectual— terminan resolviéndolo aplicando la lógica. Como señala Martín Cerezo, en alusión directa a *El signo de los cuatro* (1890), «las facultades que debe tener el detective ideal son tres: capacidad de observación, capacidad de deducción y los conocimientos adecuados, por absurdos que parezcan, que le puedan llevar a la solución final» (Martín 63).

Por el contrario, el recién inaugurado siglo XX traerá consigo una onerosa crisis considerada como la primera gran caída de la sociedad burguesa y la civilización industrial, así como la de todo su sistema de valores fundamentados en la razón y el desarrollo científico y técnico. En el campo intelectual y filosófico, el positivismo y el racionalismo, que durante el siglo precedente se habían instituido como protagonistas incuestionables, quedan arrumbados y desautorizados como medio de conocimiento seguro. Este desengaño conduce al pesimismo y a la conciencia vitalista e irracional de que la vida, la realidad, es una fuerza ciega, imposible de comprender, cuyo sentido, en el caso de que lo tenga, no se aviene a operaciones deductivas. La realidad ha pasado por tanto de ser un ente racional codificable y decodificable, a constituirse como un todo inabarcable, violento, caótico y multiforme. Es en este contexto en el que se encuadrará la novela negra o *hard boiled*. Nace de la mano de Dashiell Hammett (1894-1961) a finales de la década de los años veinte en Estados Unidos. Surgida de la gran ciudad y sus ambientes, se perfila como una narrativa

con un claro componente social. Lo que estos autores pretendían por encima de todo con la publicación de sus textos —sobre todo en revistas *pulp*, caracterizadas por la mala calidad de su papel y su consideración como literatura de segunda fila— era pasar revista a la decadente, caótica y amoral sociedad que se estaba constituyendo en las grandes urbes tras las primeras décadas del nuevo siglo. En el caso de Hammett o Raymond Chandler (1888-1959), esta narrativa tenía por objeto retratar el torrente de violencia y criminalidad que, durante las décadas veinte y treinta, se había levantado en las principales ciudades de Estados Unidos, tras los años de la Gran Depresión y el surgimiento de un sinnúmero de bandas criminales dedicadas al contrabando y auspiciadas por la promulgación de la Ley Seca, activa en los Estados Unidos entre 1920 y 1933. En palabras del poeta y crítico Javier Rodríguez Marcos «El fin de la historia [...] cambió la novela social por su hermana negra como espejo crítico de una sociedad sin épica y casi sin política» (Rodríguez 5).

Considerada por tanto como la novela social de fin de milenio, los escritores latinoamericanos de esta generación del *Posboom* se decantarán mayoritariamente por esta fórmula en sus novelas criminales rechazando los fundamentos conservadores de la de enigma. En sus tramas, actualizarán sus contenidos con argumentos reconocibles para el lector, prolijos en cuanto a los diálogos y escritos en un registro lingüístico coloquial; descendientes del espíritu *sesentayochista* muchos de ellos, se describen como afiliados a la izquierda que han sufrido un profundo proceso de frustración política e intelectual, así como personas desencantadas con el sistema político gobernante en sus respectivos países; sistema cuya violencia e injusticia no dudan en denunciar sin reparo alguno a través de sus novelas. Este es el caso del escritor mexicano Paco Ignacio Taibo II (1949), cuya obra se caracteriza por una adaptación del *hard boiled* de los maestros estadounidenses y su carga crítica, a través de la renovación de algunos de sus clichés o tópicos compositivos más representativos, a la decadente realidad mexicana. Una revitalización que lo ha consagrado como autor referente del neopolicial latinoamericano⁴.

⁴ Aunque Taibo II es, sin duda, merecedor del título de precursor del género neopolicial, no fue el primer mexicano en inspirarse en la novela detectivesca, ni el primero en usar el género policial como medio para denunciar la corrupción y el autoritarismo en México. Autores como Antonio Helú y su saga protagonizada por el *vidocq* mexicano Máximo Roldán, con una fórmula narrativa más en línea con los postulados del relato de enigma aunque no carente de reflexión político-social y alusiones al agitado contexto nacional; Rafael Bernal, con su novela *El complot mongol* (1969); Rafael Ramírez Heredia con *En el lugar de los hechos* (1976); anteriormente, Rodolfo Usigli —de quien, en alusión a *Ensayo de un crimen* (1944), Trujillo Muñoz dice que «inaugura la primera época de oro del género policiaco en el país [con] el examen de la violencia nacional como lección de historia patria» (Trujillo 2011 35)—; o también Jorge Ibargüengoitia, que, como Bernal, utilizó el género policial para señalar casos de corrupción y mostrar ejemplos de la injusticia imperante —como en *Las muertas* (1977)—, practicaron este tipo de modalidad discursiva. Autores de los que Taibo II es deudor en mayor o menor medida.

Nacido en Gijón en 1949 pero afincado en México D.F., Paco Ignacio Taibo II es hijo del también escritor, periodista y ensayista Paco Ignacio Taibo. En el año 1959 tuvo que partir junto a sus padres para México en un exilio forzado por desavenencias por parte de su padre con el régimen franquista. A lo largo de su trayectoria profesional ha desempeñado muy diversas labores que van desde la política, el activismo sindical o la docencia universitaria al periodismo o la fundación y dirección de la popular *Semana Negra*⁵, festival al que, todavía a día de hoy, está vinculado. Su amplia obra, que cuenta con alrededor de cincuenta títulos publicados, abarca la novela negra, la novela histórica, la crónica periodística, la historiografía, el ensayo y el género autobiográfico. Tres veces ganador del Premio Internacional Dashiell Hammett a la mejor novela negra, es considerado el iniciador de la renovación del género criminal en Latinoamérica. En palabras del escritor y profesor mexicano Gabriel Trujillo Muñoz: «se ha vuelto el principal [...] promotor de literatura policiaca en nuestro país [...] con él llega la narrativa policiaca mexicana a su mayoría de edad, a su plena madurez» (Trujillo 2000 73-74).

La propuesta narrativa criminal de este autor está basada, como se ha dicho, en ajustar el modelo literario *hammettiano* al contexto local mexicano —a través de la revisión de algunos de sus patrones compositivos más significativos— con el objetivo último de escribir una novela negra más verosímil, realista y cargada de referencias cómplices y próximas al lector mexicano. Por esto mismo, esta narrativa pretende, por un lado, incomodar e inquietar al lector —sobre todo al habitante del D.F.— con vistas a alentar un carácter crítico y apelar al compromiso y la concienciación del ciudadano con los problemas de corrupción, injusticia, abuso de autoridad e impunidad total para los criminales. Por otro lado, esta narrativa, más enraizada que nunca en los problemas cotidianos del México contemporáneo, se perfila como un arma corrosiva con capacidad para proyectar ataques molestos contra los responsables de esta situación de criminalidad y corrupción: el estado mexicano y sus respectivos estamentos político, policial, judicial y mediático. En otras palabras, se trata de subordinar más que nunca la novela negra a las necesidades de denuncia, reconstrucción y regeneración de la sórdida realidad mexicana actual: aprovechando para ello el natural arraigo de este género literario con el ambiente urbano y su capacidad inmejorable para el retrato crítico.

Esta intención de trazar un discurso más combativo, más realista y con más presencia que nunca de referentes consuetudinarios inherentes al lector mexicano

⁵ Festival literario organizado por la Asociación Cultural *Semana Negra*, con el apoyo del Ayuntamiento de Gijón y el Principado de Asturias, basado en el género literario de la novela negra y que se ha ido ampliando desde su inauguración (en el año 1988) hacia otros géneros como la ciencia ficción, la fantasía o la novela histórica.

queda manifestada en el prólogo de *Sintiendo que el campo de batalla* (1989). El autor testimonia en el mismo que el sólo hecho de concebir la posibilidad de escribir una novela negra más internacional, abandonando su conexión con la realidad mexicana para abrirse puertas en diferentes mercados, le parece un acto de traición:

En momentos en que el país se andaba zangoloteando no podía yo darme el lujo traidor de vacaciones de patria. [...] Necesitaba escribir una novela con marcas de complicidad [...], en definitivas cuentas, un tan novela tan defeña, que no podría vender jamás en Alemania o Estados Unidos. (Taibo II 1997 11).

En efecto, mucho más realista e incisiva, la novelística negra de Paco Ignacio Taibo II se debe entender como un instrumento a través del cual hacer frente al sistema corrupto mexicano y los torrentes de sangre y criminalidad que desata a su paso. Esta es una pulsión constante que desborda sus textos y a la que se refiere explícitamente en sus obras, bien sea desde los títulos de algunas de sus novelas —*Días de combate* (1976) o *Sintiendo que el campo de batalla* (1989)—, bien por medio de sentencias como la siguiente: «El escritor estrella su máquina de escribir contra el subje de la judicial y pinchemil guardias todos con pistolas, rifles, metras, cañones, bazukas y sacamierdas». (Taibo II 2005a 88).

3. EL PERFIL DEL INVESTIGADOR EN LA NOVELA CRIMINAL DE TAIBO II

Frente a los grandes clásicos del género negro, en Taibo II se observa una continua desmitificación del personaje del detective en sus novelas. El escritor mexicano parece dotarlos de una personalidad que va más allá de los clichés preconcebidos de las grandes novelas del género dotándolos con este fin de una compleja y rica identidad que los hace únicos y singulares. Para ello, el autor se sirve de recursos como las descripciones, que en Taibo II son abundantes, precisas y rebosantes de matices, la reproducción exacta del habla del ciudadano medio del D.F., la prolijidad de diálogos o los cambios repentinos de voz narrativa que nos sumergen en el complejo universo interior de estos personajes y sus psicologías. Dotados de cualidades y circunstancias propias y perfectamente reconocibles por este lector mexicano de a pie, crea con ello una atmósfera de simpatía e identificación entre personaje y lector; simpatía que, a la postre, termina colaborando para que los mensajes de denuncia que vierte ininterrumpidamente Taibo II en sus novelas calen mejor y más profundamente. El protagonista de las tramas de Taibo II pasa de ser un detective clásico al uso, el detective prototípico de los grandes maestros del género —un hombre solitario, errabundo, cínico y ambiguo (como el Sam Spade de Hammett o el Philip Marlowe de Chandler)— a ser un ciudadano corriente de la Ciudad de México. Sin estar en absoluto idealizados, son protagonistas más cercanos al lector.

Protagonistas de la calle, ciudadanos imbuidos en la cotidianidad y la problemática diaria que el Distrito Federal tiene reservada para sus habitantes. Este proceso de desmitificación del personaje-héroe lleva asociado un procedimiento de humanización al desposeerlo de esa aura detectivesca, hundiéndolo y entroncándolo con la realidad más prosaica de la ciudad de México a pie de calle, caracterizado con las vicisitudes, las preocupaciones y los problemas propios de su morador. Por lo tanto, los personajes que tienen a su cargo la elucidación del conflicto criminal son ciudadanos desencantados, dotados de un fuerte carácter y dominados por un código ético personal muy estricto al que se aferran para no caer desplomados e inermes bajo el peso arrollador del sistema de bajezas y el paisaje de ruindad moral en el que habitan.

El detective más importante y recurrente de las novelas de Paco Ignacio Taibo II es Héctor Belascoarán Shayne⁶. Ingeniero civil, cojo de una pierna y tuerto⁷, se acaba de divorciar recientemente y tiene una hija además de dos hermanos (Elisa y Carlos) a los que acude en repetidas ocasiones a lo largo de la saga de novelas que protagoniza en busca de consejo y ayuda. Desencantado *sesentayochista* —como su creador— va camino de los cuarenta años. En plena crisis existencial, abandona su trabajo en General Electric y se hace con el carnet de detective privado porque siente que necesita darle un giro a su vida y porque está muy desilusionado con el ambiente de criminalidad y violencia que campa por doquier. Intenta combatir esta atmósfera haciendo uso únicamente de su terquedad y su pistola calibre treinta y ocho. En este proceso de desmitificación y humanización del personaje, Taibo II llega incluso a desacreditarlo negándole la categoría de detective: «No, yo detective, yo pura madre. [...] Soy tan mexicano como cualquiera [...]. El diploma me lo dieron por trescientos pesos. [...] lo de las huellas dactilares, me suena a propaganda de desodorantes» (Taibo II 2005a 88-89). De origen irlandés por parte de madre y fumador empedernido de cigarrillos marca Delicados (como su creador),

⁶ Quedan fuera de nuestro estudio en este apartado los otros dos protagonistas principales de la novelística policiaca del escritor mexicano: Olga Lavanderos —periodista independiente defeha en cuyas obras toma gran protagonismo el tema de los medios de comunicación en México y el cuestionable papel que juegan en la sociedad— y el escritor reconvertido en investigador José Daniel Fierro.

⁷ Para Javier Sánchez Zapatero y Àlex Martín Escibá, este rasgo del personaje tiene un valor simbólico: «Resulta paradigmático que para ejemplificar la falta de dominio sobre el contexto en el que ha de moverse —a diferencia de, por ejemplo, Sherlock Holmes— Taibo relata en una de sus obras [en *Días de combate* (1976)] cómo Belascoarán se queda tuerto. La anécdota sirve de perfecta metáfora para explicar la imposibilidad de los detectives modernos de imponer orden en la caótica sociedad en la que se mueven». (Martín y Sánchez 53).

comparte oficina⁸ con un plomero o fontanero experto en drenaje profundo⁹ (Gilberto Gómez Letras), un tapicero (Carlos Vargas) y un ingeniero de cloacas (Gallo Villarreal), que es el «tercer miembro de la extraña comunidad de aquel tercer piso de Artículo 123» (Taibo II 2005a 133).

Otro de los procedimientos a los que acude el escritor mexicano para aproximar a personaje y lector es la enorme precisión con la que se reproduce el habla del ciudadano medio mexicano en boca del detective Belascoarán. En palabras de Vicente Francisco Torres: «se adoptan giros lingüísticos coloquiales y se intensifican las alusiones al contexto nacional, con la incorporación de figuras cotidianas y públicas reconocibles para cualquier mexicano» (Torres 172). Aunque se trata de una característica que comparten la mayoría de las obras del género negro, asociada a la profusión de diálogos que distinguen a este tipo de novelas frente a otras como la novela intimista —en las que abundan técnicas discursivas como el monólogo interior o el soliloquio—, la exactitud con que se reproduce la variedad más autóctona del español hablado en México, además de contribuir de manera decisiva en ese proceso de humanización del detective, lo dota de una gran personalidad identitaria. Sirva como ejemplo el siguiente fragmento:

Ahí le va en orden: Medardo se había estado bebiendo unos sotoles [licor que se obtiene de la caña de azúcar o de maíz] en la casa de la Chata [...] hablando con unos campesinos mijes [miembros de una comunidad indígena de los estados de Oaxaca, Veracruz y Chiapas]. Era un sábado por la mañana, tempraneando [amaneciendo], y lo de los sotoles no era por pedo [fiesta], ni para la cruda [resaca], sino por el pinche [ruin o despreciable], con perdón, por pinchísimo frío que hace por allá [en referencia al estado de Oaxaca]. (Taibo II 2006 119-120).

La incorporación de tal cantidad de dialectalismos, aparte de hacer la lectura del *hard boiled* de Taibo II complicada en algunos compases para el lector foráneo, persigue dotar a sus actores, tan ricos en matices, de una personalidad fortísima y singular alejada de tópicos compositivos o clichés. Personajes autóctonos en los que se pueden ver reflejados fácilmente los lectores de a pie.

⁸ La oficina en el que trabajan Shayne y sus compañeros se nos describe como un lugar sucio, desordenado, caótico: «Un cuarto amplio, pisos de duela [tabla] llenos de cicatrices, paredes de un blanco cremoso y sucio. [...] Sobre un escritorio roñoso [...] Polvo, aserrín, grasa, restos de borra, daban al suelo sin barrer desde hacía un mes, configuración de desastre» (Taibo II 2005a 169). A mi juicio, se puede interpretar como un trasunto del D.F., su caótica naturaleza y su atmósfera sucia y contaminada.

⁹ Obsérvese el valor también simbólico que, sobre este hecho, sostiene Gabriel Trujillo Muñoz: «Es sintomático que Belascoarán comparta su oficina con Gilberto el plomero [fontanero] porque el detective de Taibo II no lo es menos al investigar las cañerías de nuestra sociedad, las entrañas del sistema político mexicano, que le salen al paso en forma de casos a resolver». (Trujillo 72).

Por último, la manera miserable e inmisericorde con que Héctor termina siendo engullido como un ciudadano más por el monstruoso sistema mexicano, una muerte repentina e impactante en el momento menos sospechado, termina por alejar al protagonista definitivamente del manido arquetipo de héroe irreductible en torno al que se venía construyendo el discurso policíaco precedente, tanto en su fórmula clásica como en la tendencia *hard boiled* de los creadores estadounidenses.

Cruzó la calle en medio de la lluvia, saltando los charcos, tratando de ver algo en medio de aquellas trombas de agua que caían sobre él.[...] El primer tiro pasó a un metro de su cara destrozando la vidriera del café de chinos y atravesando el brazo de un bolero [limpiabotas] que había entrado a cubrirse del chaparrón. [...] una descarga de escopeta lo prendió por la mitad del cuerpo haciéndolo saltar en el aire, desgarrado, quebrado. Un hombre se acercó y pateó su cara dos veces. Se subieron a los coches y se fueron. Sobre el cadáver de Héctor Belascoarán Shayne, siguió lloviendo. (Taibo II 2005a 246).

Inciendiando en el realismo que desprende la saga, muere tiroteado en medio de una calle de la capital y a plena luz del día, un final coherente que no hace sino reflejar una de las realidades más crudas que tiene que combatir todo ciudadano de México D.F.: la sensación áspera de que la muerte se arrastra sigilosa por entre las calles y de que puede abordar violentamente a cualquiera en el momento más insospechado sin que nadie pueda evitarlo. Y es que, a diferencia de otros célebres detectives anteriores, que siempre ganan la partida saliendo airoso de cualquier contratiempo, por muy difícil que parezca, resolviendo el enigma y rodeados siempre de esa aura de inmunidad que los hace intocables, Héctor es el antihéroe que falla constantemente. Un personaje abrumado por la realidad que le rodea y que no entiende, que se cuestiona continuamente por su papel y su lugar en el mundo, un hombre enfrentado constantemente al peligro y plenamente consciente de sus muchas limitaciones, que le hacen avanzar a base de errores. Algunos de ellos irreparables.

4. EL MÉTODO DE INVESTIGACIÓN

En lo que a métodos de investigación se refiere, lo primero que es preciso aclarar es la razón personal que impulsa a Héctor Belascoarán a la resolución del caso. El motivo que desata sus pesquisas en la serie no es siempre el mismo; lejos del gusto por los acertijos que se aprecia en detectives de sagas anteriores (véase Holmes, Poirot o el Marlowe de Chandler), la motivación de Héctor comienza siendo el afán de justicia social. Con el paso del tiempo, y tras el cansancio y la frustración que van dejando tras de sí los casos que va abordando, se aprecia a lo largo de la saga cómo ese inicial afán de justicia va decayendo y siendo irremediabilmente sustituido por

una suerte de terca curiosidad irracional fruto del desencanto ante la imposibilidad de hacer justicia en la Ciudad de México. De hecho, así se reconoce en el transcurso de la novela *Amorosos fantasmas* (1989):

Que ciertamente sus motivaciones eran una mezcla de la eterna e insaciable curiosidad, del dejarse ir en historias ajenas, [...] estaba cerca de cumplir los 40 años, estaba envejeciendo. Pensaba en esas cosas, porque lentamente se diluían en su cabeza las motivaciones originales de justicia a como diera lugar y se iba depositando, como un sedimento solitario, la eterna dosis de curiosidad. Mal material: curiosidad sin ánimo de venganza justiciera. (Taibo II 2005b 164).

En cuanto al desarrollo de la investigación, sus pesquisas siempre tienen como común denominador una profunda concienciación con los conflictos a pie de calle del ciudadano medio mexicano y un compromiso decidido y a todos los niveles posibles en favor de las víctimas del sistema: los ciudadanos más desfavorecidos¹⁰.

De esta manera, en un mundo poliédrico e irracional como el que rodea al personaje, la investigación va avanzando de manera lenta e insegura, encauzada siempre a medias a través de la suma de otros cuatro factores. Además de la curiosidad y la terquedad ya comentadas, se añaden, por un lado, una intuición natural en Héctor para tirar del cabo adecuado en el momento preciso, siguiendo sin desfallecer la senda que los casos van marcando hasta que los mismos se desprenden de sus interrogantes. Por otro, un elemento del que se reniega siempre en otras sagas policíacas —principalmente las de los autores de la fórmula clásica o de enigma— pero que es tan crucial como incontrolable en el universo del detective Belascoarán: la suerte. De hecho, se trata de un ingrediente tan significativo que el propio Taibo II no duda en reflexionar sobre este dentro del relato detectivesco acudiendo incluso a metáforas futbolísticas como la siguiente: «Los detectives, como los porteros de fútbol tienen un 55% de suerte y el resto de talento natural para tirarse hacia el lugar indicado» (Taibo II 2005b 46).

