ADEMÁS DE LA PALABRA. APROXIMACIONES INTERDISCIPLINARES A LOS ESTUDIOS LITERARIOS

Víctor Manuel Sanchis Amat, Laura Palomo Alepuz
y Ana Andúgar Soto (coords.)

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES
www.cervantesvirtual.com

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
Alicante, 2019

SANCHIS AMAT, Víctor Manuel; PALOMO ALEPUZ, Laura y ANDÚGAR SOTO, Ana (coordinadores)
Además de la palabra. Aproximaciones interdisciplinares a los estudios literarios
Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2019. 246 pp.
ISBN: 978-84-17422-63-9

Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019.
Este libro está sujeto a una licencia de «Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)» de Creative Commons.

© 2019, Víctor Manuel Sanchis Amat, Laura Palomo Alepuz y Ana Andúgar Soto (coordinadores)
Algunos derechos reservados
ISBN: 978-84-17422-63-9

Portada: Fotografía realizada por Alejandro Palomo Alepuz.

ÍNDICE

Págs.

Introducción 5

Mujeres en el mundo medieval de Arthur Conan Doyle 7
Antonio José Miralles Pérez

Falsificaciones literarias al final del Mundo Antiguo: el caso de la *Historia Augusta* 22
Miguel Pablo Sancho

Los bienes de la lectura. La didáctica de la memoria (un «vagar literario» por las Edades de Oro y Plata) 34
Francisco Javier Marín Marín

El diálogo pictórico-literario entre *The Blessed Damozel* (1847) de Dante Gabriel Rosetti y las representaciones visuales de Edward Cole Burne-Jones (1861) y John Byam Liston Shaw (1895) 48
José María Mesa Villar

El vacío, entre el arte y la literatura 62
Enrique Mena García

Hacia una poética fotográfica del retrato (I). El problema de la identidad escindida 75
Rosa Arenas

Hacia una poética fotográfica del retrato (II). La propuesta artística 96
Rosa Arenas

Cuando los clásicos cruzan la pantalla: la pervivencia de Cervantes en *El ministerio del tiempo* 113
Carmen María López López

Fronteras de lo visible y de lo literario 127
Antonio Candeloro

Las protagonistas en la literatura femenina inglesa y norteamericana adaptada al cine 141
Beatriz Guillén Velasco

Revisiones *transmedia* de un centenario: estampas cervantinas en el aula de lengua y literatura 146
José Rovira-Collado

Relaciones intertextuales en la educación literaria. *El despertar de Cervantes*: donde se reescriben los clásicos 161
Ana María Draghia

El papel de la familia en los hábitos lectores de los hijos 172
María Ángeles Cano Muñoz

La figura del docente desde la perspectiva de diferentes obras literarias 183
David Jiménez Hernández

¿Por qué el príncipe se fijó en Cenicienta?: Subversiones del personaje femenino en los tiempos del *boom* de la literatura infantil y juvenil 190
Víctor Manuel Sanchis Amat

La desfamiliarización y la paradoja del suspense en la cognición del texto literario. Derivaciones y posibilidades didácticas 199
Benito Elías García Valero

Biblioterapia, una disciplina emergente para el fomento de la lectura en el grado de Educación Infantil 208
Laura Palomo Alepuz
Ana Andúgar Soto

Historia de libros en la historia literaria: la editorial Biblioteca Renacimiento 223
Dolores Thion Soriano-Mollá

Una propuesta inicial de canon para analizar la literatura desde el cómic 235
Eduard Baile López

INTRODUCCIÓN

Desde el grupo de investigación de Didáctica de las lenguas y la literatura de la Universidad Católica San Antonio de Murcia, impulsado por la doctora María Felicidad Tabuenca y dirigido durante un tiempo por la doctora Laura Palomo Alepuz, iniciamos hace algunos años un camino interdisciplinar por las humanidades que hoy continuamos desde el Departamento de Filología Española y el Departamento de Innovación y Formación Didáctica de la Universidad de Alicante. Fruto de la interrelación entre especialistas de diferentes ramas del conocimiento y con la literatura como excusa presentamos este volumen de aproximación interdisciplinar a los estudios literarios como resultados de investigación de un trabajo que venimos haciendo desde el grupo en los últimos años, tanto en artículos científicos como en el desempeño docente.