La actitud por parte del lector que demandan las aventuras de Belascoarán es muy diferente también a la literatura policíaca de autores anteriores, como la del ya aludido *whodunit* de los maestros británicos, donde el grado de conocimiento y de participación del lector es más bien pasivo. Si bien en las aventuras de Holmes, por ejemplo, su nivel de conocimiento siempre es inferior al del héroe investigador e igual, como mucho, al del narrador testigo (Watson) —se le deja aparte de la investigación, se le ocultan datos y se le suministran pistas falsas, incluso se juega con él a

¹⁰ «Héctor no creía en el raciocinio, [...] Sólo escuchaba, esperando una cosa, saber por dónde empezar, en qué calle iniciar el recorrido por el que iba a meterse en la vida de otra gente, [...] Héctor sólo conocía un método detectivesco. Meterse en la historia ajena que se hacía propia». (Taibo II 2005b 20)

voluntad hasta que, al final de cada relato, llega, acompañada de sorpresa, la resolución final del enigma—, en la saga Belascoarán, el lector no sólo tiene conocimiento en cada página del momento en el que se encuentra la investigación, sino que, por medio de una inmersión en la mente de Héctor —a través de las enumeraciones que éste hace de los hechos que se van sucediendo a cada paso o el planteamiento de las preguntas que se derivan de los mismos— se hace partícipe al lector de cada una de las etapas que jalonan la investigación a cada instante. Así, el grado de conocimiento sobre los hechos entre personaje y lector se equipara, incidiendo, por otro lado en la identificación entre ambos antes señalada. El siguiente fragmento pertenece a *Cosa fácil* (1977) y es claro ejemplo de lo que se acaba de decir. Hace mención a uno de los tres casos entrelazados que Héctor tiene que resolver en esta segunda entrega de la serie que protagoniza¹¹: el de una niña adolescente que se ha intentado suicidar amenazada por alguien cuya identidad desconocemos. A manos de Héctor llega el diario de la chica con información en clave muy reveladora que le hace plantearse las siguientes dudas:

Al término de un largo cuarto de hora, Héctor relejó las notas que había tomado: [...]

1. Bustamante es mujer [...] 2. Las notas sobre la escuela mezcladas no tienen nada que ver [con el caso]. Y sin embargo era necesaria una entrevista con, Gisela, Bustamante y demás compañeras de Elena [la adolescente amenazada] 3. Elena tiene algo que vale más de cincuenta mil pesos, que es peligroso, de lo que no se puede deshacer y que quién sabe cómo obtuvo. Ésa era la maldita clave. Lo que tenía y que hacía que Es. y G. (¿Es. de Esteban? ¿Eustolio?, ¿Esperanza?, ¿G. de una mujer?) la presionaran. 4. Pero todo esto tiene que ver con algo que ella sabe de su madre y que ésta no sabe que sabe. ¿Podría haber sacado lo que vale cincuenta mil pesos de ella? [...] ¿de dónde jalar [tirar] el primer hilo? (Taibo II 2004 105).

De esta forma, el lector se convierte en una especie de cómplice de la investigación. Mientras que en el universo de sagas policíacas precedentes el proceso de investigación se mantiene velado a ojos del lector hasta el momento final, en la serie Belascoarán el lector se convierte en testigo ocular de todo lo que va ocurriendo a lo largo del caso demandándose, por tanto, una posición mucho más comprometida de su parte.

¹¹ Es la segunda tras *Días de combate* (1976). Después de *Cosa fácil*, vendrán: *No habrá final feliz* (1981), *Algunas nubes* (1985), *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia* (1989), *Amorosos fantasmas* (1989), *Sueños de frontera* (1990), *Desvanecidos difuntos* (1991), *Adiós Madrid* (1997) y *Muertos incómodos* (2005), última novela de la saga.

5. EL DEGRADADO ESTADO MEXICANO COMO AGENTE DEL CRIMEN

Si bien en la mayoría de las obras del género el personaje del criminal queda nítidamente personificado en la figura de un antagonista determinado, el verdadero agente del crimen en las novelas del autor mexicano es el corrupto estado mexicano. Guiado por una serie de entresijos intrínsecos e inextricables para el ciudadano corriente —por mucho que se obstine en esclarecerlos como hace el propio Héctor Belascoarán Shayne—, genera un raudal incontenible de actos criminales que asola al conjunto del país y cuyas consecuencias siempre termina pagando el más desfavorecido.

En las novelas de Taibo II se respira una asfixiante desconfianza con respecto a las altas esferas dirigentes. Su acción interesada e impune provoca en el ciudadano un desencanto pesimista del que el autor no sólo se hace eco en las tramas de sus novelas, sino que está presente en algunos casos ya desde el título, como por ejemplo en la referida *No habrá final feliz*. Esta impotencia y esta desilusión que, a partir de su primera obra, se generan inundándolo todo, hace que el autor mexicano arremeta constantemente contra los agentes que considera responsables de esta situación: las jerarquías gubernamentales mexicanas¹². A lo largo de sus novelas, Taibo II no cesa en su empeño de verter sobre ellas las más incendiarias y subversivas críticas a su organización y a su gestión, además de desenmascararlas presentándoselas al lector como lo que realmente son: estamentos corruptos movidos por el interés.

Los colectivos que se consideran responsables de esta situación y contra los que se embiste una y otra vez a través del *hard boiled* de este escritor son, en primer lugar, el cuerpo político, denunciando con especial encono la fraudulencia y la total impunidad de sus gobiernos corruptos; tampoco escapa de la denuncia el estamento judicial, cuya venalidad se alía con la corrupción política garantizando su impunidad. En tercer lugar, la corporación policial y las fuerzas del orden, que con su uso abusivo de la autoridad y sus prácticas violentas expanden el terror y la inseguridad entre la indefensa ciudadanía. Y por último, los medios de comunicación de masas, contra los que carga también el autor denunciando su politización y su labor como encubridores de la realidad al servicio del poder.

La obra de Paco Ignacio Taibo II exterioriza a lo largo de sus tramas criminales una frustración y una impotencia generalizada debido a la imposibilidad de hacer justicia debido a la connivencia entre los estamentos político y judicial. Detrás de

¹² En palabras de la profesora Persephone Braham: «La novela negra promulga una visión substancialmente negativa de las instituciones [...]. El neopolicial mexicano, [...] condena en particular las estructuras de poder: el gobierno y la policía que juntos forman la pseudodemocracia bárbara». (Braham 88)

todo acto delictivo en las intrigas que nos propone el escritor defeano, siempre están las manos de estos dos colectivos que actúan como ejecutores a espaldas de la ciudadanía. En la mayoría de los casos, los dos son los verdaderos agentes del mal que inundan las calles del D.F. Esta sensación se deja ver en el trasfondo de muchos diálogos entre los personajes, despuntándose un sentimiento de abandono y resignación en el ciudadano ante la imposibilidad de luchar contra el delito destapando la verdad y haciendo pagar a los criminales. Como en el diálogo que mantienen Héctor y su hermano Carlos hacia la mitad de *No habrá final feliz*, cuando con estas reveladoras palabras, este último le aconseja taxativamente abandonar el caso por su seguridad:

Es medio loco... [...] La bronca es con el gobierno. No veas en chico, mira en grande. Es como si trataras de reunir pruebas de que un ex presidente robó dinero; puede que lo hagas, pero nunca vas a poder llevarlo a juicio [...] porque estamos en México (Taibo II 2005: 224-225).

Entre las muchas prácticas turbias de los políticos mexicanos, dos de las que más airadamente son denunciadas por Taibo II a través de su novelística neopolicial son la demagogia y la incriminación injusta de ciudadanos inocentes en confabulación con los jueces. Consciente de la falsedad que se encierra tras la imagen pública de los políticos mexicanos, estos son generalmente retratados por Taibo II como figuras caricaturescas, absurdas y degradadas. La imagen de honorabilidad que se afanan en proyectar sobre los ciudadanos esconde en realidad actitudes demagógicas e incriminaciones injustificadas, en muchas ocasiones, de personas anónimas y honradas que pagan faltas que no han cometido. Son cabezas de turco que sirven para acallar las críticas de la opinión pública, así como para encubrir algún crimen cometido del que ellos mismos son responsables. La siguiente secuencia aúna ambas prácticas. Extraída de *Desvanecidos difuntos*, corresponde al momento de la trama en que, en pleno acto público, una mujer se acerca al gobernador de Oaxaca y le pide que saque de la cárcel a un maestro encarcelado por asesinato sin pruebas para ello:

Y entonces el día de Reyes, cuando el señor y licenciado góber les está repartiendo juguetes a los niños pobres, que viva el populismo¹³, me acerco y le digo: «Señor gobernador, parece mentira que se haya montado un fraude así para meter al bote a Medardo Rivera», y él se para en seco y me dice: «Señorita, no sé de lo que me está hablando», y yo le contesto soltándome del brazo de un guardia que me está jalando [empujando] para la segunda fila¹⁴ [...] «Licenciada Calderón, si usted me trae al muerto, en cinco minutos

¹³ Nótese la ironía.

¹⁴ Hágase notar también el uso abusivo de la fuerza con que la autoridad no duda en cargar contra el ciudadano. Abuso de autoridad que no pierde ocasión de criticar el escritor mexicano siempre que puede como veremos a continuación.

dejamos libre al profesor Rivera. Tiene mi palabra. En ESTE estado NO se juega con LA LEY¹⁵». (Taibo II 2006: 123).

El apoltronamiento despótico en el poder de este colectivo político, por medio de actividades ilegales, en la mayoría de los casos, y con la absoluta anuencia de los jueces, es continuamente denunciado por el escritor mexicano aludiendo de manera directa a sus desmanes como algo habitual y consustancial a la realidad mexicana.

¿En qué otras cosas anda Bárcenas [el personaje del cacique de Oaxaca en *Desvanecidos difuntos* (1991)]? ¿Por qué lo cuidan los judiciales del estado? [...] Traficas chamaquitas [niñas] indígenas de quince años para prostíbulos de Veracruz o te dedicas a comprar camionetas robadas en Oaxaca y pasarlas para Guatemala, para que algún militar allá les ponga placas nuevas. ¿Qué importa? Eres ahijado del diputado federal y compadre del comisario ejidal. No hay ley, no hay fronteras, no hay oficio. El poder es un oficio. (Taibo II 2006: 171).

Como se puede apreciar, la acerada carga corrosiva que encierran las palabras de Taibo II no deja duda alguna del marcado componente crítico que caracteriza su renovado *hard boiled*.

En las novelas criminales de Taibo II, campa el miedo y la inseguridad ante la actuación desmedida y el exceso de violencia por parte de las fuerzas del orden. A lo largo de la trama de la novela *Desvanecidos difuntos* (1991), aprovecha la estancia del detective Belascoarán en una cárcel mexicana para, mientras su personaje está interrogando a un supuesto criminal, describirnos de manera velada la realidad carcelaria en México. En primer lugar, denuncia la imposibilidad de reinserción completa por parte de los antiguos convictos mexicanos debido al hecho de que están marcados y apestados de cara al conjunto de la sociedad por nimia que haya sido su falta. En segundo lugar, critica también la gran cantidad de presos políticos que permanecen en las cárceles mexicanas por el mero hecho de intentar defender sus derechos arremetiendo contra el cacique de turno. Por último, este pasaje evidencia duramente la postura contra la ya mencionada violencia excesiva e injustificada con la que tratan las fuerzas del orden a los presos.

Atraídos por las voces de una discusión entre los jugadores de frontón se quedaron un instante contemplándolos. Los pelones son [...] robavacas, por eso les cortan el pelo, para que cuando salgan *todo* el mundo sepa. Los mechudos son maestros, presos políticos, por problemas de luchas de comunidades contra los caciques. Los trajo el ejército aquí, uno de ellos, el de la nariz chueca [torcida], estaba medio muerto. (Taibo 2006: 133).

¹⁵ Obsérvese cómo Taibo se sirve también de, en este caso, elementos tipográficos para burlarse de la retórica —grandilocuente, afectada y demagógica— de los políticos mexicanos.

Por último, se carga también contra los medios de comunicación mexicanos, denunciando su politización y la labor que ejecutan al servicio de políticos y jueces a través del encubrimiento de la verdadera realidad. El escritor nos dice en sus novelas negras que el oficio de periodista en México no sólo supone una traición frente al derecho a la información veraz y objetiva del ciudadano —de hecho, en más de una ocasión se refiere al hecho de informar en el D.F. en términos de «cultivar pacientemente el arte de masacrar las noticias» (Taibo II 1997: 16)- sino que además entraña un trabajo ímprobo e incluso un peligro mortal para todo aquel que pretenda ejercerlo con dignidad y rigor. Por medio de su protagonista, el autor rastrea el ambiente que se respira en las redacciones de este periódico, trasunto de la atmósfera censora y venal que caracteriza este universo en México y que el autor, en su faceta de periodista, tan bien conoce.

Luego me lancé al periódico. El jefe de redacción, un pinche anciano de 35 años, miembro de la generación trató de impedirme el acceso a la remington. Le supliqué que en nombre del sagrado oficio me dejara escribir la nota. Y luego de paso le advertí que como cortara una sola línea, media coma, mutilara una idea con la palabra o el pensamiento, se iba a pasar los próximos seis meses echándose vicvaporrub. Se rindió y me levantó los dos días de castigo. (Taibo II 1997: 29-30).

De esta forma, desconchando a su paso la falta de honestidad de estos medios a la hora de informar a la ciudadanía, nos ofrece un reflejo claro y sincero de esta profesión y su naturaleza degradada, plenamente cohibida y supeditada a la voluntad de los que detentan el poder en México.

5. CONCLUSIÓN

A la vista de lo referido en este trabajo, y después ubicar el neopolicial latinoamericano como una tendencia literaria que emerge tras la evolución del género policíaco ante la necesidad de dar respuesta a los problemas de Hispanoamérica, se puede concluir que, en un contexto literario caracterizado por la revitalización de géneros literarios como la novela criminal, el escritor mexicano Paco Ignacio Taibo II adapta la fórmula clásica del *hard boiled* estadounidense al degradado sistema mexicano para, por un lado, acercarlo a los lectores mexicanos, alentando en ellos una actitud de compromiso y denuncia en relación con el corrupto sistema en el que viven, y, por otro, convertirlo en un arma para la crítica acerada contra los responsables de esta situación: los estamentos político, policial, judicial e informativo; estamentos que, por otro lado, juegan el papel de criminal en esta saga de novelas.

Para ello, el escritor mexicano se sirve de la desmitificación del personaje detective convirtiéndolo en un antihéroe moderno sobre el que están proyectados un sinfín de referentes cómplices con la vida a pie de calle del ciudadano y cuyo método de investigación es falible y va progresando por medio del error y la intuición. De esta forma, además de motivarse una aproximación entre detective y el lector, se demanda un perfil de lector activo que se involucre y tome conciencia de la problemática que rodea al antihéroe detectivesco, dado que ambos, protagonista y lector, en el caso de la convulsa realidad política y social mexicana, la comparten.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Braham, Persephone. «Las fronteras negras de Paco Ignacio Taibo II y Juan Hernández Luna». *El norte y su frontera en la narrativa policial mexicana*, ed. Juan Carlos Ramírez-Pimienta y Salvador C. Fernández. México D.F.: Ediciones Plaza y Valdés, 2005. 77-92.
- Colmeiro, José F. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Ediciones Anthropos, 1994.
- Martín Escribá, Á. y Sánchez, J. «Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II», *Anales de Literatura Hispanoamericana* 36 (2007): 49-58.
- Martín, Iván. *Poética del relato policíaco*. Universidad de Murcia: Servicio de Publicaciones, 2006.
- Noguerol, Francisca. «Últimas tendencias y promociones». *Historia de la literatura Hispanoamericana*. Tomo III. Siglo XX, ed. Trinidad Barrera. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008. 167-180.
- Noguerol, Francisca. «Entre la sangre y el simulacro: últimas tendencias en la narrativa policial mexicana». *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, ed. José Carlos González Boixo. Madrid: Ediciones Iberoamericana, 2009. 169-200.
- Rodríguez, Javier. «Crimen perfecto, negocio redondo». *El País*. 14 de jul. 2010: O-5.
- Shaw, Donald. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, Posboom, posmodernismo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.
- Taibo II, Paco Ignacio. *Sintiendo que el campo de batalla*. Tafalla: Ediciones Txalaparta, 1997.
- Taibo II, Paco Ignacio. *Cosa fácil*. Barcelona: Ediciones Planeta, 2004.
- Taibo II, Paco Ignacio. (2005a): *Algunas nubes / No habrá final feliz*, Barcelona: Ediciones Planeta.
- Taibo II, Paco Ignacio. (2005b): *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia / Amorosos fantasmas*, Barcelona: Ediciones Planeta.
- Taibo II, Paco Ignacio. *Sueños de frontera / Desvanecidos difuntos / Adiós Madrid*. Barcelona: Ediciones Planeta, 2006.
- Torres, Vicente. *Muertos de papel: un paseo por la narrativa policial mexicana*. México D.F.: Ediciones Sello Bermejo, 2003.
- Trujillo, Gabriel. *Testigos de cargo: la narrativa policiaca mexicana y sus autores*. Tijuana: Ediciones Centro Cultural Tijuana, 2000.
- Trujillo, Gabriel. «La literatura policiaca mexicana: un caso abierto», *Acequias* 55 (2011): 34-38.



LUIS VERES¹

Universidad de Valencia - luis.veres@uv.es

Artículo recibido: 25/01/2015 - aceptado: 29/05/2015

SOBRE ESTÉTICA Y POLÍTICA EN EL GÉNERO DOCUMENTAL: EL CONFLICTO MAPUCHE

RESUMEN:

La historia del indigenismo es una historia de opresión en donde diferentes actores y naciones se han ido sucediendo en el expolio sistemático del territorio. Problemas de comunicación y lenguaje acentuaron estos conflictos a lo largo del tiempo, pero fue el rédito económico el que incentivó el conflicto desde los españoles al aterrizaje de las multinacionales. El caso de Chile supone hablar del conflicto mapuche y del silencio que los medios de comunicación propician de manera intencionada. Sólo el cine documental y unas pocas cabeceras de periódico han rescatado la voz de este pueblo tan injustamente tratado, un conflicto que el cine trata de explicar desde los años setenta hasta la actualidad con desigual fortuna. Este trabajo es un recorrido por las voces y las imágenes de las víctimas y de los verdugos de la historia más vergonzosa y menos conocida de la historia reciente de Chile a través del género documental, una muestra de cómo estética y política se conjugan en el arte cinematográfico.

PALABRAS CLAVE: Chile, mapuche, documental, criminalización, terrorismo.

ABSTRACT:

The history of indigenism is a history of oppression in which different actors and nations have been taking turns in the systematic pillaging of the country. Communication and language problems accentuated these conflicts over time, but it was the economic issues which encouraged the conflict with the multinationals. The case of Chile requires ad-

¹ Luis Veres es profesor del Departamento de Teoría de los Lenguajes de la Universitat de València. Es autor de las novelas *El hombre que tuvo una ciudad*, *El cielo de cemento* y *La casa del fin del mundo*, así como de los ensayos: *La narrativa del indio en la revista Amauta*, (2001), *Periodismo y literatura de vanguardia en América Latina* (2003), *La retórica del terror* (2006), *Los reyes y el laberinto* (2007), *Documental y criminalización* (2015) y *El sentido de la metaficción: de Woody Allen a Roberto Bolaño* (2015). Ha coordinado los volúmenes *Literatura e imaginarios sociales* (2003), *Estrategias de la desinformación* (2004) y *Entre la Cruz y la Media Luna*. (2007). Ha ganado el premio de novela Vicente Blasco Ibáñez (1999) y el Juan Gil-Albert de ensayo (2002).

dressing the Mapuche conflict involves and the silence the mass media favors intentionally. Only documentary films and a few headlines on newspapers have rescued the voice of this people treated so unfairly; it is a conflict that the film industry has attempted to present from the 1970's to the present with unequal fortune. This article is a journey through the voices and images of victims and executioners of the most shameful and least known story of the recent history of Chile through the documentary genre, an example of how to combine aesthetics and politics in art film.

KEYWORDS: Chile, Mapuche, Documentary, Criminalization, Terrorism.

1. INTRODUCCIÓN: ESTETICISMO, POLÍTICA Y DOCUMENTAL

La unión de estética e ideología fue desde antiguo el arma del discurso publicitario y también de la propaganda política (Bowra, 1968: 329; Lausberg, 1983: 26). El cine no quedó ajeno a las implicaciones retóricas que suponía el uso de imágenes a la hora de intentar representar la realidad bajo intereses y relaciones de poder. Desde sus orígenes, el cine se caracterizó por estar presente en los grandes acontecimientos históricos, ya que era un testigo fiel al servicio del poder y la política, únicas instancias capaces de financiar la empresa cinematográfica y de beneficiarse del entusiasmo que suponía reproducir la realidad ante las masas. Ya en 1898 un operador de Polonia, Boleslaw Matuzewski, había señalado que el trabajo con la cámara merecía un lugar junto a estampas y edificaciones. Había que conservar ese material como material museístico. Dicho depósito debía contener no únicamente imágenes de gobernantes, tropas y escuadrones, sino también el modo en que cambiaba el rostro de las civilizaciones. Matuzewski señalaba que la cámara podía penetrar donde no se la deseaba y que podía captar los resultados de los cambios del mundo. Como señala Barnouw, «la prueba fílmica podía cerrar la boca del mentiroso» (2005: 31). El documental podía servir para conocer el mundo y para descubrir sus realidades desconocidas. Ya los Lumiere habían participado en expediciones por el Pacífico y, a partir de 1904, las expediciones del Bioscope Urban estimularon el interés por los viajes exóticos (Sadoul, 1956: 50). El documental se iba a convertir en el gran explorador (Piault, 2002: 26-30).

Esa constatación de lo real se ha mantenido en el género documental hasta el día de hoy en medio de afirmaciones y cuestionamientos que, sin embargo, lo siguen manteniendo como uno de los géneros de canalización de los actuales conflictos políticos. Este trabajo, por ello, trata de reflexionar, sobre la presencia en el cine documental de uno de los conflictos políticos más silenciados en la América Latina actual: el que enfrenta al pueblo mapuche con el estado chileno.