En este sentido, desde el ámbito vehicular de la literatura, o los estudios literarios, nuestra intención, como docentes de disciplinas humanísticas en diferentes departamentos, no puede ser otra que la de tender puentes entre materias tan afines como la didáctica de la lengua y la literatura, la historia, la historia del arte, la filosofía o los estudios de cine, televisión y cómic, con el objetivo principal de enriquecer la perspectiva de estudio, dialogar sobre lugares comunes y encontrar espacios necesarios para ampliar fronteras, actualizar concepciones, metodologías y cruzar miradas científicas entre profesionales que muchas veces compartimos un espacio físico que en este volumen aspira a ser también un espacio intelectual.

Todavía en estos tiempos de transformación digital, tejer redes intelectuales depende principalmente del entendimiento entre personas. Y en este caso concreto queremos poner a dialogar a investigadores de diferentes instituciones, de disciplinas diversas, con objetivos y metodologías muchas veces también distintas que a partir del hilo vertebrador de la literatura nos muestran caminos múltiples que convergen en el mismo punto: la necesidad de las humanidades, de la investigación en humanidades como contribución necesaria para el entendimiento de la complejidad del mundo que habitamos y acercarla después a las aulas.

Así, el lector podrá encontrar en este libro trabajos que abordan la inseparable amalgama historia-literatura en diferentes tiempos y culturas, como nos muestran los trabajos de los profesores Miguel Pablo Sancho, que desde los estudios de historia clásica presenta un análisis de la *Historia Augusta*, o el de Antonio Miralles, que desde la óptica de los estudios ingleses aborda los personajes femeninos de las reconstrucciones medievales de Arthur Conan Doyle.

Las relaciones entre arte y literatura se trabajan en este volumen por un lado de la mano de los especialistas en Historia del Arte Enrique Mena, con un estudio sobre el simbolismo del vacío entre las dos artes, y Rosa Arenas, que presenta dos trabajos complementarios acerca de la poética fotográfica del retrato en los que aúna teoría y práctica con propuestas estéticas propias. Por otro, resulta revelador el diálogo pictórico-literario que propone José María Mesa Villar desde los estudios ingleses con los resultados de investigación acerca de las relaciones entre Dante Gabriel Rosetti y Edward Cole Burne-Jones y John Byam Liston Shaw.

Desde los estudios literarios y la literatura comparada se presentan tres trabajos que centran su atención en las influencias entre la palabra y los medios audiovisuales. Carmen María López revisita la figura del padre de las letras españolas, Miguel de Cervantes, a partir de la actualización que la serie *El ministerio del tiempo* ha realizado en los últimos tiempos. Antonio Candeloro trata las fronteras entre ficción y realidad entre el cine y la literatura a partir del análisis de propuestas como la de Orson Welles, Woody Allen o Francis Ford Coppola. Por su parte, Beatriz Guillén analiza la configuración de algunos personajes femeninos ingleses en la gran pantalla.

Sin duda el núcleo fundamental de los trabajos gira en torno a la pedagogía y a la didáctica de la lengua y la literatura, pues la mayoría de los investigadores compartimos entorno en las enseñanzas de Filología, Educación Primaria y Educación Infantil. En esta línea, el volumen recoge los trabajos de Francisco Javier Marín sobre los bienes de la lectura y la didáctica de la memoria a través de la lectura de algunos textos clásicos de la literatura española o las revisiones *transmedia* del centenario cervantino en el aula, del profesor José Rovira-Collado. También sobre la actualización de Cervantes y el Quijote en el aula ofrece su perspectiva Ana María Draghia a partir del estudio de la novela *El despertar de Cervantes*. Con un enfoque más pedagógico, María Ángeles Cano resalta el papel de la familia en los hábitos lectores de los niños como piedra fundamental en la formación lectora y David Jiménez repasa la figura del docente en distintas obras literarias contemporáneas que versan sobre docencia. Víctor Manuel Sanchis revisita en su estudio los personajes femeninos, especialmente el de Cenicienta, con una valoración de cambio de valores producido en el último siglo y Benito Elías García acerca al lector las posibilidades didácticas del suspense en el texto literario. Cierran el volumen los trabajos de Laura Palomo Alepuz y Ana Andúgar sobre la utilización de la biblioterapia en el aula de infantil, de Dolores Thion sobre la historia de los libros en la Biblioteca de la editorial Renacimiento y de Eduard Baile sobre el análisis de la literatura desde el cómic.

Agradecemos enormemente el esfuerzo y la implicación de los investigadores y las investigadoras que han hecho posible con su trabajo que este volumen finalmente haya visto la luz porque, como decíamos al principio, su trabajo es la mejor defensa de las humanidades.

Mujeres en el mundo medieval de Arthur Conan Doyle

Antonio José Miralles Pérez
(Universidad Católica San Antonio de Murcia)

En la primera novela medieval escrita por el autor victoriano Arthur Conan Doyle, *The White Company* (1891), el lector actual encuentra tres personajes femeninos sobresalientes a los que prestar atención; merecen análisis y reflexión desde diferentes ángulos conociendo la cultura de género decimonónica y la personalidad de su creador, así como sus ideas acerca del vínculo entre pasado y presente, entre el mundo de nuestros ancestros y el que ahora existe.

Debemos empezar con algunas observaciones acerca del hombre y la mujer en la época en la que Doyle escribió su novela. Es necesario conocer el *statu quo* y las agitaciones que en materia de género se producían en la Inglaterra victoriana a finales del siglo XIX. Pero antes, es preciso ser conscientes de que Doyle nace y es educado en una sociedad donde imperan los ancestrales axiomas del androcentrismo. Durante su infancia y juventud, asume la naturalidad de las normas y costumbres de la cultura patriarcal; está en los libros que lee, en los hombres y mujeres de la ficción novelesca que disfruta y también en las páginas de los libros de historia.

A finales del siglo XIX, el Doyle adulto es un señor respetable de clase media que íntima y públicamente se adhiere a los valores y principios del *gentil varón*. Es y quiere ser visto como un hombre culto y letrado que conoce y aprecia su herencia medieval, y para quien el secular arquetipo caballeresco tiene validez y vigencia; coincide con quienes lo estiman venerable y no comparte la actitud de quienes lo tildan de obsoleto y retrógrado. Cree sinceramente en este modelo sin molestarle que sea francamente androcentrista y patriarcal, y en él fundamenta su moral personal y pública: su consciencia del honor, su ideal de justicia, y su sentido del deber.

En aquella sociedad del Doyle adulto, la mujer se encuentra entre el tradicionalismo y la modernidad, ora conforme ora constreñida en la esfera doméstica. Cerca del cambio de siglo, el hogar y la familia son aun para la mayoría de las mujeres su ámbito natural y quehacer más propio. Aceptan esta condición atávica sin revolverse, como si no las ofendiera una vida tan injustamente constreñida por la voluntad masculina, y como si fueran totalmente ajenas a las crecientes ansias de emancipación e igualdad. En aquel mundo de preponderancia masculina prácticamente en todos los órdenes (desde el arte hasta la actividad imperial), algunas mujeres sí consiguen articular un discurso reivindicativo, reformista o modernizador que tiene una gran repercusión social. Esto provoca reacciones distintas entre los señores victorianos. Pongamos un ejemplo con el escritor del que hablamos: Doyle era doctor en medicina, y no es irrazonable imaginarlo aplaudiendo el trabajo de la apacible Florence Nightingale en pro del avance de la atención sanitaria y la profesión de enfermería; pero, por otra parte, debido al componente tradicionalista y conservador de su mentalidad, Doyle tiene serias objeciones sobre la lucha de las sufragistas más vehementes, y no puede pronunciar comentarios favorables hacia quienes erradicarían el paradigma de masculinidad que ha interiorizado y le contenta.

Requiere este preámbulo también algunas observaciones sobre Doyle como novelista

y entusiasta de la historia, como escritor decimonónico que se traslada al siglo XIV; pero antes, como ávido lector en la infancia y en la juventud. Gracias a la profunda influencia de su madre, aquel Doyle barbilampiño comprende que en los libros (en los escritos por historiadores y por novelistas) hay mucho disfrute y aprendizaje. Tras dedicarles innumerables horas, tras estudiar en la universidad y tras esperar unos años a que prosperase su carrera médica, Doyle entiende al fin que el oficio literario es su verdadera vocación y destino.

Tomada la crucial decisión de abandonar la medicina, Doyle puede consagrar su talento y su tiempo plenamente a las letras. Cultiva su pericia para la ficción, desarrolla sus habilidades narrativas, y logra que la literatura sea para él de por vida una profesión gratificante y también provechosa, tanto que puede dar un notable bienestar a su familia, cumpliendo su deber como esposo y padre de acuerdo con el código de obligaciones masculinas por el que se rige.