2. EL DOCUMENTAL Y CHILE

El documental en Chile es un género de larga y fructífera tradición. Más que un género, es el género de la cinematografía chilena, al menos en lo que respecta en su repercusión internacional. El documental ha hecho pasar a la cinematografía chilena de ser un cine con muchas limitaciones tanto en cantidad como en calidad a ser un cine en que el mundo puso sus ojos como respuesta y constancia crítica a los horrores de la dictadura de Augusto Pinochet. El cine de Patricio Guzmán, Raúl Ruiz, Ricardo Larraín o Santiago Álvarez, por señalar sólo unos pocos, creó el contexto necesario para suscitar el asentamiento de una decena de directores y películas en las cuales los documentalistas se vieron reflejados. Gracias a ese clima creativo hoy en Chile destacan carreras incipientes como las de Elena Varela, Dauno Tótoro o Guido Brevis, con una capacidad crítica muy estimable que augura una sólida trayectoria por construir. Esa trayectoria del género documental cumple con el paradigma de la cinematografía chilena en donde siempre ha primado la crítica y la observación.

Las primeras muestras de documental de protesta y denuncia ante la opresión al pueblo mapuche surgen en los años setenta durante el gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende. Existía un conato de cine político de carácter documental que se inicia en *Ahora le toca al pueblo* (1958) de Sergio Bravo, cineasta de gran valor, quien en 1970 rueda *Banderas al pueblo* reconocido como el primer documental político por Mouesca y Chaskel (Salinas y Stange, 2008: 132-133).

El final de los años sesenta recogerá las semillas de toda la década. Ya en 1969 se había rodado *Herminda de la Victoria* de Douglas Hübner, importante testimonio de la violencia policial contra los pobladores de la toma de terrenos en dicha población y sus duras condiciones de vida. La película se recrea en un extenso poblado de chabolas a las afueras de Santiago.

También en 1969 se rueda *Casa o Mierda*, de Guillermo Cahn y Carlos Flores sobre las ocupaciones de terrenos y las corridas de cercos. *Casa o mierda* incluye imágenes de ese Chile que resultaba totalmente desconocido para una parte del país y que incluía la miseria de construcciones periféricas de la ciudad y de las zonas rurales, en donde los campesinos vivían en condiciones infrahumanas, pero en ningún momento se les identifica a estos con los mapuche.

En el año 1971 en la zona precordillerana de Panguipulli se realizó el cortometraje documental «*No nos trancarán el paso*», rodada en 16 mm, en blanco y negro, dirigida por Guillermo Cahn, con fotografía de Héctor Ríos, sonido de Jorge Muller y cámara de Leonardo Koking. La película describe las luchas desarrolladas por

los trabajadores madereros en medio de una situación politizada que vive Chile en esos años. El film se centra en la lucha de un grupo de campesinos para arrebatar a sus dueños legales los territorios de Neltume y crear un complejo maderero explotado por ellos. Los personajes son los trabajadores y sus familias, protagonistas de las acciones reivindicativas. Algunas imágenes de esta película se utilizarán en el documental francés *La guerra preventiva* (1996) de la francesa Agnes Denis y el chileno Paco Peña, magnífico documental que incluirá en los noventa el problema mapuche. Se puede decir que *No nos trancarán el paso* es una película maldita. Varios miembros del equipo de realización de la película vieron sus destinos truncados: la película se hizo con el miembro del MIR José Liendo «Comandante Pepe» y Fernando Krause, los dos alumnos de la Universidad Austral de Chile. Dos años después de la realización de este documental José Liendo y Fernando Krause fueron detenidos en las montañas de Neltume y fusilados en Valdivia. Jorge Muller fue asesinado en Santiago sin saberse aún hoy los motivos de su muerte. Su productor Rubén González fue expulsado de su trabajo en la UACH. La película muestra un problema de campesinos y no se cita el problema mapuche. De hecho pocos signos de mapuches aparecen en la película, pero es una primera muestra de la representación de los problemas de los campesinos con la industria maderera, tema que será central en los documentales sobre los mapuche en décadas posteriores.

En esos años se ruedan interesantes documentales de tema campesino y tono reivindicativo acerca de los problemas del proletariado urbano: *Brigada Ramona Parra* (1970), de Álvaro Ramírez y Claudio Sapiain relata la presencia de jóvenes en los aparatos de propaganda del partido Comunista de Chile mediante la pintada de vallas y muros. Pero los mapuches seguirán ausentes de estos documentales sociales.

En todo este proceso resulta de vital importancia el impulso que supone la creación en 1967 del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano que se realiza en Viña del Mar y que dirige el cineasta Aldo Gracia. En Viña del Mar se harán coincidir los ideales estéticos con la pasión política. Diego Bonacina, junto a José Román, presentará en este evento *Reportaje a Lota* (1969,) en donde aparece ya una tímida denuncia del expolio a los mapuches, aunque se centra en el problema obrero urbano fundamentalmente.

Pero, a pesar de este impulso que supuso Viña del Mar, el cine chileno seguía mostrando los signos de un cine del subdesarrollo y ese subdesarrollo vendría reforzado por la fractura que supone el golpe de estado del general Pinochet en 1973. Llama la atención que el cine documental hasta los años setenta apenas muestra los problemas de la población mapuche. Incluso películas de sólido contenido social, como *El chacal de Nahueltoro* (1969), de Miguel Littín, se centra en seres que no pertenecen al mundo mapuche, ya que su problemática no era visualizada en esos

momentos. La razón fundamental reside en el carácter urbano de este cine, hecho desde las ciudades, con preocupaciones provenientes de ese universo. Los mapuches apenas tienen presencia en el cine de Patricio Guzmán o Miguel Littín, en el de Santiago Álvarez o el de Raúl Ruiz, cine que antepuso preocupaciones más apremiantes a sus ojos, preocupaciones urbanas y de evidente urgencia anteriores a la inmigración de mapuches a las grandes ciudades. Por otra parte, la dictadura fue un barrido de la memoria, una de las maquinarias de horror más sistemáticas de la historia sobre el olvido y, entre las víctimas de ese horror, también estuvo el cine. Era lógico que el problema mapuche pasara a un plano secundario y así fue, cuando la dictadura posó sus ojos sobre las víctimas, con torturas, asesinatos y violaciones y con todos los signos de la barbarie que tuvo en su mano.

3. LOS MAPUCHES EN EL CINE DOCUMENTAL DE LOS SESENTA Y SETENTA

Todo este cine suponía la consecuencia de la radicalización política que vivía la izquierda en Chile a desde principios de los 60. La ruptura entre dos generaciones se manifestó con fuerza en los años sesenta en Chile, al igual que lo hiciera en los países europeos. Y esa ruptura, que separaba el pasado tradicional y oligarca de un presente representado por la juventud de izquierdas, suponía los polos de dos bandos radicalmente enfrentados que verían sus destinos marcados por la ruptura que supondría el golpe de estado de 1973 y la defenestración de Salvador Allende como presidente del país y el apartamiento forzoso del poder de la Unidad Popular. La oposición contra esa sociedad de rígidas clases, que formaba parte de la infraestructura social chilena, se realizará en todos los frentes: desde la política a la universidad, desde la calle a la prensa, desde la música a la literatura. También desde el cine. De ahí su denominación de experimental, ya que era una propuesta totalmente nueva en Chile que iba a renovar sustancialmente las bases del cine del país.

Algo curioso en todas estas películas es que, a pesar de ser películas de apoyo popular, películas de denuncia de la pobreza y de la situación en el campo, sus protagonistas jamás eran indígenas. Los mapuches son algo totalmente ajeno en este cine. Destaca, pues, la escasa presencia mapuche entre el campesinado y su inexistente adscripción en el film como pertenecientes a esa etnia. Ese cine experimental fue, fundamentalmente, un fenómeno urbano propiciado desde la Universidad de Chile, en Santiago. Un buen ejemplo es la película de Miguel Littín *Por la tierra ajena* (1965), película de alto compromiso social. En ella se muestra a varios mendigos en una ciudad que parece Santiago. Aparecen primeros planos de los indigentes y la imagen de una madre pidiendo limosna a la puerta de una iglesia se combina con planos que muestran el trabajo de los basureros recogiendo con una escoba los de-

sechos que se acumulan en los rincones de las calles. Mediante el montaje asociativo se establece un paralelismo semántico entre la basura y el residuo social formado por los pobres de la ciudad. El paso de las tanquetas con sus mangueras de agua y la huida de los indigentes aterrorizados pone de manifiesto esta condición de basura social y de situación violenta que la pobreza implica.

Frente a este tipo de cine surgirá una dubitativa corriente de cine de denuncia cuyos protagonistas serán gente del campo de la etnia mapuche. En esa línea se presenta el primer documental sobre mapuches *Nütuayin Mapu. Recuperemos nuestra tierra*, de 1969, a cargo de Carlos Flores del Pino, cineasta perteneciente al MIR y que mantiene las preocupaciones de periodos anteriores acerca de la propiedad de la tierra y el latifundismo:

Se aprecia una continuidad en cuanto a un cine ligado a la realidad, a un cine —bien dicho— militante con la causa popular. Y es un cine que comienza a luchar contra sí mismo, intentando separar en algunos casos, lamentablemente, no siempre con buenos resultados, un cine militante de un cine no-estatal. Y a mi juicio, la novedad más dramática se produce después del triunfo de Allende (...). Sergio Castilla y otros se declaraban independientes pero pertenecían al MIR (...) Luis Cornejo, Álvaro Ramírez, Luis Mora, ahí había una misma línea (simpatizantes del PC) (...) Chaskel se declaraba independiente, pero para nosotros era del MIR. (Salinas y Stange, 2008: 138).

Felipe Maturana ha destacado la novedad que implicaba la película de Carlos Flores, *Nütuayin Mapu*, frente al cine en donde se había colocado al mapuche hasta entonces: un elemento exótico, decorativo, sacado de la novela histórica del S. XIX, residuos de Caupolicán y Lautaro. Podemos decir que el cine de Flores supone el salto que se da de un cine indianista a un cine indigenista, tal como se dio en la novela latinoamericana:

De esta manera, la obra experimental de Flores et al. se convierte en un hito dentro de la cinematografía chilena pues por un lado es la primera película que aborda la temática mapuche desde un punto de vista documental, rompiendo con la representación estereotipada de los largometrajes mudos donde el mapuche aparecía como parte de un paisaje exótico y salvaje dentro del cual se desarrollaba una rentable historia de amor (Maturana, 2014).

Desde el punto de vista visual destaca el uso de grabados que recrean lo irrepresentable de sacar del pasado al indígena, lo cual se combina con la película en blanco y negro, contrastando continuamente esas dos temporalidades y la figura de un indígena pretérito y uno perteneciente al presente que se corresponde con la sencillez de un hombre pacífico, en armonía con la naturaleza, mensaje que va a ser insistente en este tipo de documental reivindicativo:

Mapu. Recuperaremos nuestra tierra utiliza un discurso reivindicativo y proletarizante que busca denunciar los abusos y la discriminación sufrida por el pueblo mapuche de parte de la sociedad chilena, a través de un lenguaje directo y ágil, rupturista para su época, que no teme utilizar ilustraciones, puesta en escena, cámara en mano, primeros planos, entrevistas magnetofónicas, y banda sonora para acentuar, dramáticamente, su discurso. Una especie de docudrama socialmente comprometido. Sin embargo, como toda obra cultural, esta película reprodujo prácticas sociales de su época como la proletarización del mundo indígena, el cual fue despojado de sus atributos identitarios más característicos como son el lenguaje y la vestimenta tradicional. Pues tal como lo observamos en esta obra audiovisual, que a pesar de plantearse desde un mundo indígena interior («recuperaremos nuestra tierra»), los discursos reivindicativos de los mapuche son en español y sus vestimentas poco dejan insinuar su larga tradición textil y representacional. (Maturana, 2014).

La película se inicia con una clara denuncia hacia la Conquista española y la posterior colonia y república:

Antes de la Conquista, los mapuches cultivaban la tierra y las cosechas eran de ellos, pero llegaron los huincas. Mataron, robaron, quemaron pueblos y se apoderaron de la tierra. Los mapuches se enfrentaron a los españoles y ganaron la guerra. Perdieron en la paz.

Mediante un *tráveling* sobre un texto escrito en papel, la cámara recoge esta sentencia que pretende achacar a los distintos gobiernos de la historia de Chile la responsabilidad de una paulatina derrota, en la que el mapuche sólo ha puesto como armas su pacifismo y, de ahí, su vencimiento en épocas de paz, ya que el pueblo mapuche no ha puesto una férrea resistencia a las sucesivas usurpaciones de las que ha sido víctima. Este documental registra una toma de terrenos de una comunidad mapuche en la zona de Lautaro. El documental sigue la tesis de la legitimación de la corrida de cercos, como una acción de recuperación de derechos y tierras, fruto de un despojo injusto por parte de los huincas.

La recreación mediante la filmación de fragmentos de grabados, sobre el tema de la guerra iniciada por los españoles, pone de relieve la persecución y aniquilamiento histórico de los mapuches a lo largo del tiempo. Imágenes de Lautaro colocan el contrapunto a ese mensaje de abusos perpetuos. Ruido de caballos y el estruendo de la lucha pone el sonido de fondo a esta sucesión de combates en los que el indio acaba siendo derrotado, mientras distintas denuncias aparecen en letras de crédito en un margen del plano. Apellidos europeos como Feuerhake o Figueroa son responsabilizados de muertes de ciudadanos mapuche; «Juan Huenchucao muerto por hambre», se indica en un letrero, mientras se muestra la escena de hombres de la hacienda que se presentan en la *ruka* de un mapuche. Se suceden datos sobre hectáreas usurpadas a ciudadanos mapuche, y varios planos reproducen una per-

secución recreada por actores de un mapuche acorralado por colonos. La acción se interrumpe para dar de frente, con un brusco zoom, en el cartel del Juzgado de indios. La voz en *off* señala: «Si no hay justicia, nada, nada, nada», frase a la que le sigue el testimonio de un mapuche que denuncia el caso de su hermano: «el que le dio el balazo se va diciendo *Los indios terroristas se mataron solos*». El mensaje de que en Chile no hay justicia para los mapuche queda patente mediante esta unión de planos que denuncian su situación. Un primer plano de los pasos de una ristra de hombres armados con bastones se dirige hacia un fundo para realizar el corrimiento del cerco. Este singular ejército de hombres armados con palos y palas sigue el ritmo de un ritual hacia el fundo. La llamada del *kull kull* inicia una ceremonia de protesta ante la opresión ancestral que se manifiesta mediante primerísimos planos de los postes y el espinoso de los alambres. Con dificultad, las imágenes enseñan cómo algunos campesinos fuerzan los postes y consiguen arrancar de la tierra el cercado, mientras el estruendo del *nguillatún* y el sonido del *kullll kull* imperan en la banda sonora a modo de señal ritual y reivindicativa. En la película se suceden diversos planos con pancartas y carteles como protagonistas que apuntan a mensajes de clase: «*Los ricos a la mierda*» o «*Tierra o muerte, venceremos*», mensajes que sirven de cabecera al hecho de que el cerco se coloca en un nuevo límite, y una voz en *off*, perteneciente al líder de los campesinos, denuncia la responsabilidad de la usurpación, personalizada en un huinca llamado Sepúlveda. Esa voz denuncia que él mismo fue expulsado del fundo por reclamar sus tierras, a partir de lo cual fue acusado de comunista. El mensaje antiburgués, muy acorde con el pensamiento de Chile a finales de los sesenta, se presenta con la máxima «hicieron la ley porque son ricos». Y se plantea la exigencia, mientras la cámara va interponiendo planos de mapuches sentados en la tierra, hombres que comen carne y beben caldo sencillo. Un hombre señala «¿por qué los mapuches no podemos hacer ley también cuando tenemos nosotros la obligación de hacer leyes aquí en la tierra? porque nosotros somos verdaderos chilenos, criados y nacidos en Chile». A continuación la repetición de varios planos, en los que los hombres entran en el fundo y atraviesan la puerta de la propiedad, da lugar al final del relato en un ambiente de legitimidad ritual y de justicia conseguida. El desenlace se manifiesta como una solución posible al problema de la tenencia de la tierra.

Este documental se nutre del lenguaje neorrealista de la época con cortes secos, elipsis narrativas y efectos de cámara en mano, voces naturales en *off* con mala pronunciación castellana, presencia de actores no profesionales, improvisación y elementos casuales, pero su importancia radica, además de su carácter iniciático, en esta reivindicación fílmica, en la instauración de un lenguaje de la protesta del cual van a beber todos los documentales que se hagan años más tarde, hasta llegar a la actualidad. Muchos hechos se ficcionalizan mediante la recreación de los he-

chos denunciados, al no ser posible tomarlos de primera mano, pero la brillantez y la sinceridad del mensaje supera cualquier reparo que se le pudiese atribuir a un documental que resulta verdaderamente verosímil y que marca el inicio de un tipo de documental de carácter performativo que va a ser característico de las décadas siguientes. También hay que señalar que estos primeros documentales no abordaron la temática indígena del norte (aymara, quechua, atacameña) ni del sur (kaweskar, selk'nam y yagán), fijaron su atención en lo inmediato, lo mapuche, y olvidaron el resto de las etnias. Se impuso la mayoría étnica como signo visible de un problema de mal reparto de la riqueza y de conflicto entre formas de entender el mundo.

Quizás de mayor interés sea la película *Amuelai-mi* (1972), dirigida por María Luisa Mallet y producida por Chile Films en colaboración con el Ministerio de Cultura y el Instituto de Cinematografía Educativa. La denominación del film significa en español *Ya no te irás*. Se trata de un documental que muestra la inserción del pueblo mapuche en asentamientos urbanos, como Santiago, y el título alude a las soluciones que implica la llegada de la Unidad Popular con el fin de evitar las migraciones de mapuches desde su hogar, en el campo, a la ciudad. También se muestra a los miembros de las comunidades en sus territorios cercanos a Temuco. La película es fiel al propósito de su producción y, por ello, a pesar de su interés, cae en los excesos propagandísticos de la época a causa de su inquebrantable apoyo al presidente Salvador Allende, que se presenta en el film como un redentor y como la única solución a los problemas de los mapuches, idea que era muy real en aquellos años. *Amuelai-mi* denuncia duramente las dificultades y los malos tratos que sufren los mapuches a manos del huinca. También el documental muestra la proximidad con los mapuche del gobierno de Salvador Allende a la hora de establecer con las comunidades una especie de pacto para lograr la mejora de su situación de penuria histórica.

La película se inicia con el rostro de un cuadro de Botero: un hombre gordo, identificado con la burguesía, es el rostro de una voz en *off* que se presenta como vicepresidente del Partido Nacional. La representación de la burguesía se corresponde, de este modo, con el estereotipo fijado en los cuadros de George Grosz, Diego Rivera o en películas de Eisenstein como *La huelga*: obeso, interesado, repulsivo y avaro. Esa voz apunta a que el descontento mapuche es propiciado por las ideas marxistas del MIR y de la Unidad Popular. Esa voz señala que «antes de su llegada a Chile, el pueblo mapuche era un grupo de gentes apacible, trabajador y tranquilo, pero la contaminación con el marxismo produjo cierto envenenamiento ideológico». Para ese enunciador las razones de esta situación, que él identifica tácitamente con la justicia y la imagen deseable del país, se basa en que «hay juzgado de indios, hay ley de indios, prisión de indios, y muchos gobiernos los han ayudado de forma particular y muy beneficiosa para ellos». Pero los prejuicios ideológicos de clase y de raza se manifiestan con rotundidad y sin reparos:

«Sobre estética y política en el género documental: el conflicto Mapuche»

123

Respecto al mapuche... tiene todo el terreno necesario para trabajar. Hay que recorrer los campos que están completamente abandonados porque el mapuche es flojo, no trabaja. Todos los gobiernos los han ayudado. Yo estimo mucho a los mapuches honrados, a los mapuches trabajadores, pero desgraciadamente la mitad de los mapuches no son honrados y no son trabajadores.

Frente a este discurso del Chile oficialista identificado con el Chile de la burguesía capitalina, el documental presenta el testimonio de un mapuche que resume el problema en un problema económico: «el problema es poca tierra». Y un letrero indica que «en Cautín un mapuche tiene dos hectáreas de tierra», terreno insuficiente para lograr el sustento de una economía familiar. Pese a eso, se muestran imágenes de mapuches trabajando el campo con el fin de desmentir el testimonio inicial del subsecretario. Es más, un testimonio en *off* señala «aquí se trabaja, por escasez de terrenos, todos un poco». Por ello, se pasan imágenes de una niña sacando hilo del algodón mediante una rueca que pone en movimiento con el pedal acompañado por su pie. Las imágenes se suceden con un nuevo cartel que aporta un argumento contundente:

Con la fundación Temuco se dieron:
5 hectáreas a cada familia mapuche,
600 hectáreas a cada familia extranjera.

Las imágenes van a ir matizando las condiciones de pobreza que ahondan en las causas de la escasa rentabilidad de la tierra. Así pues, los mapuches aran la tierra con los bueyes y visten un calzado artesanal andrajoso que pone de manifiesto sus condiciones de pobreza; una mujer cría unas pocas gallinas con escaso grano. Un letrero dice que hay «una cama para cada 1000 habitantes» y la voz en *off* señala que «los niños no han ido nunca al hospital». El discurso en *off* prosigue: «un niño no puede ir al colegio hasta los 14 o 15 años, porque tiene que recorrer 15 kilómetros para llegar a la escuela. Los carteles se suceden con un dato estremecedor: «Cautín, 25% de analfabetismo, el mayor del país».