Ya en el hogar materno sentía Doyle el entusiasmo por la historia que sería parte de él y de su obra escrita. Las voces y los hechos de sus antepasados forman parte de su identidad y le ofrecen un enorme potencial para la creación literaria. El Doyle adulto mantiene e incrementa el interés y la fascinación por las realidades del pasado que tienen su origen en los libros de su niñez y juventud. La historia le ofrece un dominio inmenso para el estudio y la imaginación; ve que rebosa de acontecimientos y personajes que puede convertir en literatura, en relatos que resulten a la par entretenidos e instructivos, para lectores jóvenes y para adultos también, y de ambos géneros.

Uno de los primeros y más satisfactorios frutos de su labor como historiador aficionado y novelista es *The White Company* (1891), una novela de guerras y aventuras viriles que, en su primera mitad, sin embargo, lo es menos al ofrecernos una representación caleidoscópica de la sociedad inglesa de mediados del siglo XIV. El escritor nos enseña lugares comunes de aquella época, tales como una abadía cisterciense, una venta y un castillo nobiliario; y en cada uno de ellos nos encontramos con figuras típicas vivamente recreadas (el monje, el terrateniente, el hidalgo, el soldado, el labriego, etc.). Ciertos personajes, tanto masculinos como femeninos, destacan por la perspicaz caracterización que les imprime el autor y por la utilización ilustrativa o ideológica que hace de ellos.

En *The White Company* el protagonismo recae en determinados personajes masculinos y en menor medida en unas pocas mujeres dignas de consideración y centro de este estudio. Los primeros son primordialmente hombres aventureros y belicosos (de distinta extracción y clase) acostumbrados a luchar o dedicados al oficio de las armas. Doyle nos enseña distintos tipos de masculinidad característicos del periodo medieval, aunque centra su atención en los nobles de blasón y casa solariega, hombres educados en la tradición caballeresca y habituados a la milicia – a servir a la Corona en los días de la Guerra de los Cien Años. El lector puede observar en esta clase de individuos su filosofía del honor, sus deberes en la sociedad, su actividad castrense, y también su visión de la mujer.

Uno de aquellos hidalgos medievales consagrados a las armas y al ideal de caballería es Sir Nigel Loring. Sus motivaciones y prioridades son inequívocas en lo que respecta a su honor y quehaceres públicos. De aquí surge la acción que Doyle quiere narrar. Pero primero permite que observemos su ámbito doméstico y su relación con lo femenino. De acuerdo con su moral de noble caballero, la mujer es para Loring un objeto de cortesía y protección, una fuente de fe y fortaleza, un icono que inspira devoción y compromiso; y también es una criatura inofensiva y conveniente, pues su actitud y conducta se atienen siempre a la concepción androcentrista del mundo y de lo propio de cada género.

En el elenco femenino de *The White Company* distinguimos a las tres que presentan una personalidad marcada y un discurso propio. La primera de ellas es Lady Mary, decorosa esposa de caballero insigne, preocupada por el rango y la hacienda y de postura férrea con respecto a la educación de su hija. Esta mujer fue educada para ser una correcta señora de la nobleza. Al igual que su padre, su marido (Sir Nigel Loring) es un caballero digno y respetable, del que se siente orgullosa y al que quiere. Pero (y aquí notamos controlada heterodoxia) en sus palabras advertimos que no está plenamente contenta con él. Le reprocha que debido a su generosidad excesiva la prosperidad material de la casa Loring haya sido tan escasa. Siendo moderada esta crítica, el varón no se enfada, sin bien ante ella ratifica su proceder. Así, pese a ser un hecho el detrimento de su hacienda y estatus, este pertinaz caballero no considera un error haber sido tan espléndido con las ganancias de su larga actividad bélica.

Analicemos esta cuestión por la importancia que tiene para entender la imagen que crea el novelista de la relación entre hombre y mujer, con accesorios y particularidades de época, es obvio, pero esencialmente comprensible en la sociedad victoriana; una sociedad ésta que ya daba pasos para restar preponderancia a cierta manera de pensar sobre correctas actitudes y roles de género.

Deja muy claro el autor que Sir Nigel Loring posee reputación por haberse dedicado en cuerpo y alma y durante muchos años al oficio de las armas y a la caballería, sirviendo bien a los líderes del reino y ligado a su aristocracia. No obstante, se constata que después de dos décadas de carrera militar Loring no ha amasado una gran fortuna con la que poder afianzar su estatus, y de hecho depende de su empleo en los dominios de un conde para mantener su categoría. Debido a su modesto patrimonio y a que es preciso rellenar las menguadas arcas del nunca boyante tesoro familiar, para Loring la guerra sigue siendo, además de un deber y una cuestión de honor, una necesidad para conservar la posición y la dignidad de su hogar.