Mientras las imágenes escenifican el duro trabajo de una hilandera y el arado en el campo de un campesino, un testimonio en *off* detalla los alimentos que toma a diario y que denotan una falta tremenda de proteínas, y una dieta en donde la carne es desconocida: papa, arroz, café y caldo sencillo. Este mensaje, que pone en evidencia la situación de miseria del pueblo mapuche en Cautín, se refuerza con la presencia de un campesino que camina sin zapatos y un cartel que le sigue a continuación: «Cautín: la única provincia que no ha aumentado su población. Causas: emigración y alta mortandad».

Diversos planos muestran el paso de mapuches por la ciudad con presencia de los carros de su propiedad para vender productos de la tierra, pero se muestran

personajes desubicados, que parecen vagar sin sentido, a causa de las pocas oportunidades que encuentran para colocar sus mercancías. Frente a esta situación, se coloca nuevamente el cartel del juzgado de letras de indios, que sirve de transición para denunciar la situación de los mapuches ante la justicia: denuncian la falta de entendimiento a causa de que no hay funcionarios que hablen mapudungún con aquellos mapuches que apenas saben hablar castellano, lo cual supone el rechazo del recurso en una situación de penuria que no permite el pago de abogados. Diversos planos de una estación de autobuses vuelven a servir de transición para poner de relieve el tránsito de los mapuches del campo a la ciudad; viejos que esperan en los andenes, primeros planos de una anciana llorando, hombres con un fardo y hatillos en donde guardan sus pocas pertenencias, se combinan con la escena de unos trenes que inician la partida a la ciudad en un viaje desconocido y fatal. Las escenas de la estación se confrontan con una secuencia formada por tomas de la vida de la gente en la urbe en un día de fin de semana: paseos en canoa por el estanque de un parque de la ciudad, mapuches que tocan con sus guitarras en una esquina, mapuches pidiendo limosna o esperando sentados sin sentido en medio de un parque ajardinado, en donde todos disfrutan y ellos presagian que no es su lugar. Una clase aparte en un lugar que no es el suyo. Un cartel sirve de conclusión:

De cada 100 mapuches que emigran a la ciudad:
 30 se cambian nombre y apellidos para evitar la discriminación racial.
 70 trabajan como mozos, empleadas domésticas y en panaderías.

La dureza de la vida urbana se expresa mediante el trabajo en los hornos de pan, de madrugada, cargando cestas de panecillos. La voz en *off* detalla el escueto salario que cobran y un horario que oscila entre las ocho y las catorce horas: «a veces duermen en la panadería», se denuncia. Se muestran imágenes de camastros arrinconados en una esquina del horno. La voz en *off* detalla que a los empresarios les interesa la mano de obra barata, y prosigue detallando la dureza del trabajo de hornero, las altas temperaturas, las enfermedades que se adquieren en ese medio, como la pulmonía. Las enfermedades suponen el despido sin indemnización, lo cual conduce a la conclusión de que se trabaja en una situación de semiesclavitud. Un llamado a la organización por parte de la voz en *off* solicita que los obreros pierdan el miedo y se enfrenten a los patrones, mientras las imágenes de un trabajo tenaz e imparable en la panadería conceden la impresión de una labor que nunca cesa.

Una marcha reivindicativa de trabajadores interrumpe la escena para dar paso a una toma en donde varios obreros construyen una casa. Planos de carteles pegados en la pared aluden a la llegada de la Unidad Popular, las expropiaciones de tierras y la construcción masiva de casas. Recuérdese que Allende introdujo en su gestión el problema de la vivienda como una de las prioridades de su gobierno,

al igual que la ayuda crediticia a bajo interés. El registro sonoro cambia y una música muy rítmica denota el cambio de los tiempos. Noticias del periódico *La Nación* anuncian el trabajo de la Unidad Popular: inversiones en agricultura. Las imágenes se compaginan con marchas reivindicativas de mapuches y planos americanos de mujeres mapuches que trabajan tenazmente. Una pancarta anuncia que «la lucha da la tierra», mientras escenas del duro trabajo en el campo se combinan con planos de Allende hablándole a la multitud. El plano contra plano construye un sistema de correspondencias. Allende significa la solución y el ambiente se transforma. Ahora no tenemos esclavos, tenemos obreros que escuchan atentamente las palabras del líder y un futuro de esperanza parece abrirse en el horizonte: escenas de trabajo se combinan con el rostro de satisfacción de una madre que sostiene a sus hijos y con las manos de un campesino que recoge el fruto de su trabajo, el trigo que será semilla para un mañana se convierte en señal de progreso general. Las consecuencias se hacen ver rápidamente: un campesino que sonríe mientras descansa, un niño que come y la vista de un tren en cuyos flancos se sitúa la proclama «Allende el pueblo te defiende». El trabajo se convierte en satisfacción, no en castigo ni explotación.

En 1972 se rueda *Moises Huentelaf*, de Leonardo Kocking, en 16 mm, en blanco y negro. La película ya se centra en el problema mapuche, pues desvela las reacciones políticas y sociales ante la muerte del dirigente campesino mapuche Moises Huentelaf asesinado por guardias blancas en Cautín tras una ocupación de tierras el viernes 26 de octubre de 1971. (González, 1996: 18). La muerte de Huentelaf suscitó un cálido discurso de homenaje por parte de Miguel Enríquez, dirigente del MIR. Moises Huentelaf contaba con veinticuatro años y tenía una mujer y dos hijos. Desde hacía tres era militante del MIR. Desgraciadamente, no se conoce que se haya conservado copia del cortometraje. La película fue exhibida en el cineclub de la UACH en los tiempos anteriores al golpe de Estado de Pinochet, pero allí no se conserva tal como puede comprobar en diciembre de 2013. Sin embargo, a priori, la película parece de un interés indudable a causa de que es el primer documental que denuncia un asesinato sobre un ciudadano mapuche a causa del conflicto que enfrenta a los mapuche con el Estado. Además, pone de relieve que la situación ha cambiado en muy pocas cosas desde los años setenta hasta el momento actual.

Llama la atención que este cine denominado «experimental» un tanto de manera casual no incluyera en mayor número de títulos los problemas propiamente mapuches o que tuviesen exclusivamente a los mapuches como protagonistas. Como vemos, apenas tres películas trataron el tema dentro del cine social de los años sesenta y setenta. Realmente, este cine en el que los mapuches son protagonistas no surgirá hasta la década de los noventa, cuando el problema se agrave y surja

cierta conciencia del conflicto que haga aflorar la necesidad de hacerlo visible. Será el momento en que el problema mapuche salte a la actualidad como consecuencia de las protestas en contra de la celebración del V Centenario del Descubrimiento de América, cuando esa celebración sea observada como la conmemoración de una injusta conquista que inicia el periodo del despojo de sus tierras.

4. EL CONFLICTO MAPUCHE Y EL DOCUMENTAL ACTUAL

A la llegada de los españoles a Chile, el territorio estaba habitado por un millón de habitantes que implicaba una organización social y política. Sin embargo, la campaña española suscitó la idea de un indígena bárbaro que debía ser sometido a la civilización por medio de la razón, la ciencia, la religión y la técnica. Ese fue el primer episodio de un proceso de criminalización que continúa hasta el presente y contra el cual se sitúa el género documental. El debate entre Ginés de Sepúlveda y Fray Bartolomé de Las Casas apuntaba a la negación del alma y la condición humana del indio (Hanke, 1988: 33 y ss.). El indígena iba a ser acusado de manera interesada de ser vago, bárbaro, mentiroso, sucio y malo, y el tópico iba a perdurar en todos los sistemas de representación junto a su contrario, el del buen salvaje (Veres, 2003: 25 y ss.). Este tópico, que suponía apartar al otro del orden humano, significaba crear un nuevo sentido muy apartado del referente real, pero que incluía significaciones y prejuicios de tipo ideológico y político del viejo mundo (Todorov, 1987: 28) que andaban acordes con un interés claramente de corte económico. Como señala Roger Bartra, «antes de ser descubierto, el salvaje tuvo que ser inventado» (Bartra, 1996: 21), igual que lo fue el propio continente (O’Gorman, 1988: 21), ya que el salvaje suponía el fin de la civilización y la frontera en donde el orden imperante se difuminaba en favor del caos, universo que iba a ser iluminado a partir del descubrimiento español.

A lo largo del siglo XIX, XX y XXI este territorio se ha visto reducido por la presión de las oligarquías y de las grandes empresas del sector de la madera y de la electricidad. Actuaciones como la construcción de la central eléctrica Ralco a cargo de la multinacional Endesa o la presencia de madereras importantes pertenecientes a importantes familias de la alta burguesía chilena, como los Figueroa, los Mattei, los Luksi o los Angelini, han ido reduciendo las propiedades mapuche y estableciendo como crónica una situación de conflicto y de lucha por la tierra. Durante el gobierno de Allende se realizó una reforma agraria que inició la compra de tierras con el fin de devolverlas a los ciudadanos mapuche y reducir el latifundismo, pero dicha reforma fue echada para atrás con la llegada de la dictadura de Pinochet. Durante los gobiernos de Allende y de Pinochet miembros del MIR (Movimiento de

Izquierda Revolucionaria) colaboraron con los mapuches en la ocupación de tierras (Bastias, 2009: 30-40), hecho que ha facilitado su adscripción imaginaria a un sentido radical o revolucionario de su protesta.

En la actualidad, el pueblo Mapuche constituye una minoría étnica que habita una ancha franja en el Sur de Chile, desde el sur del río Bío-Bío hasta la ciudad de Temuco. Todo este proceso ha conducido en la actualidad a una situación en que grupos de resistencia y oposición al Estado realizan cortes de carretera, ataques a intereses y maquinaria de las empresas madereras y eléctricas que van salpicando los últimos años en la región de Araucanía y Malleco. La situación se ha visto agravada por un caso reciente como es el asesinato del empresario Jorge Luchsinger y su esposa. En la madrugada del 4 de enero de 2013 un grupo de personas entró en sus tierras e incendió la casa en donde dormía el matrimonio. Los hechos constituyen un asesinato en venganza de la muerte del joven Matías Catrileo que había entrado en sus tierras de noche con aparente ánimo violento el 3 de enero de 2008. Así parece confirmarlo la coincidencia de fechas. El crimen fue calificado de «delito terrorista».

Esta situación ha conducido a una ocultación del conflicto (Del Valle, 2006: 1-10), sobre el cual sólo se da una visión de los hechos, procedente de una parte de la población chilena y que normalmente oculta muchos de los hechos noticiables que se presentan en torno al problema. A ello se une el hecho de que sólo unos pocos periódicos que acojan el punto de vista mapuche, de los que destaca el diario *Azkiñtuwe*, que informa acerca de las detenciones, los procesos judiciales y las actividades de las multinacionales sobre territorio mapuche. De este modo, el problema mapuche parece descartado de los cauces de los medios de comunicación habituales. En esta situación, el discurso fílmico juega un papel fundamental, ya que saca a la palestra los detalles de esta problemática que los medios oficiales, prensa y televisión, apenas se interesan en mostrar. Y en ello el esteticismo juega un papel fundamental con el fin de hacerse oír. Ese silencio informativo se puede considerar como una de las razones de que la causa mapuche se haya inclinado en los últimos años por estrategias violentas, consistentes en cortes de carretera y corte de líneas eléctricas. Como ya señalé, el silencio puede conducir al incremento de la violencia simbólica o real de algunos conflictos con el fin de aparecer en los medios (Veres, 2006: 156). Su silencio conduce a una espiral de violencia para ganarse un espacio en el universo mediático que, unido a una situación de injusta opresión, forma una mala fórmula para manchar una de las páginas negras de la historia de Chile. Cuando un conflicto queda escondido es fácil el recurso a la violencia con el fin de convertirse en una noticia imposible de esconder. El asesinato del almirante Luis Carrero Blanco en la España de 1973 a manos de ETA suponía una respuesta a la negación, por parte de la dictadura de Francisco Franco, de ocultar y negar la

existencia del terrorismo en España. El 11 de septiembre en Washington y Nueva York significó una respuesta a la invisibilización del problema palestino y de los distintos conflictos de Oriente Medio.

Indudablemente, si los líderes de cualquier grupo terrorista acudieran a métodos más civilizados para darse a conocer —una campaña de propaganda mediante anuncios o entrevistas pactadas— seguramente la indiferencia sería el mayor resultado obtenido. Al Qaeda no consiguió el mayor seguimiento mediático de la Historia con buenas palabras y campañas publicitarias edulcoradas, sino que lo consiguió mediante el genocidio más rápido de nuestra memoria. (Veres, 2006: 124).

La invisibilización de un conflicto que afecta a 600.000 mapuches, sobre todo en Santiago y Temuco, ha propiciado que un género amoldable a lo largo de su historia como el documental se convierta en uno de los medios de canalización para informar sobre dicho conflicto. El documental suele servir de medio alternativo que se sale de los canales de comercialización habituales (Nichols, 1997: 42-52). Es un género relativamente económico que se mantiene en los márgenes de la comercialización. El documental mapuche supone una aproximación antropológica a ese mundo, pero curiosamente, a diferencia de la mayoría de los discursos indigenistas procede del interior de ese mundo. Cornejo Polar habló de literaturas heterogéneas para designar aquellos discursos sobre el indio cuyo emisor no era indígena en un código que no era la lengua del indígena y destinado a unos lectores que no eran indígenas y que leían sobre una realidad ajena tanto al emisor como al receptor de ese discurso (Cornejo Polar, 1978: 105 y 1980: 17). El discurso indigenista imaginaba al indio e imaginaba defenderlo. Pero, el documental mapuche procede de ese mundo en su mayoría y, a diferencia de la mayor parte de discursos indigenistas, no plantea el tema de la venganza ni de un mesianismo utópico (Ossío, 1973; Flores Galindo, 1986 y 1988^a y 1988^b; Vargas Llosa 1996; Veres 2000 y 2003). Además, la transparencia de la imagen manifiesta la existencia de ese mundo que a ojos de los medios resulta invisible.

Pero, el documental sobre los mapuches se ha desarrollado sobre en todo en su modalidad performativa con un considerable afán de denuncia, como creo que no podía ser de otra manera, dada la situación. En el año 2003 surge uno de los grandes documentales sobre esta temática en el S. XXI. Se trata de *El despojo Uxuf Xipay*, uno de los documentales más renombrados. Su autor es Dauno Tótoro y en él se recogen las denuncias habituales en el conflicto, con testimonios valorativos sobre el problema, apuntando a las probabilidades de derrota de los más débiles: «La historia no está a favor de los mapuche, está a favor de los huincas», dirá uno de los testimonios. El documental recoge el problema de la aculturación de los mapuche que se trasladan a Santiago, e intenta destacar el carácter pacífico de su lucha, así como la criminalización que sufren los que

quedan en las zonas rurales, a los cuales se les intenta pasar por terroristas y violentos. El documental muestra el contraste entre el testimonio del terrateniente Jorge Luchsinger, asesinado en 2013 por miembros de comunidades mapuche, que defiende la presencia de su familia en esas tierras desde hace cien años y el de líderes indígenas que señalan:

Esto es una colonización a la fuerza y no me gustaría que me quitaran mi tierra, me quitaran mi cultura, mi religión, mi lenguaje, me mataran a mis hijos, me esclavizaran, alcoholizaran a mi familia para obtener lo que no es de ellos (...) El gobierno ha entregado las tierras a extranjeros que nos discriminan.

La película acaba con la tesis de un cuestionamiento sobre lo que se considera progreso y plantea una comparación entre lo que fue la Conquista contra los mapuches y lo que es la actual ocupación de tierras y las imágenes de los carabineros golpeando en las manifestaciones. En este sentido se plantea cierto reduccionismo del problema a favor de la tesis documental y la construcción de argumentos a favor de esa tesis. El paralelismo entre la colonización española del siglo XVI y la colonización multinacional de las empresas actuales es estéticamente válida, pero no tiene refrendo en la realidad, más allá del móvil económico que mueve a estos agentes. Por ello, el documental *El despojo* no deja de idealizar a ese indio premoderno que muchas veces está alejado de la realidad, pero que resulta de gran validez estética y sirve de móvil para denunciar legítimamente la gran injusticia que sufre el pueblo mapuche. Esta idealización se observa en el uso de imágenes en blanco y negro de hombres a caballo galopando por una llanura junto al bosque, imágenes del paisaje que remiten a un pasado arcádico. De ese modo, resulta gratamente idealizada la naturaleza, el sonido del bosque por medio de ecos y un viento que susurra y que se mezcla con fundidos en los que transcurren las estaciones del año con el fin de intensificar ese vínculo del mapuche con el medio natural. La transgresión de ese vínculo supone un crimen y la destrucción de un pueblo, idea que se presenta a lo largo de todo el documental.

El montaje va a establecer oposiciones y significados basados en el choque de las imágenes. Frente a ese pasado glorioso y genuino del indio guerrero en su entorno natural, se sitúan los mapuches de hoy, niños cantando el himno nacional de Chile bajo la bandera nacional, estableciendo el mensaje de una contradicción social e histórica, al intentar introducir al mapuche dentro del estado de Chile. Así se dice que la educación «está pensada para que el mapuche deje de ser mapuche». La afirmación se ve reforzada por el testimonio de Fernando Gimeno, que señala algunos datos que hacen hincapié en el proceso de aculturación y la problemática intercultural:

que hay más de 2700 personas en el Registro Civil esperando cambiar de apellido y de nombre mapuche, porque esa autoestima y esa imagen negativa es fruto de la educación: Eso quiere decir que el conocimiento que se entregaba a nuestras gentes no era pertinente culturalmente.

Pero el montaje sitúa ante la mirada del espectador otro testimonio contrario al anterior y que pone en evidencia los prejuicios que recaen todavía sobre la población chilena al menospreciar la cultura mapuche. Un empresario forestal, Fernando Léniz, afirma:

La educación en bilingüe perjudica porque impide aprender otras cosas (...) Eso que se lo enseñe la abuela en la casa. En el colegio que le enseñen inglés, que eso es lo que le va a servir en el mundo de hoy.

Otra vuelta de tuerca del montaje sitúa de nuevo el problema en la cuestión de los inmigrantes a las ciudades y el consecuente problema de la aculturación al abandonar su nombre y sus apellidos junto a su pasado indígena y su tradición: Así José Paillal indica:

En Santiago hay muchos mapuches, generaciones enteras que han nacido acá. Para no ser discriminados intentaron pasar desapercibidos para de esa manera no ser molestados. Y cuando tuvieron hijos, hicieron eso con sus niños: enseñar a hablar buen castellano para que no se rieran de ellos. Nosotros mismos nos dividimos: nosotros somos mapuches urbanos y los otros son mapuches rurales. De ello se aprovecha el gobierno que considera que los mapuches malos son los que están en las comunidades ya que reclaman sus derechos. Se trata de hacerlos pasar por terroristas violentos.

El documental presenta la idea de un Estado desintegrador que genera división dentro de la sociedad mapuche con el fin de vencer y con el fin de encaminarse únicamente por la vertiente del indiscutible neoliberalismo. La asimilación se convierte en un agente violento que produce desarraigo en las ciudades a favor de una mezcla que el documental muestra como un signo de perdición de la sociedad mapuche, como una señal de su declive que es aprovechada por el Estado. Este testimonio vuelve a oponerse al de Patricio Aylwin, expresidente de Chile, de carácter conservador, el cual constata los inconvenientes que ha planteado una asimilación irregular. El Estado ha sido incapaz de completar esa fusión cultural que ha dado lugar a un conflicto intercultural: «Se pensaba que estos pueblos mapuches iban a desaparecer asimilados por la sociedad, porque de algún modo eran pueblos inferiores y no iban a mantener su dignidad en una sociedad en términos del S. XIX y el siglo XX».

Signos de esa desaparición son las imágenes de fusilamientos y de la creación de la Comisión Radicadora de Indígenas, la cual cambió de ubicación a numero-

sas comunidades mapuche produciendo la descontextualización y desarraigo del indígena, un signo poco integrador, tal como establecen los buenos propósitos de los estadistas. Imágenes de principios del S. XX contextualizan las denuncias de la voz en *off*: abogados que se vendían, juicios sin fin, gente que no quiere hablar del problema en Temuco, etc. El testimonio de Fernando Leniz es concluyente y establece una crítica histórica sobre el amargo pasado de Chile: «Estoy de acuerdo en que se cometieron muchas injusticias, las injusticias que se cometen siempre por un pueblo que es avasallado por un invasor (...) son inaceptables. Pero eso pasó». Y un ciudadano mapuche, en el centro de Temuco, critica ese pasado confeccionado con los frutos de la barbarie:

Esto fue una colonización a la fuerza. Y no me gustaría que me quitaran mi tierra, que me quitaran mi cultura, mi religión, mi lenguaje, me maltrataran a mis hijos, me esclavizaran, alcoholizaran a mi familia para obtener lo que no es de ellos (...). El gobierno ha entregado las tierras a extranjeros que nos discriminan.

Los enemigos del mapuche se presentan como el poder de las empresas y el dinero. El testimonio de Ricardo Meliñis es determinante en este sentido, ya que «la historia no está a favor de los mapuches. Está a favor de los huincas», lo cual conduce a una eliminación del elemento más importante y más antiguo de ese mundo, el mapuche: «Lo más importante no está porque no les conviene». El equilibrio con el entorno natural se convierte en argumento para apoyar la reclamación territorial. El documental construye de esta manera interrogantes acerca de la realidad del sur de Chile y no los resuelve. *El despojo* concluye con un hondo cuestionamiento acerca de qué es el verdadero progreso: ¿la explotación sin fin de un pueblo? ¿su exterminio? ¿el agotamiento y expolio de los recursos naturales? ¿el despojo de la herencia de las futuras generaciones? Todo ello viene acompañado de imágenes de los carabineros entrando a la fuerza en las comunidades, planos sobre enfrentamientos urbanos, imágenes de Allende hablando mapudungún y declaraciones del gobierno señalando que «la agitación es artificial». Una enumeración caótica de hechos e imágenes que sirven para indicar la confusión y hondura de un conflicto muy largo y cuya solución parece estancada. Y todo apunta a que el conflicto va para largo.

Pero el documental más famoso y polémico sobre esta temática es *Newen Mapuche* (2012) de Elena Varela, cineasta que fue detenida por un año al entrar en contacto con confidentes acusados de terrorismo y que se muestran en el documental con el rostro oculto a la cámara y sin datos que los identifiquen. Finalmente, Varela fue declarada inocente y gracias a su puesta en libertad pudo acabar el documental. La película arranca de la muerte a manos de carabineros de Alex Lemún, en la Araucanía el 12 de noviembre de 2002 y recurre a la recreación de hechos históricos, que

se complementa con imágenes de represión de los carabineros. Es un documental reflexivo que explica cómo se ha ido construyendo el propio proceso documental para explicar que su directora es detenida al igual que toda la cúpula del movimiento de oposición mapuche. A todo ello se suman testimonios de personas que han vendido sus tierras bajo amenazas en Valdivia, para la instalación de una planta de celulosa. La película apunta como responsables a los distintos gobiernos y al cuerpo de carabineros y apuesta por la ocupación de fundos al señalar que se han recuperado 47000 m² de tierra para los mapuches mediante este sistema, recuperación que en Chile se considera terrorismo.

Contra la ley antiterrorista también se posiciona el documental *Aniceto, razón de estado* (2012) de Guido Brevis. En ella se relata la historia de Aniceto Norín, acusado de incendio y de «delito terrorista» en el mismo proceso que Pascual Pichún por la quema del fundo de la familia Figueroa. El documental incluye testimonios de intelectuales chilenos como Raúl Zurita, Tomás Moulian o Raúl Shor que califican de «desproporcionada la aplicación de la ley antiterrorista».

El estado presume de que no hay terrorismo, pero en el plano interno se aplica la ley antiterrorista. Que se aplica sólo a los mapuche. Si un mapuche quema un autobús, se le aplica la ley antiterrorista. Es una aplicación racista de esta legislación.

El documental incluye imágenes de carabineros que colocan sus escudos para evitar la filmación de las cámaras así como escenas en donde se muestra la incompreensión de parte de la población chilena ante la interrupción de una carrera ciclista por una manifestación junto a cargas policiales que son habituales en estas películas. El film responsabiliza al pinochetismo de haber provocado esta situación y de hacerla perdurar. Raúl Zurita dirá: «Es tan absurdo este asunto que de nuevo vemos al pueblo disparando al pueblo. Porque ¿quiénes son esos carabineros? ¿De dónde son? Son de ahí mismo. Son tan mestizos como cualquiera de nosotros».

En definitiva, el problema que plantean estos documentales es el de la criminalización de la protesta y la visibilidad de un tema mal resuelto en la construcción de la república chilena. En Chile y en otros muchos países, y en España hay ejemplos con los escraches recientes, se criminaliza cualquier tipo de protesta bajo la etiqueta de terrorismo. El Estado neoliberal fagocita cada vez más la simple protesta y la queja. Al delito común y al crimen se le denomina terrorismo con el fin de rodearlo de una significación más grave a la sombra del 11 de septiembre. Colocar al mismo nivel el activismo mapuche que ETA, Brigadas Rojas, Bader-Meinhof, Sendero Luminoso o Al Qaeda es un error evidente que responde a una estrategia de manipulación semántica, cuya finalidad es lograr una diferente percepción del conflicto encaminada a la criminalización del pueblo mapuche. Y forma parte de esa criminalización la

constitución de un nuevo lenguaje en el que se proscriben términos como revolución, libertad, soberanía nacional, pueblo, imperialismo o proletariado (Bengoa, 2007: 83), lo cual contribuye a un nuevo proceso de colonización empresarial (Solano, 2012: 133) y de ese lenguaje no forma parte el hecho de que los indígenas del S. XXI signifiquen valores como ecología y el hecho de que los indígenas sean «los actores principales en la defensa del medio ambiente» (Bordieu y Wacquant, 2000: 121). Es más esa criminalización está conduciendo a una radicalización de los jóvenes mapuche ante el desinterés oficial que causan sus demandas. Este proceso de ideologización del conflicto no es sino un medio de justificación de las malas artes que la expansión empresarial está ejerciendo en muchos territorios del planeta en donde Chile es un buen ejemplo o como ha señalado Jorge Pinto, expansión y exclusión que se realiza desde hace siglos:

la exclusión del mapuche resolvía además, el problema de la ocupación de sus tierras, fundamentales para distribuir las entre los colonos que se estaban enviando desde el Valle Central y Europa. Por último, todo el aparato burocrático que el Estado instala en la vieja frontera y la presencia del ejército sólo confirma su afán de intervenir en la región y su propósito de hacer valer la norma jurídica establecida para el resto del territorio. El discurso antiindigenista que está detrás de esas acciones sólo constituye la justificación ideológica de un proceso de despojo y agresión al mapuche que abrió la herida (Pinto, 2003: 25).

Recientemente, el 30 de julio de 2013, la ONU, por medio de Ben Emmerson, su representante de una comisión de estudio del problema, ha declarado en un informativo de la CNN:

La ley se ha aplicado discriminatoria, sin racionalidad e injusta. Se ha convertido en parte del problema. Impunidad de fuerzas especiales y carabineros. Exceso de aplicación de la ley antiterrorista y no aplicación de las leyes corrientes en áreas mapuche. No se debe aplicar esta ley, la ley ordinaria es capaz de garantizar la ley y el orden. En el caso Luchsinger se ha aplicado la ley corriente.

Indudablemente el documental, y la historia lo confirma, supone un género interesado que desarrolla el clímax y una determinada tesis, pero, en este conflicto, es el género que da voz a los que no tienen voz mediante su presencia directa, y eso significa la visualización del conflicto. El documental se puede permitir realizar este tipo de denuncias, puesto que su dependencia de intereses económicos y publicitarios es mucho menos que la que se mantiene en la prensa escrita o en la televisión. La denuncia toma cuerpo por medio de documentales performativos, que pretenden cambiar el estado de opinión acerca de la consideración de los mapuche como terroristas, posición que defienden los medios dominantes con *El Mercurio* o *La Tercera* a la cabeza.

3. A MODO DE CONCLUSIÓN

El silencio informativo en Chile acerca del conflicto mapuche ha propiciado que el género documental se aproxime con recurrencia al problema que enfrenta a este pueblo con el Estado chileno. Es cierto que estos documentales muestran un lado de la realidad y se posicionan con la parte más débil. Por ello, los documentales sobre el problema mapuche adquieren una postura claramente posicionada sobre el bando de los desfavorecidos. No se habla de los carabineros muertos y heridos en los enfrentamientos, excepto en el documental de Tótoro *El engaño*; no se habla de muchos de los intentos de negociación; se habla de una parte de los mapuches, de un mapuche anclado en el tiempo y no de aquellos que apuestan por otro mundo, justificable o no, pero real y presente en la actualidad chilena. Pero, también es cierto que la lógica documental impone la focalización en el punto de vista de los desfavorecidos y que los avasallamientos y el expolio histórico han sido ejercidos por el Estado chileno en detrimento de muchos ciudadanos mapuche. Y la realidad es la que es. Por ello, se recurre a una postura paternalista, muy propia del indigenismo literario y fílmico, una visión de la realidad que cae en el idealismo y en la recuperación de un indígena prototípico, propio de la tradición decimonónica, alejado de la modernidad y en muchos casos del mundo urbano. El indígena es descubierto desde una óptica occidental, sin tener en cuenta a veces la propia visión de sí mismo o, de otro modo, incidiendo en aquellos aspectos que una parte de los mapuches idealizan y utilizan como estética del propio discurso político que se aproxima al mito de un indígena virginal.

Pero, no por ello, este cine carece de importancia. Hay que plantearse la importancia de este cine. Primero como medio de intentar aproximarse a la verdad, y segundo, como molde que recoge la memoria, el documento que atestigua que el crimen y la injusticia se produce al acusar interesadamente a alguien que realiza una protesta legítima o que toma medios inadecuados de protesta con la violencia de antemano, de ser terrorista, con el fin de criminalizar cualquier gesto de legítima rivalidad. Qué habría sido de la guerra civil española sin películas como *Morir en Madrid* o *Sierra de Teruel*? (Veres, 2015: 43). ¿Qué habría sido de la barbarie nazi sin *Noche y neblina* de Alain Resnais?, ¿Qué habría sido de la historia de los crímenes de la dictadura chilena sin la película de Patricio Guzmán *La batalla de Chile* o la de Armand Mattelart *La espiral*? ¿Nos habríamos quedado con las ideas que inspiraba *Raza* de Sáez de Heredia, con los documentales como *El triunfo de la voluntad* u *Olimpia* de Leni Riefenstahl, con los informativos televisivos de Pinochet como única verdad? La denuncia del crimen existe mientras dura su recuerdo, como señaló Horkheimer:

«Sobre estética y política en el género documental: el conflicto Mapuche»

El crimen que cometo y el sufrimiento que causo a otro sobreviven, una vez que han sido perpetrados, dentro de la conciencia humana que los recuerda, y se extinguen con el olvido. Entonces ya no tiene sentido decir que aún son verdad. Ya no son verdaderos: ambas cosas son lo mismo. A no ser que sean conservados en Dios. ¿puede admitirse esto y no obstante llevar vida sin Dios? Tal es la pregunta de la filosofía. (Horkheimer, 1976: 16).

El género documental es un molde más de la memoria. Como la literatura o el cine de ficción recoge en imágenes un listado de iconos que constituyen la memoria del mundo contemporáneo. Y hay memorias que intentan falsear la historia mediante la imposición deliberada de su imagen y el silenciamiento de la imagen ajena. Ésa es la diferencia entre una posible verdad y una posible mentira. Estos documentales apuestan por su verdad, pero no intentan silenciar la verdad ajena, y ahí se sitúa su catadura moral. Joris Ivens señalaba que la cámara tenía en su imaginación tres ojos o tres objetivos: «El ojo ve la realidad a través del visor de la cámara. El otro mira abierto lo que hay alrededor. Y un tercer ojo mira fijamente hacia el futuro». La verdad es que el documental es un género que mediante la denuncia realiza una propuesta válida para permanecer en el futuro, un futuro que nos pertenece a todos, a los de ahora y a las generaciones venideras, no sólo a una clase social o a un grupo de empresas. El cine documental se ha convertido en un medio de representación de la injusticia y la barbarie, de su denuncia y de su conservación frente al olvido de un mundo con demasiadas ansias de indiferencia ante un pasado que queda destronado de la memoria por los acontecimientos del presente. Y ese papel de denuncia y de conservación se le ha quedado reservado al cine y a los archivos audiovisuales:

«Efectivamente, una de las vías de la modernidad cinematográfica resuena en el concepto de *escritura del desastre* que definiera Maurice Blanchot. Esto es el descubrimiento de hechos históricos inconmensurables que exceden cualquier asomo de familiaridad y figurabilidad, (los grandes ceremoniales políticos y los campos de la muerte, el insostenible descubrimiento de los hornos crematorios y las cámaras de gas y las ruinas desoladoras de la derrota) y la alienación de una humanidad capaz de un crimen contra sí misma con el consiguiente fracaso del ideal moderno. *Reescritura* de la Historia que en el caso del cine responda a la inyección de memoria sobre el absoluto del horror, y la dificultad de hacerlo en la medida que el cine somete la potencia histórica a la moneda del imaginario colectivo a la *obscuridad* del espectáculo». (Domenec Font, 2005: 136).

Ese carácter libertario a la hora de moverse entre el juicio del pasado y del futuro creo que concede al documental la posibilidad erigirse en el canal adecuado de la protesta futura. La antítesis, la contradicción, la oposición, el contraste son rasgos de la libertad a la hora de crear cualquier texto con un mínimo espíritu crítico y ese espíritu crítico creo que es la mayor virtud de estos documentales que se constituyen en uno de los pocos baluartes de la libertad y la protesta requerida para ejercitar

dicha libertad. Más o menos Patricio Guzmán lo explicó hace años cuando sintió la necesidad de abandonar un guión y bajar a los infiernos de lo que sucedía en las calles de su ciudad:

«La lucha de contrarios, la sucesión de imágenes o secuencias que alternativamente se contradicen, que presentan opiniones, personas, datos, hechos opuestos, como opuestos son los planteamientos, objetivos y métodos políticos de la izquierda y de la derecha, en Chile y en todas partes, dan una doble dimensión creadora: por una parte, la descripción de los procesos internos; por otra parte, una dimensión activa de la participación al espectador, que en la suprema objetividad de la imagen adquiere elementos de juicio para adoptar los propios juicios de valor y la toma de partido». (Guzmán y Sempere, 1977: 19).

Marc Ferro señalaba que el cine actúa como un espía de su entorno. Interpreta a su manera los textos y muestra unas informaciones y oculta otras. En parte todo esteticismo contribuye a ello. Siempre que hay un deseo de mostrar, hay un deseo también de ocultar. *El triunfo de la voluntad* fue una película propagandística, pero dichas imágenes se volvieron acusatorias durante el proceso de Nuremberg. Para Ferro, el cine no es un reflejo pleno de la sociedad, pero sí un indicador de sus puntos negros (Ferro, 1980: 15). En esa misma línea se situaba Pierre Sorlin que señalaba que el cine nos ofrece un retrato de la sociedad de muchos posibles y hay que preguntarse qué tipo de retrato. Un film no es un duplicado de la realidad, sino una muestra de algunos de sus fragmentos, que quedan cargados de sentido, al reunirlos en una nueva unidad. El cine transcribe la realidad y lo hace con instrumentos propios: la ejemplificación, el énfasis y la recomposición mediante el montaje. El cine reorganiza un material y le da coherencia. La consecuencia es que la imagen fílmica confiesa más lo visible de una sociedad que un estado de cosas. El cine define lo que acepta y el modo en que se trasmite, y los responsables son cineastas y espectadores. Lo visible revela la ideología de la sociedad (Sorlin, 1980: 67). Y esta descripción se ajusta exactamente con el cine sobre el conflicto mapuche, un cine que asocia lo estético con lo político como la forma más eficaz de concienciar sobre la existencia de este conflicto en un mundo en donde sólo los mensajes más sólidos y efectivos prevalecen.

En este contexto se entiende ese esteticismo idealista presente en estos documentales, una forma de proselitismo político, un modo de persuasión, pero también un modo de representación que compensa la visión de los vencedores en la batalla de un mundo que apuesta por una modernidad neoliberal muchas veces sin propósitos legítimos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez, Jesús Timoteo, *Del viejo orden informativo*, Madrid, Actas, 1991.
- Auerbach, Erich, *Mímesis*, México D.F., FCE, 1950.
- Barnouw, Eric, *El documental. Historia y estilo*, Barcelona, Gedisa, 1996.
- Barthes, Roland, *Variaciones sobre la escritura*, Barcelona, Paidós, 2002.
- Bartra, Roger, *El salvaje en el espejo*, Barcelona, Destino, 1996.
- Bastias, Julián, *Memorias de la lucha campesina*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2009.
- Bengoa, José, *Historia del pueblo Mapuche*, Santiago de Chile, Ediciones del Sur, 1987.
- Bengoa, José, *La emergencia indígena en América Latina*, Santiago de Chile, FCE, 2007.
- Bordieu, Pierre y Wacquant, J.L. «La nouvelle vulgate planétaire», en *Le Monde Diplomatique*, mayo de 2000.
- Bowra, C.M., *Introducción a la literatura griega*, Madrid, Guadarrama, 1968.
- Cantarella, Raffaele, *La literatura griega de la época helenística e imperial*, Buenos Aires, Losada, 1972.
- Cataudella, Quintino, *Historia de la literatura griega*, Barcelona, Iberia, 1954.
- Cavallo, Ascanio, Douzet, Pablo y Rodríguez, Cecilia, *Huérfanos y prohibidos. Relectura del cine chileno de la transición*, Santiago de Chile, Uqbar Editores, 2007.
- Cornejo Polar, Antonio, «El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, v. IV, nº 7 y 8, Lima, 1978.
- Cornejo Polar, Antonio, *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*, Lima, Lasontay, 1980.
- Ferro, Marc, *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- Font, Domènec, «La representación de lo obsceno», en Domínguez, Vicente (Ed.), *Tabú, la sombra de lo prohibido, innombrable y contaminante*, Madrid, Ocho y Medio, 2005.
- Guzman, Patricio y Sempere, Pedro, *El cine contra el fascismo*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1977.
- Hanke, Lewis, *La lucha por la justicia en la conquista de América*, Madrid, Istmo, 1988.
- Horkeimer, Max, *Apuntes 1950-1969*, Caracas, Monteavila, 1976.
- Medrano, Adela, *Un modelo de información cinematográfica: el documental inglés*, Barcelona, ATE, 1982.
- Nicholls, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997.
- O'Gorman, Edmundo, *La invención de América*, México D.F., FCE, 1984.
- Ossío, Juan, *Ideología mesiánica del mundo andino*, 2ª ed., Lima, (s.e.), 1973.
- Piault, Marc Henri, *Antropología y cine*, Madrid, Cátedra, 2000.
- Pinto, Jorge, *La formación del Estado y la nación, y el pueblo mapuche. De la inclusión a la exclusión*, Santiago de Chile, Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2003.

- Romaguera, Joaquim Alsina, Homero (Eds.), *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Sadoul, Georges, *Historia del cine*, vol. 1, Buenos Aires, Losange Ediciones, 1956.
- Sánchez-Biosca, Vicente, «Cine, escenografía de masas y totalitarismo», en Enrique Borda, Francesc Martínez Gallego e Inmaculada Rius (Coords.), *Política y comunicación en La historia contemporánea*, Madrid, Fragua, 2010.
- Sorlin, Pierre, *The Film in History: Restaging the Past*, Nueva Jersey, Barnes & Noble Books, 1980.
- Speer, Albert, *Memorias*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2002.
- Stam, Robert, *Teorías del cine. Una introducción*, Barcelona, Paidós, 2010.
- Todorov, Tzvetan, *La conquista de América. El problema del otro*, México D.F., S.XXI, 1987.
- Torreiro, Casimiro y Cerdán, Josetxo, *Documental y vanguardia*, Madrid, Cátedra, 2005.
- Valle, Carlos del, «Mediacentrismo e invisibilización de lo étnico como objeto de estudio: una genealogía crítica de la comunicación intercultural», *Signo y Pensamiento*, nº 46, vol. XXIV, enero-junio de 2006.
- Vargas Llosa, Mario, *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Veres, Luis, *La narrativa del indio en la revista Amauta*, Universidad de Valencia, 2000.
- Veres, Luis, *Periodismo y literatura de vanguardia: el caso peruano*, Valencia, Universidad Cardenal Herrera-CEU, 2003.
- Veres, Luis, *La retórica del terror*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2006.
- Veres, Luis, «Terrorismo, cine y novela en la España del s. XXI», en *EU-topías*, nº 6, 2013.
- Veres, Luis, «Morir en Madrid, Tierra de España y Sierra de Teruel: el cine de la guerra civil y la vanguardia artística», en José Manuel Goñi y Daniel Macías, *Historia bélica: los lenguajes de la guerra: imagen y propaganda entre el clímax imperialista y el ocaso de Europa (1850-1950). Image, Propaganda and Discourse (1850-1950)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2015.
- Weinrichter, Antonio, *Desvios de lo real. El cine de no ficción*, Madrid: T&B, 20



RESEÑAS



MIGUEL ÁNGEL GARCÍA
LA LITERATURA Y SUS DEMONIOS. LEER LA POESÍA SOCIAL
 Madrid: Castalia (Literatura y Sociedad), 2012, 426 pp.

Quien se adentra en las páginas de *La literatura y sus demonios. Leer la poesía social* (Madrid, Castalia, 2012), de Miguel Ángel García, comprende de inmediato que sea la inquietante *Workers Returning Home*, de Munch, la imagen elegida para ilustrar la cubierta del libro. Este volumen es una valiosa contribución para la comprensión no solamente de la llamada «poesía social» sino también de los numerosos juicios negativos a los que se enfrentó desde sus inicios. Para ello, comparecen en este libro la crítica literaria, la

historia de la literatura o la sociología de la literatura, de manera que el autor aprovecha y combina esos útiles y enfoques metodológicos para llevar a cabo su examen crítico de la poesía social y de sus defensores y detractores.