> «Besides, bethink you how low is our purse, with bailiff and reeve ever croaking of empty farms and wasting lands. Were it not for this constableship which the Earl of Salisbury hath bestowed upon us we could scarce uphold the state which is fitting to our degree. Therefore, my sweeting, there is the more need that I should turn to where there is good pay to be earned and brave ransoms to be won». (Doyle, *The White Company* 133)

No sin un cierto humor a costa de su héroe, Doyle señala que si bien la carrera militar de Loring ha sido prolongada y meritoria, aún es un caballero austero al que no podemos ver rodeado de lujos o vanidad. A Doyle le interesa su generosidad y el hecho de que no se haya afanado en las terrenales riquezas por las que otros caballeros vulneran las reglas de las que depende su nobleza, nobleza en el sentido menos material del vocablo, que es el que Doyle preconiza en su modelo de virtud caballeresca. Nos preguntamos si el reconocimiento más valioso que Loring recibe es el de su familia, en su propio hogar. Es cierto que tanto su mujer como su hija se sienten orgullosas de que el buen nombre de su casa no pueda ser puesto en entredicho. Loring ha sido inmune a la nefanda conducta de tantos otros caballeros en tareas feudales o actividades bélicas. Es significativo, no obstante, que la mujer, Lady Mary, lamente la escasez de dinero donde hay tanta reputación.

> «... It goes to my heart that you should ride forth now a mere knight bachelor, when

there is no noble in the land who hath so good a claim to the square pennon, save only that you have not the money to uphold it».

«And whose fault that, my sweet bird?» said he.

«No fault, my fair lord, but a virtue: for how many rich ransoms have you won, and yet have scattered the crowns among page and archer and varlet, until in a week you had not as much as would buy food and forage». (Doyle, *The White Company* 134)

Aunque los deseos de bonanza que expresa la dama sean razonables, las prioridades del caballero se imponen: ante todo, el honor, demostrado con las armas en el cumplimiento del deber. La mujer es silenciada (cortésmente); y debe aceptar, esté de acuerdo o no en su fuero interno, que un caballero convencido (como lo es su esposo) pone más empeño en su fama militar que en las riquezas de su casa. Lady Mary no se atreve a enunciar ningún incisivo reproche ni a criticar la noción que Loring tiene de la virtud de largueza. Pero percibimos en sus palabras que con sólo moderar *racionalmente* el ejercicio de dicha virtud caballeresca y cristiana, serían una familia mejor afincada en el estamento nobiliario.

Aunque notamos su parecer prudente en asuntos que tienen que ver con la condición mundana y material de la hidalguía, unas opiniones cuya sensatez contrasta con esa largueza excesiva de Loring, Lady Mary se abstiene de protestar; tiene asumido su rol y su lugar en el matrimonio y en la sociedad. Es una manera igualmente sensata y prudente de asegurarse el talante plácido, amable y respetuoso de su marido. Tengamos en cuenta que, a diferencia de lo que entonces era común, el hogar de los Loring comenzó y se sustenta aun en el afecto sincero y en la estima mútua. Y Lady Mary es plenamente consciente de la mentalidad rígida de su marido, endurecida después de tantos años, y sabe que no admitiría grandes cambios, ni siquiera si fueran propuestos por ella.

Quizás con una cierta irritación, el lector actual ve que Lady Mary no puede oponerse desafiantemente a la generosidad inmoderada de su señor, como tampoco puede oponerse a que una vez más se arme para ir a la guerra. Aunque disfruta de la dicha conyugal, Loring, aún capaz de guerrear con más de cuarenta años, asevera que no es apropiado permanecer mucho tiempo en casa. Así que, cuando vuelve a sonar la llamada a las armas de los caudillos del reino, no duda en dejar su hogar y su familia. Dado que desea seguir siendo un caballero ejemplar (y dado que su casa necesita ingresos), Loring no puede quedarse impasible, ocioso y holgazán en casa, mientras Inglaterra enarbola el estandarte de guerra y exige el apoyo de sus nobles... Doyle comulga con este sentido del deber y acepta que hay fuerzas capaces de separar al hombre de su esposa y del disfrute de la vida doméstica[1]. A la mujer le ofrece este escritor cierta libertad para opinar al respecto, aunque no permite que sus razones cambien la decisión de su marido.