El libro se estructura en tres grandes bloques (a los que habría que sumar la breve «Introducción», págs. 15-19, que funciona casi a la manera de una declaración de principios). El primero de ellos, encabezado por el significativo título de «Poética del compromiso social de posguerra (Teoría de la litera-

tura e Historia)», se divide a su vez en tres capítulos, de nuevo con nombres enormemente informativos: «El deber elemental: las poéticas sociales», «Materiales para una historia crítica de la poesía social (I): el fantasma social de lo poético» y «Materiales para una historia crítica de la poesía social (II): el fantasma poético de lo social». En el primero de ellos (aunque es una línea de fuerza que atraviesa el libro de principio a fin) se realiza un rastreo y análisis minucioso de la compleja teoría que sustentaba la práctica de la poesía social (como afirma Miguel Ángel García, «quienes han despreciado los pobres resultados literarios de la poesía social o la han desacreditado por su contenidismo ideológico no han reparado en la compleja teoría que [...] amparaba esa práctica», pág. 39). Para ello, se estudian las polémicas más importantes de esas décadas (poesía como conocimiento/poesía como comunicación, el esteticismo, el concepto de lo poético, la función social de la poesía) y se recorren, con valor y honestidad teórica, las muchas perplejidades que tiene que afrontar quien se adentra en el análisis de los poetas y las poéticas sociales de posguerra. Continúa con las poéticas que aparecen en las antologías más significativas de la época en lo que se refiere a poesía social, la de Ribes y la de Leopoldo de Luis. Siguiendo ese hilo, el autor va desgranando las imágenes de la poesía social y de las poéticas sociales (propias y ajenas, y ello a tres bandas: imágenes que proporcionan los autores

sociales, los detractores y los propios textos). En los otros dos capítulos de este primer bloque comparecen materiales y críticos/as imprescindibles para, como se nos indica en los títulos, hacer una historia crítica de la poesía social. Eso sí, con una distinción clara: en primer lugar, tenemos el fantasma social de lo poético (y todas las ideas y conceptos asociados: el compromiso, la poesía como un arma de lucha para transformar la sociedad, la comunicación) y posteriormente el fantasma poético de lo social (el lenguaje poético, el humanismo, la poesía social como continuidad o como ruptura).

En la segunda parte del libro se abordan las cuestiones fundamentales de la poesía social (las vistas en los capítulos anteriores y algunas nuevas que se van explicando al hilo del discurso) a través de la producción de cinco poetas llamados sociales, desde la guerra hasta los años cincuenta, lo que nos permite seguir la evolución de la idea de poesía social y la lógica de los cambios en los argumentos de sus detractores. Así, el análisis concreto de la trayectoria de los distintos autores y el comentario de muchos de sus textos más importantes están enraizados con el estudio de problemáticas más amplias.

De este modo, aparecen el «compromiso feroz» (pág. 239) de Miguel Hernández (su transformación poética e ideológica, su producción durante la guerra y la lógica que la sostiene, la idea de revolución, el plural de clase,

las imágenes, como las de la tierra o la sangre, que recorren su quehacer poético), Celaya y los obstáculos teóricos del marxismo y el humanismo (con el análisis de cuestiones como la poesía sin autor, la compleja teoría que sustenta su producción social) o las paradojas, en forma de derechos y deberes, de la «cartilla poética» de Blas de Otero, que se recrudescerán con los autores del Cincuenta aunque asumiéndolas y dándoles forma de manera muy distinta, como puede verse en los análisis de José Agustín Goytisolo y Gil de Biedma. El resultado es sumamente esclarecedor y en adelante supondrá un punto de partida ineludible para cualquier estudio sobre la poesía de posguerra.

La demonización literaria e ideológica de la poesía social, analizada en las partes anteriores, se ilustra en el bloque que cierra el libro con el estudio de la crítica desarrollada por Gerardo Diego, clave para la historia de la poe-

sía española del siglo XX y que ejemplifica varias de las líneas desde las que se demonizó la poesía social. El quehacer crítico de Diego, inseparable del inconsciente formalista y esteticista de los años 20, supone un recorrido por buena parte de la poesía española del pasado siglo, a la vez que un ejercicio de reflexión sobre muchos de los conceptos y dicotomías (mayorías/minorías, garcilasistas/tremendistas) sobre las que se ha levantado el edificio de la crítica poética de ese periodo.

Este trabajo de Miguel Ángel García, de un rigor que solamente está al alcance de quien ha pensado profundamente un tema (es decir, con valor y sin estrecheces conceptuales), posee además el mérito de reivindicar una concepción de la poesía éticamente comprometida, con valor político y anclaje en lo real.

ENCARNA ALONSO VALERO
Universidad de Granada



ARACELI IRAVEDRA (ed.)
*POLÍTICAS POÉTICAS. DE CANON Y COMPROMISO EN LA POESÍA
 ESPAÑOLA DEL SIGLO XX*

Madrid: Iberoamericana, 2013, 260 pp.

El debate actual en todos los medios de comunicación parece claro: son tiempos de cambios, que no permiten quedarse indiferentes en el margen del camino. La sociedad, así como todas sus manifestaciones y estratos, necesita involucrarse en ese mismo cambio ¿hacia qué? ¿para quién? Esa es la cuestión: las letras y los letrados quieren formar parte de ese giro (¿drástico?) cuya dirección parece disolverse en ideologías pujantes y, en cierta medida, hasta extremas. Pero a pesar de tan loables intenciones, siempre que-

da una herida abierta, como irresoluta: ¿hasta dónde llega el compromiso como movimiento en marcha? Ya se sabe que, a pesar de las honestas intenciones por hacer de la poesía un «arma cargada de futuro», la propia poesía no cambia la dirección de los hechos, no nos alimenta, no acaba con el paro, no resuelve los debates sociales: sólo nos abre la brecha, nos anuncia que existe una hemorragia más profunda, mucho más inquietante, pues devuelve la imagen del ser humano en su propio conflicto como ser social y una preo-

cupante carencia de valores que tanta desorientación y hastío nos producen.

Que sea difícil cualificar y medir hasta qué punto la poesía puede transformar los hechos sociales no implica que no se deba analizar como fenómeno. Claro está, un poema no es un decreto-ley. Porque queda visible que es una nueva variable de los caminos actuales por los que va transitando la propia poesía, ya no sólo en el interés creativo y escritural, sino también en el lector o en los intereses críticos. Y, como resulta pertinente, hay que diseccionar el fenómeno como tal: la revelación se transforma en rebeldía, el pensamiento débil evoluciona hacia el inconformismo, la pluralidad de perspectivas en discursos alternativos desde la periferia de los núcleos ortodoxos de poder y, por supuesto, discutir (no sé qué sería de la crítica literaria sin esta palabra a pesar de que hoy en día muchos estudios han perdido el comprometido gesto de problematizar con otros estudios) ese canon poético actual que, decididamente, ha querido forjar un cambio desde el yunque de la experiencia.

La profesora Araceli Iravedra, cuya trayectoria como estudiosa de la poesía española actual está fuera de toda duda, nos presenta, en este volumen titulado *Políticas poéticas. De canon y compromiso en la poesía española del siglo XX*, una selecta selección de estudios de diferentes y reputados estudiosos, que pretende no sólo poner sobre el marbete de esa conflictiva relación

que existe entre canon y compromiso, sino también mostrarnos cómo ha sido dicha relación y qué grado de lesiones (metafóricas, claro) se han provocado entre sí. En sus páginas introductorias, cuya lucidez expositiva (aunque condensada y, en cierta medida, breve) ya justifica de por sí la tenencia del volumen, Iravedra lanza un desafío crítico ineludible: «La noción de compromiso aparece, a esta luz, como una instancia indispensable para conocer las relaciones entre literatura, sociedad e historia, esto es, la correlación entre la serie literaria y las otras series culturales y sociales», por lo que— y sigo ahora parafraseando a la propia autora— si la poesía es un hecho social, lo es también histórico y necesita una revisión como artefacto historiable o que el canon pretende historiar. Es lícito, pues, preguntarse por el *cómo* se pretende y *qué* se excluye.

Decíamos que el desafío era de gran intensidad: no tanto por el objeto de estudio sino más bien por la carencia, hasta la fecha, de «luz» en la valoración de cómo el canon ha involucrado el compromiso como alternativa, tanto de lectura como de escritura. Y para tan arriesgado objetivo el volumen ha querido contar (ya lo dijimos) con un elenco de críticos de primera línea que, sin duda, ayudan a su compiladora a arrojar esa misma luz y a conseguir (muy sobradamente) los objetivos clarificadores. Así, tenemos la valiosa aportación de Juan Carlos Rodríguez, con su capítulo, titulado «El compro-

miso y el Modernismo (la “conciencia absoluta” y el imaginario poético de Juan Ramón Jiménez)), ya no sólo por la novedad que pueda resultar enlazar términos que, hasta la fecha, han quedado tan dispares en sus respectivos caminos: Juan Ramón Jiménez y el compromiso (incluso con la sombra de Rousseau de fondo). Pero la aportación de este texto excede las costuras de esta relación, pues las conclusiones a nivel general, en la teorización de cómo el canon se retroalimenta y se justifica, resultan todavía más relevantes, pero cabe tomarlo a partir de una lectura en clave, entre líneas, tras afirmaciones tales como: «No es lo mismo la poesía pura, en su carácter de casi inocencia infantil, según Juan Ramón, que la obra pura, que es ese deseo de verdad y de fusión con lo absoluto con que termina la *Segunda antología*»; o «El problema de los estudiosos de Juan Ramón Jiménez es llegar a observar qué significa *corregir* en Juan Ramón», por ejemplo. Y esto nos lleva a una pregunta velada: ¿hasta qué punto hemos leído la poesía juanramoniana bajo el yugo de un canon interpuesto entre su lectura crítica y la necesidad de englobarlo en una burbuja canónica?

Otra línea que sigue ganando más auge entre los lectores ávidos de puntos de vista problematizadores, pone, en el filo de la palabra y del análisis, la otra cara de la vanguardia literaria. Miguel Ángel García, tan cierto siempre en sus análisis, nos llama la atención sobre este mismo debate

con su texto «Vanguardia, avanzada, revolución (1927-1936). La querella del canon poético y del compromiso». Parece muy interesante esa primera visión que hace sobre las teorías de Bloom y sus justificaciones: hasta qué punto, pues, el compromiso constituye un canon o, sin embargo, es un punto de resistencia ante el mismo, de alternativa obligada quizá por el punto de equilibrio necesario. Pero esto (y cabe retomar las afirmaciones de Culler) puede producir una expansión de los cánones humanísticos y, por tanto, la disolución del concepto *canon* como línea única. Y para llevarnos hasta este punto el texto de Miguel Ángel García pone en entredicho las diferentes lecturas que se han hecho en torno a la vanguardia española, encauzada, casi en exclusividad, a través del 27. Entrarían aquí, pues, modelos de incompatibilidades que, en cierto modo, han forjado una tradición crítica al respecto: desde la mirada burguesa la lucha de clases sólo se convertía en luchas individuales y, por tanto, el compromiso era sólo una elección marginal, ocasional, dentro de un amplio horizontes de esteticismo; así, el conflicto era sólo un motivo estético de fondo, una pose que no acababa de conectar con las circunstancias sociales de la España que comenzaba a quebrarse irremediablemente.

Luis Bagué Quílez es otro de los críticos aquí convocados y su respuesta es, como siempre, acertada y precisa, mediante su texto «Las cosas

como son”: escritura autobiográfica y compromiso histórico en Miguel Hernández, Max Aub y León Felipe». Ciertamente es que la conexión entre sí no sorprende, ya que son tres autores perfectamente identificados por un tipo de compromiso social a través de sus poemas e, incluso, a través de sus acciones, pero la importancia del propio texto cabe encontrarla en la excelente catalogación que el crítico realiza del «yo social» y que viene a dar buena orientación para futuros investigadores por estos lares, sobre todo porque analiza, con breves pero contundentes apuntes, ese avanzar hacia el nosotros y acabar en la reconstrucción del canon desde la periferia geográfica y existencial: el exilio como eje de aprehensión de la realidad.

Con Laura Scarano y su texto «Autopoéticas del compromiso en el canon social de la posguerra española» el libro aporta una lectura externa a ese largo y confuso período de la llamada posguerra española. A veces es preciso poner sobre el escenario la historia y sus sucesión (no necesariamente dispuesta causalmente) y verla con la incredulidad de quien no espera disfrutar *per-se* del espectáculo, sino de entender por qué esas palabras son consideradas un fenómeno, una acción, con su propia incertidumbre, intriga, motivo desencadenante, trama, etc. No es que el texto pretenda ser pretencioso, sino que, desde la síntesis, se nos expone una visión panorámica de aquella etiqueta que tanto marcó

a la poesía española de la posguerra (arco cronológico que tampoco queda muy definido): la *poesía social*. Pero no sólo— y ahí radica, a mi parecer, la gran novedad de este estudio— desde el punto de acercamiento historiográfico del hecho literario en sí, sino sobre todo desde su lectura y sistematización, es decir, desde su catalogación y ubicación dentro de unos estrechos márgenes de intereses entre lectores y autores.

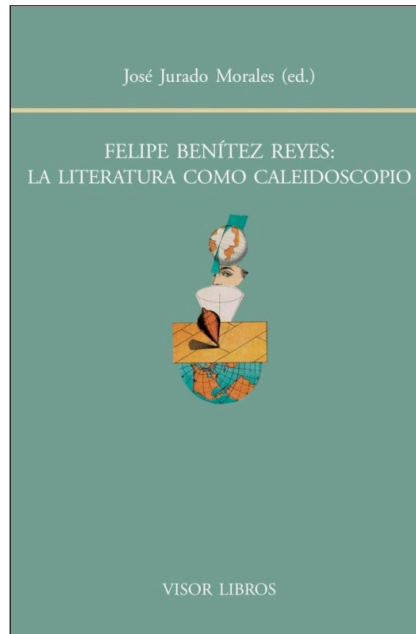
Acaba este magnífico libro el artículo firmado por la propia Araceli Iravedra, titulado «“Después de este desorden impuesto” o las voces del posfranquismo (el canon del compromiso y el compromiso con el canon)». Conocidos son los estudios de la autora sobre la *poesía de la experiencia* y en este trabajo pretende, sin duda, ir más allá de la simple enumeración de nombres y etiquetas (desorden, lo califica) que salpican, no siempre con acierto, las listas de publicaciones. Y muy claramente lo apunta la propia Araceli Iravedra en su texto con afirmaciones como «esa realidad plural y proteica que ha resultado ser la poesía de la experiencia desaconseja las estimaciones generalizadoras y los juicios globales. Sin embargo, contra este modelo comunicativo sin distinguos, y con especial rigor contra su principal valedor teórico, se alzaron a partir de los años noventa otras voces críticas que, si compartían con la propuesta de los sentimentales de Granada algunos presupuestos esenciales, disientían

de su debilitamiento en las distintas formas de la vertiente figurativa». Ahí estriba, a mi parecer, el eje sobre el que se articula el artículo de Iravedra y sus postreras conclusiones: cómo se modifica, desde la base de una crisis (ya no tanto desde el concepto de ruptura) la urgencia y la divergencia de ciertas voces poéticas actuales.

Véase— y con esto pretendo ir cerrando este apunte lector— que el volumen no sólo es capaz de aunar voces académicas relevantes en torno a un único fuego (el compromiso y el canon), sino también se articula con una coherencia que, desde múltiples ángulos, nos parece elogiable: el recorrido

del debate en las cimbras diatribas de la poesía española contemporánea toca de lleno los cinco dedos de esa gran mano que se tiende socialmente y que llamamos poesía comprometida. No se trata, pues, de un libro que busca problematizar, sino que añade una revisión clara al problema y eso, en estos tiempos de desconcierto en el que imperan conceptos como crisis, desorientación, iniciativa o necesidad, resulta, cuando menos, atrevido y diferente. No se me ocurren dos calificativos que puedan definir de una mejor manera este espléndido libro editado por la prestigiosa Editorial Iberoamericana.

SERGIO ARLANDIS
University of Pennsylvania



José JURADO MORALES (ed.)
FELIPE BENÍTEZ REYES: LA LITERATURA COMO CALEIDOSCOPIO
 Madrid: Visor Libros, col. Biblioteca filológica hispánica, 445 pp.

Felipe Benítez Reyes, la literatura como caleidoscopio es el título de un volumen que publica Visor Libros y edita José Jurado Morales, profesor de la Universidad de Cádiz (que colabora en la edición de la obra), quien consagró al poeta gaditano, en 2013, el Seminario de Literatura Actual, germen de este libro colectivo.

«Creo que Felipe Benítez es el escritor más largo, mejor dotado, con más talento, de mi generación», afirma Carlos Marzal en su aguda ponencia, y otro amigo (lo que no le res-

ta mérito a la afirmación, no pocos se refieren a él como «Felipe»), Juan Bonilla, destaca en la suya, no menos incisiva, el hecho de que «sea quizá el poeta más importante aparecido en España desde la muerte de Franco». Más allá de estos encendidos pero compartibles elogios, la feria va por barrios, no cabe duda de que estamos ante «uno de los nombres mayores de las letras españolas actuales», al decir del prologuista e instigador del homenaje, ante «un escritor singular» con «voz personal», por usar sus propias palabras.

Lo primero que habría que destacar, más allá de la pertinencia de analizar la obra de FBR (Rota, 1960), es el acierto del título. Explica Jurado Morales el origen del invento y el porqué de su uso para explicar, metafóricamente, la literatura de Felipe Benítez Reyes: «porque para él la vida tiene mucho de tubo especular que guarda realidades relativas y variables en función del ángulo desde el que nos posicionemos». Dice también que «responde al perfil del escritor completo», algo en lo que también incide su alma gemela, el poeta Marzal, cuando alude a su condición de «polígamo» literario. Por eso, el volumen analiza su poesía, su narrativa (tanto el cuento como la novela) y sus ensayos, a lo que habría que añadir sus diarios, sus aforismos y cuantas ocurrencias, en el mejor sentido, podemos leer en sus artículos periodísticos, las entradas de su blog o hasta en su muro de Facebook. No olvidemos que FBR ha sido también traductor y director de revistas literarias (por ejemplo, de la emblemática *Fin de siglo*) y, ahora, pequeño editor, amén de autor de *collages*, que aquí estudia Ana Sofía Pérez-Bustamante.

En esto de la *poligamia* no tiene, según creo, parangón o, si acaso, hablando de coetáneos, con Trapiello, al que José Luis García Martín (que aquí no colabora, pero que es el crítico que más le admira) incluyó en la «Generación de los 80», que es la de Benítez Reyes (también antologado en el libro del mismo título).

Adscrito a «la órbita de la poesía de la experiencia», una cruz como otra cualquiera, FBR ha obtenido casi todos los premios importantes y ha dedicado no poco de su ya extensa obra a un tema, digamos, central: el de la identidad o, por decirlo mejor (así se titula su último libro de poemas), el de las identidades. Por eso le dedican dos capítulos del total, los correspondientes a la poesía.

Precisa Luis García Montero, otro de sus grandes amigos, que «no hay que confundir el yo biográfico con la voz del poema, pero la poesía se esfuerza en configurar un personaje literario, una ordenación coherente de sentimientos y experiencias» y añade que «La poesía supone la construcción de una identidad». Sí, el «yo» de FBR es también caleidoscópico y para ello basta con leer su celebrado *Vidas improbables* (1995 y 2009, premios Ciudad de Melilla, Nacional y de la Crítica), donde destaca la importancia que le da a «apócrifos, heterónimos e incluso homónimos», como anota Bagué Quílez. Estamos, dice, ante «un sujeto especular». Juan José Téllez, en la ponencia más disparatada del conjunto, le califica de «sencillamente esquizofrénico». El poeta, por su parte, se ha referido a la «fantasmagoría de la identidad».

De su literatura, se destaca, en suma, el humor (tan infrecuente en nuestras letras), la ironía (un signo de distancia e inteligencia), el escepticismo («elegíaco y escéptico» le llama Payeras Grau) y el desengaño, la precisión estilística (lo

que tiene de *miglior fabbro*), la perplejidad (en torno a los prodigios cotidianos), su aguzado ingenio, una atmósfera entre mágica, circense y misteriosa donde reina el espejismo...

Su voz es, como explica Bonilla, «elegante, descreída y sabia». Sería imposible resumir aquí no ya cuanto ha escrito, que es bueno y mucho, sino lo que los estudiosos revelan sobre ello en las páginas del libro que comentamos.

Para comprobar cuanto decimos, basta con leer su nota a «Suposiciones en tres tiempos», donde reúne, digamos, su poética, un texto fundamental que abre el volumen.

Si tuviera que destacar alguno de los asedios a los que acabo de aludir, lo que hago sin dejar de ponderar todos y cada uno de los artículos aquí reunidos, mencionaría el repaso de su trayectoria poética llevado a cabo por Marina Bianchi, la reflexión en torno a lo espacial y los lugares que firma L. Martín Estudillo, el análisis de Javier Letrán acerca de su pensamiento poético —lo paradójico, pongo por caso— a partir de *Escaparate de venenos* y su relación con la tradición filosófica pesimista o, por conocimiento de causa, las aportaciones de Antonio Jiménez Millán y Álvaro Salvador, dos clásicos de la «experiencia» y viejos compañeros de viaje del poeta. También cabe citar a Araceli Iravedra, antóloga de esa corriente, quien afirma que «la disposición característica del sujeto enunciador de la literatura de

Felipe Benítez Reyes (...) es la perplejidad, el desconcierto y la extrañeza ante el yo y la realidad».

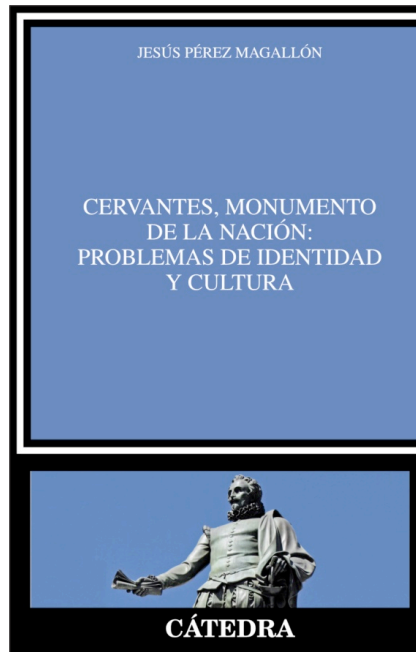
No quiero olvidar la importancia de la bibliografía, elaborada por Jorge González Jurado y el editor de la obra. Y ya que le menciono, la meritoria labor de Jurado Morales, que, además de firmar un trabajo sobre los relatos de FBR, desglosa en su informado prólogo cada una de las ponencias recogidas.

Ojalá este libro colectivo se escape, en fin, de una maldición que el escritor señala en su primera poética, «La dama en su nube» (1988): «La poesía, expuesta a la luz de la ciencia y de los análisis lingüísticos, se fosiliza, se convierte en cosa pintoresca».

En lo que a uno respecta, si se me permite la intromisión, confieso que he venido leyendo con fervor toda la poesía (y algunas cosas más) del autor andaluz. No me duelen prendas reconocerlo, al revés. Recuerdo perfectamente la primera lectura de «Elogio de la naturaleza» (incluido en su libro *Los vanos mundos*), un poema de aire modernista que me gusta especialmente; un puñado de versos que forman parte mi particular florilegio de la poesía universal.

Leída a lo largo, esta poesía demuestra que FBR ha conseguido su propósito: estamos ante un genuino «ejercicio de inteligencia».

ÁLVARO VALVERDE
Crítico literario



JESÚS PÉREZ MAGALLÓN
*CERVANTES, MONUMENTO DE LA NACIÓN: PROBLEMAS DE
IDENTIDAD Y CULTURA*

Madrid: Cátedra, 2015, 362 pp.

El nuevo libro de Jesús Pérez Magallón constituye un importante avance en la genealogía de estudios en torno a la recepción crítica de Cervantes en el siglo XVIII y primera mitad del XIX. Se centra, particularmente, en los debates originados en torno a la construcción de su biografía y en torno a la proyección nacional de su creación quijotesca, ampliando así un interés personal por desentrañar la espesa madeja hermenéutica de nuestros clásicos que ya se iniciara en su anterior tra-

bajo *Calderón. Icono cultural e identitario del conservadurismo político* (Cátedra, 2010). Al igual que ocurriera con éste, la lectura que propone ahora el Catedrático de McGill University está construida a partir de un rastreo minuciosísimo de la historia social y cultural del momento estudiado, en donde también se toman en consideración asuntos de diversa índole concernientes, por ejemplo, a la historia de la imprenta, a la tecnología del libro como objeto de exposición y consumo

o incluso al papel de la diplomacia a la hora de diseminar la imagen cervantina dentro y fuera de la Península. Una reseña de esta naturaleza apenas puede hacer justicia a la complejidad del presente libro, en donde la extraordinaria cantidad de información ofrecida—y magistralmente organizada—dificulta la labor de síntesis y la posibilidad de comentar al detalle sus muchos aspectos de interés.

¿Cómo es que Cervantes se convirtió, se pregunta Pérez Magallón, en símbolo de una nación «que hacía pocos años había creído que nadie la representaba mejor que Calderón» (10)? Para iniciar una posible respuesta, se escoge el momento histórico y simbólico de la primera estatua a Cervantes instalada en Madrid en 1835, que culmina todo un proceso en el cual, según el autor, el contraste entre la proyección en el tiempo del manco de Lepanto y su enemigo Fernández de Avellaneda determina la recepción del *Quijote* desde inicios del XVIII. A ellos se une el análisis del discurso ideológico construido alrededor de dos hitos editoriales como fueron la monumental edición inglesa del *Quijote* de 1738 y la de la Real Academia Española en 1780. Para ello resulta preciso detenerse entonces en los debates en torno al teatro nacional de mediados del XVIII, influidos en gran medida por la publicación por parte de Blas Nasarre de las *Ocho comedias y entremeses* cervantinos con su famoso «Prólogo», así como en las polémicas

surgidas del círculo de intelectuales ilustrados hasta la ocupación francesa de 1808, y que se prolongan con la entrada de los afrancesados «en la monumentalización cervantina» (11). Todos estos asuntos acaban por hacer de Cervantes un icono cultural y nacional en un país que se va liberando del yugo fernandino hacia un futuro democrático, con el autor del *Quijote* como emblema de una deseada armonía, sostiene el autor, entre diferentes estratos sociales.

Cervantes, monumento de la nación: problemas de identidad y cultura se divide en un apartado Preliminar, seguido de seis capítulos, una bibliografía y un índice onomástico, manteniendo el formato habitual en esta colección de no incluir notas de ningún tipo (quedan todas, por tanto, integradas en el cuerpo principal del texto para delicia o fastidio del lector). Las páginas iniciales abordan una reflexión de carácter teórico sobre conceptos como los de memoria colectiva e identidad nacional, tan asiduos en la crítica contemporánea pero que adquieren una serie de matices muy específicos al ser trasladados a este momento histórico en concreto. El Cervantes que se monumentaliza, indica Pérez Magallón, es el modelo del ser español en su valentía y generosidad, así como el del autor de una obra como el *Quijote* y en un caballero andante que encarna una serie de valores específicos, teniendo siempre en cuenta que el proceso de mitificación que se lleva a cabo cano-

niza a Cervantes antes que a su creación y a su «criatura» más universal. La estatua de 1835, se nos recuerda entonces, es el resultado de todo un devenir en el cual la distorsión de sus gestos, la lectura forzada y la invención de lo inexistente desembocan en una mitificación convulsa, cuando no disparatada.

El primero de los capítulos lleva el título de «Avellaneda y Cervantes o el enfrentamiento entre centro y periferia». Se analiza en él la huella de la edición de Avellaneda preparada por Isidro Perales (tras el que se esconde Blas Nasarre) con la «Aprobación» de Agustín de Montiano, a la que, en cierta manera, responderá Gregorio Mayans en 1737 con su *Vida de Miguel de Cervantes* para la edición del *Quijote* que publica en Inglaterra John Carteret. Mayans—a quien Pérez Magallón, recordemos, ha dedicado ya importantes estudios—forja la imagen de un Cervantes valiente y de un escritor célebre, pero, quizá más importante aún, de víctima de su tiempo: un hombre empobrecido y «abandonado por todos, aislado de quienes debían ser sus pares intelectuales, sin apoyos de las autoridades ni de los mecenas que hubieran debido sostenerlo, víctima de un ambiente que no valoraba ni valoró a aquellos que realmente tenían valor, envidiado por los demás literatos» (70); un Cervantes, en suma, que se integrará con facilidad en el imaginario colectivo que se iba forjando de una nación mezquina que despre-

ciaba la cultura. Pero también es importante la aportación de Mayans no solo del escritor, sino también de su criatura ficticia, pues propaga la idea del libro como una gran sátira de su tiempo, divulgando un *Quijote* al que se lee como un clásico merecedor del máximo respecto y admiración. Como resultado, Mayans encuentra como argumentación contra los editores de Avellaneda el «énfasis puesto sobre la justicia y justificación de la lucha contra la caballería que articulan los libros de caballerías» (95). Al otro lado de este espectro hermenéutico, Nasarre y Montiano se convierten, acaso paradójicamente, en valedores de una posición que va en contra de la lógica de la Ilustración por su estrecha dependencia y cercanía al centro del poder.

El capítulo segundo, «Cervantes frente a Calderón en la identidad nacional: del *Discurso* de Erauso y Zavaleta a las *Cartas marruecas* de Cadalso», arranca con una reflexión sobre el Nasarre que edita el teatro cervantino y que se alza, según el autor, en enemigo de Lope y Calderón—en otras palabras, sosteniendo que Cervantes milita por abandonar el quijotismo caballeresco mientras que Calderón cimenta este *ethos* como rasgo del español. Se trata, según Pérez Magallón, de una «extremada desautorización» (108) que provocará una cascada de intervenciones anti-reformistas y anti-neoclásicas por parte de intelectuales como Erauso y Zavaleta, Carrijo y Maruján, las cuales se analizan en las

páginas siguientes dentro del marco de enfrentamientos entre el círculo de letrados reformistas y el de escritores conservadores que definen la vida cultural del momento. Erauso, por ejemplo, sostendrá que Calderón encarna un modo de ser nacional muy particular frente al que se articula en el *Quijote*, como parte de una visión que constituye una «prolongación radicalizada» (147) de la corriente anti-cervantina—o, si se quiere, pro-Avellaneda—de Nasarre y Montiano. La evaluación de la identidad nacional que lleva a cabo José Cadalso, articulada sobre los principios de *vanidad*, *superstición*, *ignorancia* y *pobreza*, a las que se une el del *ingenio* cervantino, cierran este denso y estimulante bloque temático y temporal.

El capítulo 3 lleva por título «La mal llamada edición de 1780: poder y cultura en la exaltación cervantina», y en él Pérez Magallón argumenta cómo la preparación de este famoso y monumental libro se integra en un discurso «que adelanta aspectos clave del nacionalismo español» (159), al tiempo que forma parte de esta canonización cervantina en su elaboración de un tipo de lector determinado. El arranque del capítulo dibuja con todo detalle el panorama cultural del momento, situando a los principales agentes y los diversos intereses personales y colectivos que rodearon la labor de la Real Academia Española. Mayans, Ensenada, Grimaldi, Cañuelo o Gutiérrez de los Ríos son actores principales en esta

opereta de ambiciones y desencuentros, pero es cierto también que el cuadro de actores secundarios es tremendamente rico, como se nos ilumina de forma magistral en estas densísimas páginas de historia cultural, política y tecnológica: unas páginas que revelan, siguiendo la estela de críticos como Paolo Cherchi y Emilio Martínez Mata a los que el autor acude con frecuencia, cómo un simple libro logró situar a Cervantes en el mismo centro de las reflexiones que movilizaron al círculo letrado de la Corte. La entrada en los debates de intelectuales como Pellicer Saforcada (1778), García de la Huerta (1785) y Forner (1786) cierra el estudio de este fascinante crisol con el *Quijote* en el centro de sus debates más animados.

«Ilustrados, afrancesados, liberales: Cervantes en una cultura nacional» es el título del cuarto bloque, en el cual se lleva a cabo un detalladísimo estudio de los círculos intelectuales del cambio de siglo y las primeras décadas del XIX. Pérez Magallón sitúa su lente en figuras como Antonio de Capmany —a quien se le considera como admirador del *Quijote*— o Nicolás Pérez, exponente junto a Valentín de Foronda de la corriente anti-cervantina del momento gracias, fundamentalmente, a su pieza *Anti-Quijote* (1805), y que provocará respuestas como la de Antonio Eximeno un año después. Se trata, en cualquier caso, de lo que el autor considera como un conjunto de posturas en ocasiones rozando el

fanatismo que van pavimentando el camino para la erección de la famosa estatua unos años más tarde. Destaca igualmente la figura del influente Martín Fernández de Navarrete, quien en cierta manera se adhiere a la visión cervantina de Mayans y de los Ríos, y que, en palabras del autor, busca «honrar las cenizas de Cervantes erigiéndole el monumento que la nación le debe para así completar efectivamente el duelo que la nación no ha hecho por él» (244). Pero el panorama es mucho más complejo e involucra a numerosos sectores del mundo cultural nacional e internacional, con figuras como José Marchena, Moratín y hasta el mismo Goya, así como los siempre influyentes románticos ingleses y centro-europeos que tanto hacen también por la figura de Calderón en estos años. Para 1835, por consiguiente, Cervantes se halla ya en el punto de mira de sectores conservadores y progresistas, terreno abonado para la instauración de su controvertido monumento. La vida de esta estatua, que se analiza en el siguiente capítulo («El monumento material: la estatua de Cervantes»), contará con jugosas lecturas a cargo de otros intelectuales de su tiempo como Ochoa,

Larra o Mor de Fuentes, en este año que, curiosamente, era también memorable por otra razón no muy lejana: el bicentenario de la muerte de Lope de Vega.

Con la breve reflexión del sexto y último capítulo («Cierre: los despojos de una recepción») se da broche final a un estudio fascinante de todos los vectores que fueron trazando el complejo escenario de la canonización cervantina, de su recuperación en ocasiones exaltada e ilógica, de su conversión en icono y monumento. *Cervantes, monumento de la nación: problemas de identidad y cultura* es un libro que sin duda será de lectura recomendada por su rigor y atención al detalle, por la minuciosidad de su método tanto como por las nuevas realidades que nos ilumina en toda su complejidad. En este bienio 2015-2106 tan cervantino, este extraordinario trabajo de Pérez Magallón es un magnífico homenaje tanto a Cervantes y su *Quijote* como a los cervantistas que supieron leerlo y reivindicarlo en su justa medida.

ENRIQUE GARCÍA SANTO-TOMÁS
University of Michigan, Ann Arbor

REVISTAS

REVISTA INTERNACIONAL DE
LINGÜÍSTICA IBEROAMERICANA
(RILI)
*[www.iber-america.net/de/rili1.
htm](http://www.iber-america.net/de/rili1.htm)*

LETRAS PENINSULARES/DAVIDSON
COLLEGE
www3.davidson.edu/cms/x6120.xml

DECIMONÓNICA, REVISTA DE
PRODUCCIÓN CULTURAL HISPÁNICA
DECIMONÓNICA
www.decimononica.org

REVISTA ESPÉCULO. REVISTA DE
ESTUDIOS LITERARIOS. UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE DE MADRID
*[www.ucm.es/info/especulo/numero44/
index.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/index.html)*

REVISTA ESPAÑOLA DE LINGÜÍSTICA
APLICADA. UNIVERSIDAD DE LA
RIOJA
www.aesla.uji.es/resla

REVISTA MONTEAGUDO. REVISTA
DE LITERATURA ESPAÑOLA,
HISPANOAMERICANA Y TEORÍA DE
LA LITERATURA. UNIVERSIDAD DE
MURCIA
www.um.es/dp-liter-esp/revista.php

REVISTA DIECIOCHO. HISPANIC
ENLIGHTENMENT. UNIVERSITY OF
VIRGINIA (EE.UU.)
<http://faculty.virginia.edu/dieciocho>



OTROS ENLACES DE LA MIRÍADA: revistas y congresos de interés

REVISTA HISPANIC POETRY REVIEW
<http://hisp.tamu.edu/hpr>

REVISTA PARNASEO. CIBER-PASEO POR
LA LITERATURA.
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
<http://parnaseo.uv.es>

ACADEMIA EDITORIAL DEL HISPANISMO
www.academiaeditorial.com

452Fº - REVISTA DE TEORÍA DE
LA LITERATURA Y LITERATURA
COMPARADA
www.452f.com

HISPANIC REVIEW - REVISTA DE LA
UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA
<http://hr.pennpress.org>

CONGRESOS Y JORNADAS

NOVIEMBRE

Del 10 al 12 de noviembre de 2015

XV JORNADAS Y II CONGRESO

LATINOAMERICANO DE ENSEÑANZA
DE LENGUAS EXTRANJERAS EN EL
NIVEL SUPERIOR (JELENS)

«LENGUAS Y CULTURAS: DESAFÍOS
ACTUALES DE LA DIVERSIDAD Y DE LA
INTEGRACIÓN»

Córdoba - Argentina

<http://www.fl.unc.edu.ar/Jelens/index.html>

Del 18 al 20 de noviembre de 2015

CONGRESO INTERNACIONAL CÓMIC Y
COMPROMISO SOCIAL

Universidad de Valencia

Valencia - España

<https://comicycompromiso.wordpress.com/>

Del 19 al 20 de noviembre de 2015

TRANSICIONES. DE LA DICTADURA A LA
DEMOCRACIA

Universidad de Szeged

Szeged - Hungría

<http://www.hispanisztikaszeged.hu/index.php/es/congreso-2015>

Del 19 al 21 de noviembre de 2015

V CONGRESO NACIONAL DE LA
ASOCIACIÓN NORUEGA DE
PROFESORES DE ESPAÑOL

*Universidad de Trondheim (NTNU
Dragvoll)*

Trondheim - Noruega

<http://www.anpenorge.no/wordpress/v-congreso-nacional-de-la-asociacion-noruega-de-profesores-de-espanol/>

Del 25 al 27 de noviembre 2015

IX CONFERENCIA INTERNACIONAL

LINGÜÍSTICA 2015

Instituto de Literatura y Lingüística

La Habana - Cuba

<http://www.ill.cu/>

Del 25 al 27 de noviembre de 2015

XXI CONGRESO INTERNACIONAL DE LA
SOCIEDAD CHILENA DE LINGÜÍSTICA
(SOCHIL 2015)

Temuco - Chile

<http://sochil2015.uct.cl/20-convocatorial/>

DICIEMBRE

Del 10 al 11 de diciembre de 2015

CONGRESO INTERNACIONAL. EL CINE Y
LA TELEVISIÓN EN LA ESPAÑA DE LA
POST-TRANSICIÓN (1979-1992)

Universidad Carlos III

Madrid - España

<http://tecmerin.es/call-for-papers-congreso-internacional-el-cine-y-la-television-en-la-espana-de-la-post-transicion-1979-1992/>

Del 10 al 12 de diciembre de 2015

XVI CONGRESO DE LA SOCIEDAD
ESPAÑOLA DE DIDÁCTICA DE LA
LENGUA Y LA LITERATURA (XVI
SEDLL)

Alicante - España

<http://web.ua.es/es/sedll/xvi-congreso-internacional-de-la-sedll.html>

ENERO 2016

Del 7 al 10 de enero de 2016

CI MLA ANNUAL CONVENTION

Austin - Estados Unidos

<https://www.mla.org/convention>

Del 22 al 24 de enero de 2016

IX CONGRESO INTERNACIONAL DE
LA ASOCIACIÓN ASIÁTICA DE
HISPANISTAS (IX CONGRESO AAH)
Bangkok - Tailandia
[http://drive.google.com/
file/d/0B0QN1LO_
z6cEa2NNOXl6cnR2RVU/view](http://drive.google.com/file/d/0B0QN1LO_z6cEa2NNOXl6cnR2RVU/view)

Del 27 al 29 de enero de 2016

II CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE
ENSEÑANZA DE LA GRAMÁTICA
*Facultat de Magisteri de la
Universitat de València
Valencia - España*
<http://congram2016.wordpress.com>

FEBRERO 2016

Del 18 al 20 de febrero de 2016

V CONGRESO INTERNACIONAL DE LA
ASOCIACIÓN CONVIVIO
*Poesía, poéticas y cultura literaria
Università degli Studi di Verona,
Dipartimento di Lingue e Letterature
Straniere
Verona - Italia*
<http://convivio2016.org/>

MARZO 2016

Del 2 al 4 de marzo de 2016

VIII CONGRESO INTERNACIONAL DE
LINGÜÍSTICA DE CORPUS (CILC
2016)
Málaga - España
<http://tecnolengua.uma.es/cilc2016/>

Del 14 al 16 de marzo de 2016

II CONGRESO INTERNACIONAL DE
LITERATURA HISPANOAMERICANA.
CRÍTICA, POÉTICA Y TEORÍA
LITERARIA
*Universidad Guanajuato
Guanajuato - México*
[http://www.letras.ugto.mx/images/pdf/
Convocatoria.pdf](http://www.letras.ugto.mx/images/pdf/Convocatoria.pdf)



CONTENIDOS
DE
MIRÍADA HISPÁNICA

La estructura de *Miriada Hispánica* está concebida en torno a tres ejes principales:

1. Sección monográfica de artículos relacionados con un tema específico. En cada edición se elegirá a un «Editor invitado» o se realizará un «call for papers» animando a estudiantes de posgrado, profesores y especialistas a contribuir con sus ensayos.
2. Sección de artículos varios organizada en tres líneas académicas distintas:
 - a) literatura y cine.
 - b) lingüística y didáctica de la lengua.
 - c) historia, cultura, y arte.
3. Reseñas críticas de libros de reciente publicación.

Los artículos, ensayos o reseñas que se remitan para la consideración de su publicación deberán estar relacionados con los siguientes campos generales:

- Literatura española y latinoamericana (autores, géneros, épocas, estilos.)
- Teoría y crítica literaria.
- Lingüística en cualquiera de sus vertientes (semántica, gramática, pragmática, etc.).
- Didáctica de la lengua, la literatura y la cultura hispánica.
- Enseñanza del español a través de las nuevas tecnologías.
- Estudios feministas, sociales, culturales y artísticos relacionados con las humanidades.
- Podrán proponerse otros campos, aparte de los indicados, si se entiende que pueden tener relación con la línea general de la revista.
- Reseñas de obras de reciente publicación así como de eventos (congresos, recitales o exposiciones) relacionados con el hispanismo.

EVALUACIÓN DE LOS ARTÍCULOS

Los trabajos serán remitidos a dos evaluadores anónimos propuestos por los miembros del comité editorial y/o el comité científico de *Miriada Hispánica*. Es requisito imprescindible para la publicación de los trabajos la obtención de dos evaluaciones positivas. La evaluación se efectuará en relación a los siguientes criterios:

- Originalidad e interés en cuanto a tema, método, datos, resultados, etc.
- Pertinencia en relación con las investigaciones actuales en el área.
- Revisión de trabajos de otros autores sobre el mismo asunto.
- Rigor en la argumentación y en el análisis.
- Precisión en el uso de conceptos y métodos.

- Discusión de implicaciones y aspectos teóricos del tema estudiado.
- Utilización de bibliografía actualizada.
- Corrección lingüística, organización y presentación formal del texto.
- Claridad, elegancia y concisión expositivas.
- Adecuación a la temática propia de *mh*.