«... it would be a new thing if the lions of England and the red pile of Chandos were to be seen in the field, and the roses of Loring were not waving by their side».

«... Consider, my sweet lord, that you have already won much honour, that we have seen but little of each other, that you bear upon your body the scars of over

[1] Sabemos que, pese a sus cuarenta años de edad y sus responsabilidades familiares, Doyle quiso alistarse en el ejército británico cuando estalló la guerra en Sudáfrica; estaba convencido de su deber patriótico y se sentía totalmente capaz de luchar por su país en ultramar. Véase el capítulo XVI de su autobiografía *Memories and Adventures* (1924).

> twenty wounds received in I know not how many bloody encounters. Have you not done enough for honour and the public cause?». (Doyle, *The White Company* 133)

La mujer ejerce una influencia considerable sobre el héroe de Doyle, pero su opinión no puede prevalecer ante un hombre sujeto a su sentido del deber y a unas obligaciones de las que depende su honor. Para la esposa de un hidalgo también hay obligaciones y tiene el deber de cumplirlas, manteniendo su sitio, sin que pueda cambiar el compromiso que en su día asumió. Este compromiso se presenta inalterable, sin que la mujer pueda contestarlo, a pesar de que se pueda creer que no le faltan argumentos. Podría oponerse a que su hogar siga siendo un lugar solitario por las ausencias de un marido para quien la hombría no puede probarse plenamente sino en la guerra. Ella debe aceptar esto sin reproches, y sus palabras han de expresar ánimo y adhesión incondicional. Además tiene que ser agradecida, pues el estatus y las comodidades de que disfruta proceden de los éxitos y el prestigio de su marido.

Entiende el lector que Doyle era partidario del sometimiento de la mujer al varón, un sometimiento no humillante ni cruento, pero un sometimiento que determinaba la actitud y el comportamiento que debía observar. El personaje de Lady Mary pone de manifiesto que el autor prefiere una mujer fuerte, para que cumpla su parte del trato y para no incomodar al varón con expresiones de abatimiento y desesperanza cada vez que deja el hogar y marcha a las guerras. Doyle tiene solución para la señora propensa a la melancolía y al hastío. Cuando Loring está ausente, Lady Mary tiene tareas que desempeñar al frente de la casa señorial, gobernando sus tierras y defendiendo sus derechos. No es una mujer débil; de hecho, posee ciertas cualidades masculinas para tomar decisiones y ejercer autoridad en la administración y salvaguarda de los feudos regidos por su marido. Doyle quiere una mujer capaz de defender el castillo frente a revueltas y ataques cuando Loring está lejos, en las guerras del rey[2].

> It was the age of martial women. The deeds of black Agnes of Dunbar, of Lady Salisbury and of the Countess of Montfort, were still fresh in the public minds. With such examples before them the wives of the English captains had become as warlike as their mates, and ordered their castles in their absence with the prudence and discipline of veteran seneschals. Right easy were the Montacutes of their Castle of Twynham, and little had they to dread from roving galley or French squadron, while Lady Mary Loring had the ordering of it. (Doyle, *The White Company* 131)

Decíamos que un caballero aguerrido como Loring no se relaja demasiado tiempo en la holganza doméstica y necesita buscar aventuras con frecuencia. Para que no se le tilde de egoísta e irresponsable, tiene gestos notables hacia la dignidad y el bienestar de su familia. Observamos que no toma decisiones que afecten a su casa sin antes escuchar a las mujeres más influyentes en su vida (madre y esposa). En relación con este hecho de que un caballero adulto y experimentado necesite consejo de mujeres sobre *asuntos masculinos*, paremos un instante en Hordle John, un patán metido a soldado para quien es ridículo y poco admirable que un varón, antes de ponerse la armadura y asir la espada, tenga que escuchar el juicio de las señoras de su familia.

[2] Doyle no crea a una mujer insólita. Muchas señoras de la nobleza medieval eran capaces de asumir tareas propias de un aristócrata terrateniente en ausencia de sus esposos, probando que las normas y las limitaciones impuestas sobre su género no las inutilizaban para servir a la sociedad.

> ... John loud with snorts and sneers, which spoke his disappointment and contempt. [...] «Why, marry, did you not say, and Alleyne here will be my witness, that, if I would hie to the wars with you, you would place me under a leader who was second to none in all England for valor? Yet here you bring me to a shred of a man, peaky and ill-nourished, with eyes like a moulting owl, who must needs, forsooth, take counsel with his mother ere he buckle sword to girdle». (Doyle, *The White Company* 139)

Para Loring no es vergonzoso ni poco viril tener un trato amable y respetuoso hacia las damas de su casa, sin duda importantes en su vida. La mujer ha sido, y sigue siendo, esencial para modelar su carácter y dirigir sus pasos. El caballero debe ser agradecido (así lo entiende el autor): aprecia a su madre y a su esposa, y valora su consejo en las decisiones que toma. Doyle lo apoya en esta actitud; la considera adecuada, prueba de una justa gratitud[3].

Hay un segundo reproche serio de Lady Mary a su marido: le reprocha que no sea severo en la educación de la única descendencia que tienen: Lady Maude. Afirma que la joven debe ser bien instruida en las normas y obligaciones que social y moralmente le corresponden por su rango y condición. En opinión de esta dama, su hija pierde el tiempo entonando versos líricos y leyendo romances de heroísmo caballeril, cuando debería estar preparándose para ser la cabal y diligente esposa de un señor de castillo y escudo de armas. Así es Lady Mary, una mujer consciente de las reglas por las que tiene que regirse, y con tendencia a la preocupación y el enfado siempre que otros no cumplen su parte. Tal exigencia empieza en su propia casa.

El segundo personaje femenino destacable por su fuerte personalidad y discurso propio es precisamente la joven Lady Maude, progenie única en la casa nobiliaria de Loring. Es mujer de espíritu y comportamiento inconformista y rebelde, y osada al manifestar ciertas opiniones sobre el mundo alrededor, sobre la sociedad, las clases que la forman y sus funciones.

En lo concerniente a la relación con sus padres, Doyle hace que esta joven tenga afición a la literatura carolingia y artúrica y que aprecie la cultura caballeresca, lo cual crea un vínculo con su padre, pero disgusta a su madre. Su progenitora es muy estricta, y le exige madurar con completa aceptación de los deberes y compromisos de su condición nobiliaria y de su género. Se opone a que lecturas de evasión distraigan a la joven de la instrucción que necesita para ser competente en el rol social que le corresponde.

Se puede observar a través de Lady Maude la presencia y el significado de la literatura caballeresca en la casa del hidalgo. Sabemos que fue importante en la

[3] En numerosas ocasiones él mismo rinde un tributo sincero al talento y a la personalidad de su madre cuando reflexiona sobre su vida y su profesión. Así, por ejemplo, en una entrevista en el *New York World* del 28 de julio de 1907, cuenta lo siguiente sobre su madre, Mary Foley Doyle: «But my real love for letters, my instinct for storytelling, springs, I believe, from my mother, who is Anglo-Celtic stock, with the glamour and romance of the Celt strongly marked. Her I do resemble physically, and also in character, so that I take my leanings toward romance rather from her side than my father's. In my early childhood, as far back as I can remember anything at all, the vivid stories which she would tell me stand out so clearly that they obscure the real facts of my life. It is not only that she was –is still– a wonderful story-teller, but she had, I remember, an art of sinking her voice to a horror-stricken whisper when she came to a crisis in her narrative, which makes me goose-fleshy now when I think of it. I am sure, looking back, that it was in attempting to emulate these stories of my childhood that I began weaving dreams myself». (Harold, *Sir ACD: Interviews and Recollections* 157)

educación del joven Nigel, y lo sigue siendo para el caballero adulto. Doyle dirige nuestra atención hacia un libro en la estancia principal de su residencia en el castillo Twynham: son las aventuras de Garin de Montglane. Romances y cantares de gestas forman parte de la cultura familiar, y son además diversión para Lady Maude. Es significativo, como decíamos, que la afición de la joven a tales libros no agrade a su madre, que quiere para ella una educación más seria, razonable y útil.