La evaluación se realizará respetando el anonimato, tanto de los autores como de los evaluadores; posteriormente, en el plazo de tres meses desde la recepción del artículo, los autores recibirán los correspondientes informes (véase *infra*) sobre sus trabajos, junto con la decisión editorial sobre la valoración que se haga de los mismos.

Para cualquier consulta, pueden ponerse en contacto con:

miriada.hipanica@uvavalencia.org

Agustín Reyes-Torres

reyes.torres@uvavalencia.org

www.miriadahispanica.com

J. Enrique Peláez Malagón

enrique.pelaez@uvavalencia.org

www.miriadahispanica.com

University of Virginia-Hispanic Studies Program

Calle Ramón Gordillo, 4

46010 Valencia (España)

Telf.: (34) 96 369 4977 Fax: (34) 96 369 1341



Evaluación de las contribuciones

La evaluación experta y anónima de los artículos recibidos es indispensable para que *MIRÍADA HISPÁNICA* se consolide como una revista académica de referencia en el ámbito del hispanismo. Por esta razón, agradecemos tu labor crítica y el apoyo que nos prestas como evaluador.

- Escribe por favor una evaluación que pueda ser compartida (de manera anónima) con el autor del artículo.
- Indica las razones para tu recomendación

TÍTULO DEL ARTÍCULO:

1. *Evaluación general*

Con el objeto de ayudarnos a tomar una decisión sobre el artículo recibido, por favor realiza una evaluación acorde a los siguientes criterios y usando una escala del 1 (malo) a 5 (excelente). Por favor, rellena esta tabla:

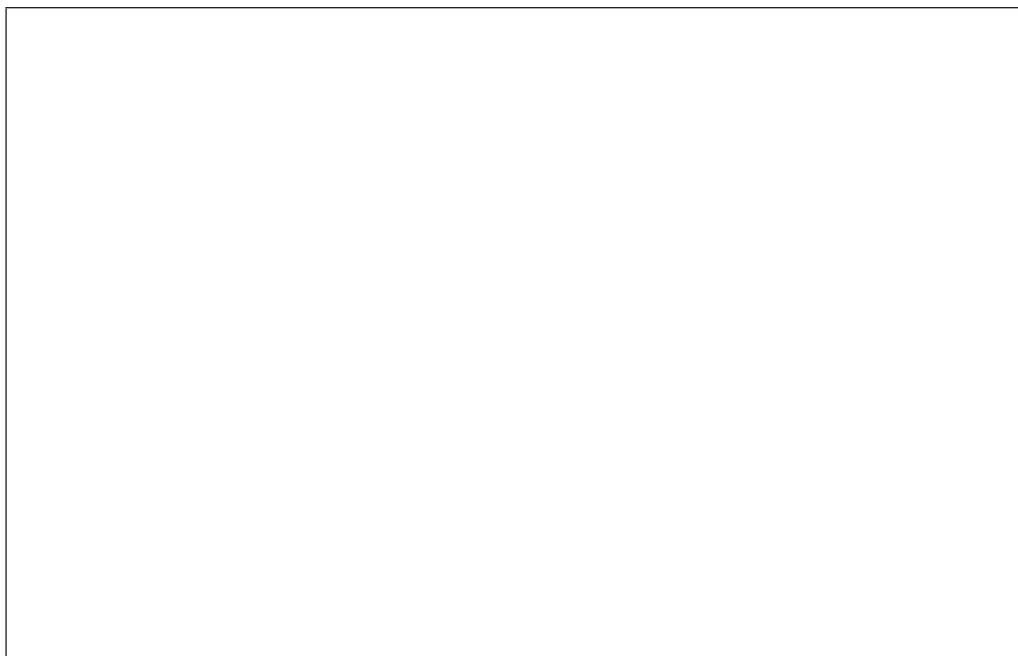
CRITERIO	1	2	3	4	5
Originalidad e interés del contenido tratado					
Claridad y adecuación del título y el abstract con el artículo.					
Objetivo del artículo					
Base crítica y metodológica de la investigación					
Solidez de la argumentación y las conclusiones alcanzadas					
Estilo y uso del lenguaje.					
Relevancia de la bibliografía					

2. Recomendación

☐ Publicar ☐ Rechazar ☐ Aceptar, sujeto a revisión y cambios

** Por favor indica los comentarios oportunos para que el autor pueda realizar cambios efectivos en su artículo.

Razones para tu recomendación / Sugerencias / Comentarios para el autor:



Tu evaluación deberá ser enviada por correo electrónico a miriada.hispanica@uvavalencia.org en el plazo máximo de un mes.



NORMAS DE ESTILO Y PUBLICACIÓN

NORMAS DE ESTILO

NORMAS GENERALES

- * *Miríada Hispánica* acepta contribuciones en castellano y en inglés que sean originales, que no hayan sido publicadas previamente o estén siendo consideradas en otra revista para su publicación.
- * Los artículos serán sometidos a revisión por pares de forma anónima.
- * Se entregará el texto definitivo en formato electrónico a la dirección hispanica@uvavalencia.org antes de la fecha establecida.
- * Publicación: El comité científico publicará los artículos seleccionados en la revista siempre que éstos tengan el nivel de calidad requerido, se adecúen a las normas de estilo, las referencias bibliográficas y sean entregados dentro de los plazos establecidos.
- * El artículo deberá presentarse junto con un resumen de entre 80 a 100 palabras y cinco palabras clave tanto en inglés como en español.
- * Los documentos deberán consignar los datos del autor, la institución a la que pertenece y la dirección de correo electrónico. Estos datos deberán ir tras el título del artículo.
- * Derechos de autor. Los derechos de cada autor recaerán sobre su artículo. Hispanic Studies Program tendrá los derechos de la obra colectiva. Para proteger a los autores, el comité editorial registrará la revista con un Depósito Legal.
- * El hecho de mandar un artículo implica que los autores acatarán las decisiones tomadas tanto por el comité científico como por el comité editorial.
- * Ambos comités tendrán el poder de enmendar las normas que aquí se establecen.

FORMATO DEL ARTÍCULO

- * Extensión: Incluyendo gráficos, notas, tablas, imágenes y bibliografía la extensión de los artículos será de un mínimo de 10 y un máximo de 20 páginas – Utilización de imágenes y datos en los artículos. Toda la información utilizada para la elaboración del artículo debe estar libre de derechos de autor, el autor de cada artículo se hará responsable de las diligencias que pudieran recibir al respecto.

- * Procesador de textos: Microsoft Word para Windows (*.doc). El nombre del archivo ha de ser «APELLIDO_APELLIDO_Nombredelautor.doc»
- * Formato del documento: DIN-A4.
- * Márgenes: – Superior, inferior, izquierdo y derecho: 3 cm.
- * Fuente: Times New Roman. Para el cuerpo del texto el tamaño será de 12 puntos, en cambio para las notas a pie de página, citas fuera del cuerpo del texto y los ejemplos será 11 puntos.
- * Interlineado: 1'5 líneas. Separación entre párrafos. No hay que dejar línea en blanco entre párrafos. Tampoco sangría en los párrafos. Deberán dejar un espaciado de seis puntos en el párrafo anterior.
- * Alineación: Justificada.
- * Negrita, cursiva y subrayado. Para destacar palabras utilizaremos la cursiva, si necesitáramos dos formatos diferentes para destacar, entonces negrita, pero nunca subrayado.
- * Paginación: No aparecerá en ningún lugar la paginación (esto se dejará para cuando se maquete el total de artículos).
- * Imágenes, gráficos y tablas: Estarán incluidos en el artículo y también se presentarán en soporte informático en formato *.JPG, *.TIFF o *.EPS (han de tener buena resolución y estar libres de derechos de autor).
- * Título del artículo: Debe ir centrado al comienzo de página (en la primera línea), en mayúsculas, negrita, sin punto final. A continuación, se deja una línea en blanco entre el título de la comunicación y el nombre del autor.
- * Nombre del autor: Debajo del título de la comunicación, alineación derecha. En la línea siguiente, y también a la derecha, se indica la Universidad o Centro de procedencia. En el caso de ser dos personas dejaremos un espacio entre los datos de cada persona.
- * Dedicatoria del artículo: El artículo NO podrá ser dedicado.
- * División en apartados: Los distintos apartados y subapartados se tienen que numerar, comenzando siempre por el número 1. La excepción la representa la bibliografía, que aparecerá sin numerar.
 1. En negrita y sin sangrar, minúsculas. La frase no acaba en punto final.
 - 1.1. En negrita y sin sangrar, minúsculas. No acaba en punto final (no se deja línea en blanco anterior si va justamente después de la línea del 1.).

No se dejará una línea entre el subtítulo y el texto siguiente.

Ejemplo:

1. Introducción

1.1. Objetivos principales

1.2. Fundamentación pedagógica

CITAS TEXTUALES

- * Citación en el pie de página de la bibliografía. No se debe citar a pie de página, sino que se hace una referencia a la bibliografía final. Tampoco se utilizarán los términos: sic., vid., véase...
- * De tres o menos líneas: entre comillas (« ») e insertadas en el texto; el tamaño de la fuente sigue siendo 12.
- * De cuatro o más líneas: sangradas a la izquierda 1'25 cm (una tabulación) tamaño de la fuente 11. No hay que sangrar en inicio de párrafo. Hay que dejar una línea en blanco entre el texto y la cita, o entre la cita y la siguiente línea. Si no se indicara la autoría antes de la cita aparte, se podría, igualmente, poner entre paréntesis al final de la misma:
...en trance de recomponerse anagramáticamente. (R. Rodríguez Ferrándiz 1998: 245) (Para más información al respecto consultar las normas de publicación de la revista).

CORRECCIÓN ORTOGRÁFICA Y LINGÜÍSTICA

Recomendamos que visiten el Diccionario panhispánico de dudas, el Diccionario de la Real Academia Española y el apartado «Consultas lingüísticas» de la RAE, así como también «El Museo de los horrores» del Instituto Cervantes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

SOLO se citará la bibliografía que ha aparecido durante el artículo, y no toda la que se conoce con respecto al tema. El apartado se llamará Bibliografía. Irá en negrita, sin punto final y sin numerar. Después una línea en blanco. Se seguirán las normas marcadas por MLA.

NORMAS DE PUBLICACIÓN

Las contribuciones deberán respetar las normas de MLA (www.mla.org) Modern Language Association of America.

NORMAS PARA CORREGIR MANUSCRITOS

En líneas generales la revista intenta reducir al máximo las notas al pie de página, incluyéndolas dentro del texto y evitando así repeticiones de información. Los datos bibliográficos de los libros sólo deben ir desarrollados en la bibliografía que se encuentra al final de cada artículo. Se recomienda la concisión y brevedad en las citas intratextuales, y la información completa y precisa, sin escatimar dentro de la bibliografía datos que puedan servir al lector.

A. BIBLIOGRAFÍA AL FINAL DE LOS TEXTOS

Cada artículo debe ir acompañado por una bibliografía donde aparezcan todas las obras mencionadas y utilizadas por el autor. Debe estar organizada alfabéticamente por apellidos.

1) *Libros*

El orden en que deben aparecer los datos es el siguiente:

- Apellido del autor, nombre. *Título del libro* (cursivas). Lugar de publicación: Editorial, año:
Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957.

Si el libro tiene un encargado de edición o un coordinador, debe incluirse después del título del libro:

- Colón, Cristóbal. *Textos y documentos completos*, ed. Consuelo Varela. Madrid: Alianza Universidad, 1984.

Si se tiene el año de la primera edición del libro y se considera pertinente colocarlo, éste deberá ir después del título:

- Martín Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. Comunicación, cultura y hegemonía. 1987. México: Ediciones G. Gili, 1991.

Si el libro tiene 2 autores:

- Magaña Esquivel, A. y Lamb, R. *Breve historia del teatro colombiano*. ...

3 autores:

- Borges, Jorge Luis, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. *Antología de la literatura fantástica*. ...

Más de 3 autores:

- Müller Bergh, Klaus y otros. *Asedios a Carpentier*. ...

2) Artículos de revistas

El orden en que deben aparecer los datos es el siguiente:

- Apellido del autor, nombre. «Título del artículo» (entre comillas), *Nombre de la revista* (cursivas) volumen/número (año de publicación): páginas:
Adorno, Rolena. «El sujeto colonial y la construcción de la alteridad», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 28 (1988): 55-68.
Concha, Jaime. «La literatura colonial hispano-americana: Problemas e hipótesis», *Neohelicón* 4/1-2 (1976): 31-50.

3) Capítulos de libros

Debe citarse el título del artículo entre comillas, antecediendo al título del libro donde se encuentra.

Citar utilizando el apellido del autor del artículo al que se hace referencia:

- Apellido del autor, nombre. «Título del artículo» (entre comillas). *Nombre del libro* (cursivas), ed. Nombre del editor. Lugar de publicación: Editorial, año. Páginas:
Goic, Cedomil. «La novela hispanoamericana colonial». *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo I. Época Colonial, ed. Luis Iníigo-Madrigal. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982. 369-406.

Si se utilizan varios artículos de un mismo libro se deben incluir todos los datos bibliográficos en cada una de las referencias, y también incluir una referencia bibliográfica al libro completo, en la que aparezcan los editores o recopiladores al principio de la cita. Esto facilita al lector encontrar con rapidez y claridad el lugar donde se encuentran editados los artículos y el libro:

- Franco, Jean. «La cultura hispanoamericana en la época colonial». *Historia de la Literatura hispanoamericana*. Tomo I. Época colonial. Luis Iníigo-Madrigal, editor. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982. 35-56.

- Mignolo, Walter. «Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista». *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo I. Época colonial. Luis Íñigo-Madrigal, editor. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982. 57-116.
- Roggiano, Alfredo. «Bernardo de Balbuena». *Historia de la hispanoamericana*. Tomo I. Época colonial. Luis Íñigo-Madrigal, editor. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982. 215-224.
- Íñigo Madrigal, Luis, editor. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo I. Época colonial. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982.

NOTA: Cuando se cita en la bibliografía un autor que incluye un artículo o una preposición dentro del nombre, debe colocarse dentro de la bibliografía atendiendo a la primera letra del apellido y no a la preposición o artículo que lo antecede:

- Cruz, Sor Juana Inés de la
- Certeau, Michael de

4) Periódicos

El orden en que deben aparecer los datos es el siguiente: apellido del autor, nombre. «Título del artículo». *Nombre del periódico* (cursivas). Fecha (día, mes, año): sección, página:

- Cabrujas, José Ignacio. «Con real y medio». Nacional. 16 nov. 1990: C-7.

Algunos periódicos contienen diferente información en sus distintas ediciones. En este caso es importante especificar la edición después de la fecha y precedido por una coma:

- Collins, Glen. «Single-Father Survey Finds Adjustment a Problem». *New York Times*. 21 Nov. 1983, late ed.: B-17.

B. CITAS INTRATEXTUALES

Las citas o referencias intratextuales deben marcarse entre paréntesis dentro del texto de la siguiente manera:

- 1) La información intratextual sólo requiere el apellido del autor y el número de la página. No se separan por ningún signo. Cuando son páginas no continuas, se separan con comas. No se utilizan las abreviaciones 'p.', 'pp.', 'pág.' o 'págs.': (Rorty 38) o (Heidegger 25, 42).

- 2) Cuando existen varias obras del mismo autor se le añade a la cita intratextual el año que corresponde en la bibliografía. El apellido del autor, el año de la edición y el número de la página no se separan por ningún signo: (Ricoeur 1969 33).
- 3) Cuando varias obras del mismo autor corresponden al mismo año, entonces se coloca una letra —en orden alfabético— al lado del año. Esta misma referencia debe mantenerse en la bibliografía al final del texto.
Ejemplo:
[En la Bibliografía]:
Davidson, D. (1997a) «Indeterminism and Antirealism». En: *Subjective, Intersubjective, Objective*. Oxford: Claredon Press, 2001. 69-84.
Davidson, D. (1997b) «The Emergence of Thought». En: *Subjective, Intersubjective, Objective*. Oxford: Claredon Press, 2001. 123-134.
[En el texto]: (Davidson 1997a 85) o (Davidson 1997b 42).
- 4) La abreviación 'cf.', usualmente empleada cuando la referencia no es textual, es opcional.
(cf. Rodríguez 54)
- 5) Cuando la referencia bibliográfica no remite a un conjunto de páginas del texto, sino a toda la obra, se introduce sólo el apellido del autor y el año correspondiente.
(Lévinas 1980)
5.1) Además, si el apellido del autor en cuestión se menciona explícitamente en la oración en la que aparece la referencia, sólo se escribe el año correspondiente, así:
Kripke (1972) esgrime una serie de argumentos en contra de la teoría descriptivista de la referencia de los nombres propios.
- 6) Cuando está claro el nombre del autor, puede incluirse únicamente el número de página (y si es necesario se incluye el año de la edición, si existen más obras del mismo autor; ver numeral 2).
- 7) Para enfatizar un subrayado, o cursivas resaltadas por el autor del artículo, debe escribirse dentro del paréntesis y después del número de la página: «énfasis mío»:
(Rama 1990 31, énfasis mío)
- 8) Cuando en el mismo párrafo se cita la misma obra y la misma página, entonces se coloca «Ibid.», entre paréntesis, en cursiva y sin tilde: (Ibid.)

- 9) Cuando en el mismo párrafo se cita la misma obra pero diferente página, entonces se coloca «Id.» en cursiva y el número de la página: (Id. 48).
- 10) Esto se aplica a todos los casos, con excepción de los textos clásicos. En éstos se utiliza la convención canónica relativa a la obra a la que se hace referencia. Por ejemplo:
Según señala Kant, «la unidad en la multiplicidad, criterio de la belleza pura, define las formas bellas» (KU 267, 291), y describe aquella relación en la que el objeto se muestra al sujeto en su apertura más originaria. Aristóteles despliega algunos argumentos para demostrar «que hay un principio y que las causas de los seres no son infinitas» (Met. 994a1-2).

C. CITAS TEXTUALES

- 1) Las citas textuales de más de cuatro renglones deben realizarse en un párrafo aparte, sangrado a la izquierda.

Ejemplo:

Cabe señalar lo que, en su estudio sobre el mito de Antígona, nos dice George Steiner, refiriéndose precisamente a la interpretación que ofrece Hegel de esa figura trágica en la Fenomenología del Espíritu:

Todo el discurso de Hegel representa una negativa a prestarle un carácter fijo, una definición formal. Esta negativa es esencial a su método y hace engañosos los conceptos de «sistema» y de «totalidad» que habitualmente se atribuyen al hegelianismo. En Hegel la reflexión y la expresión se mueven constantemente en tres niveles: el metafísico, el lógico y el psicológico, el último de/los cuales abarca a los otros dos en la medida en que trata de hacer explícitos los procesos de conciencia que generan y estructuran operaciones metafísicas y lógicas (35-36).

- 2) Cuando la cita es de menos de cuatro renglones puede incluirse dentro del texto, marcándola con comillas:

Por un lado la rechaza al ver su vanidad, y por otro se deslumbra: «Era tal la impresión que Aureliana me había causado, que no podía apartar mi vista de su precioso rostro» (Acosta de Samper 1990 383).

- 3) Si existen comillas dentro del texto que se cita, las comillas generales de la cita deben ser dobles y las que están dentro de la cita deben cambiarse a simples:

Como lo señala Antonio González: «El núcleo social de la familia, a su vez, funciona como el modelo ‘natural’ de la comunidad nacional, con los mismos ideales de unión, y con las mismas jerarquías».

D. ALGUNAS NORMAS ESTILÍSTICAS

- 1) Las palabras extranjeras van en letra cursiva:
Fiestas, celebraciones, performances o representaciones artísticas...
- 2) Se utilizan corchetes [...] para intervenciones u omisiones.
«...para ellos [los italianos] fue siempre así», sostiene Pedro.
«Las letras equivocadas [...] se tachan con un signo o llamada que se repite al margen.
- 3) No deben tener notas al pie de página, ni los títulos, ni los epígrafes.
- 4) Las comillas siempre preceden a otra puntuación (la coma, el punto, Habla de la existencia de «montones de notas sobre una novela».
- 5) En inglés y en portugués las palabras de los títulos llevan mayúscula.
As I Lay Dying - O Crime do Padre Amaro.
En español solamente la primera palabra y los nombres propios:
Maldición eterna a quien lea estas páginas.
Los terribles amores de Agl.
En francés sólo las dos primeras palabras importantes del título:
Les Femmes savantes.
Les Liaisons dangereuses.
- 6) Se debe utilizar la mayúscula cuando se nombra un período o una corriente:
Romanticismo, Modernismo, la Colonia, la Conquista, Edad Media.
No así cuando se utiliza la palabra como adjetivo o nombre de lugar:
«La poesía modernista de Darío». «Había estado en la India antes, y se resolvió volver a vivir en la colonia». «Los tapices medievales».
- 7) Utilícese «pos» en lugar de «post» en palabras compuestas:
Posmoderno - Pos-feminista
- 8) Palabras compuestas muy utilizadas, deben escribirse sin guión:
Sociopolítico - Sociohistórico
- 9) Los números deben ser escritos en letras, dentro del texto:
uno, dos, tres.
- 10) Las letras mayúsculas deben estar acentuadas.
AMÉRICA - Álbum - LA NACIÓN.

- 11) Se recomienda no usar abreviaturas y siglas en el cuerpo del texto. Si tuvieran que usarse (para uniformar criterios) nombramos algunas abreviaturas reconocidas y usadas por la revista:

Ant. (Antología) - Col. (Colección) - Comp. (Compilador) - Ed. (Editorial) - ed. (1ra ed.; 2da ed.) - ed. (editor) - O. C. (Obras Completas) - seud. (Seudónimo).