> «I tell you, my fair lord», she was saying, «that it is no fit training for a demoiselle: hawks and hounds, rotes and citoles singing a French rondel, or reading the Gestes de Doon de Mayence, as I found her yesternight, pretending sleep... How shall all this help her when she has castle of her own to keep, with a hundred mouths all agape for beef and beer?». (Doyle, *The White Company* 132)

La postura de Lady Mary contrasta con la de Loring, que está seguro de que Maude, por sí misma, encontrará el buen camino cuando la edad calme sus costumbres. Aunque no resta sentido a esta preocupación de su esposa, y de hecho delega en ella la educación de la doncella, creemos que Doyle sugiere cierta simpatía y complicidad entre padre e hija. Loring es prudente acerca del gusto de Lady Maude por las aventuras caballerescas y las actividades de recreo masculinas, pues sabe bien que tras estos años de vivacidad tendrá que moderar su conducta y prepararse para ser la esposa de un caballero. No será difícil, pues ya presenta opiniones favorables en torno al carácter y la profesión de hombres como su padre (aunque causa una cierta inquietud que esté tan dispuesta a aceptar su *noble* muerte en el campo de batalla): «My father is the king's man, and when he rides into the press of the fight he is not thinking ever of the saving of his own poor body; he recks little enough if he leave it on the field» (Doyle, *The White Company* 104).

En el retrato de la hija de Loring, Doyle nos muestra a una joven de carácter intrépido, jovial e imaginativo que, además de disfrutar de cuentos heroicos y romances de caballería, encuentra fascinante la grandeza del universo. Por el contrario, los números y el álgebra no la atraen lo más mínimo, por ser materia de excesivo rigor y disciplina para ella. Es acertado temer que una joven así no se someta de buen grado a la instrucción de la que depende su *correcto* porvenir como señora de la nobleza. Doyle tolera momentáneamente que Maude se resista al predominio del hombre, que dicta las normas que limitan la libertad de la mujer. Este espíritu de rebeldía no existía en la joven Lady Mary; y ahora como madre insiste en que su hija necesita escuela y norma para calmar su temperamento y aprender a comportarse de acuerdo con su sexo y clase, tanto en la casa como en la sociedad. Hay una clara conciencia del deber en esta mujer adulta, como hemos visto; y sabe que para acatar y cumplir su rol, tiene una importancia capital la educación que se da en el hogar. Constatamos que Doyle se inclina por que una madre dedicada a sus responsabilidades y que comprende la tarea social y doméstica de la mujer sea más importante que el señor de la casa para la educación de la doncella. Loring confía en la labor que desempeña su esposa en el hogar; tanto es así, que no la reprende por su postura contraria a la literatura que tan decisiva fue para dar forma a su talante caballeresco. Doyle tampoco contradice a Lady Mary, si bien es cierto que a través de Maude (y también de Edricson, del que ahora hablaremos) apoya el valor de la cultura épica y caballeresca que se conserva en los hogares nobiliarios; aprueba que ejerza una moderada influencia sobre la educación de los jóvenes.

Para Lady Maude, esta joven de espíritu agitado, talante contestatario y temperamento

discordante, Doyle sugiere el bálsamo y remedio de un hombre, también joven, pero templado y juicioso, con el que su vida sea agradable pese a las limitaciones con las que nunca estará de acuerdo. Lady Mary solicita la ayuda de Alleyne Edricson para educar a su hija; le parece este joven novicio adecuado para instruir su intelecto y sosegar la energía excesiva provocada por su afición a la literatura caballeresca.

> «You have, as I understand, much learning which you have acquired at Beaulieu».
>
> «Little enough, lady, compared with those who were my teachers».
>
> «Yet enough for my purpose, I doubt not. For I would have you give an hour or two a day whilst you are with us in discoursing with my daughter, the Lady Maude; for she is somewhat backward, I fear, and hath no love for letters, save for these poor fond romances, which do but fill her empty head with dreams of enchanted maidens and of errant cavaliers». (Doyle, *The White Company* 157)

Aunque también él disfruta de los romances de caballeros y doncellas, su deber adulto se impone y cumple su encargo de contribuir a que Lady Maude aprenda a ser una señora de la nobleza. No puede distraerse en lecturas que la inciten a acciones indecorosas, tales como montar a caballo, cazar con halcón, o causar rivalidad entre varones. Renunciar a *placeres* de tal índole es necesario para que la joven adopte el modelo que su madre ha cumplido tan ejemplarmente, primero como hija y luego como esposa de caballero. Puede afirmarse que Lady Mary manifiesta la postura de Doyle hacia la mujer y el tipo que considera mejor para su buen caballero. Se inclina por una mujer disciplinada y seria, sin necedad y poco dada al entretenimiento frívolo, sobre todo cuando la realidad exige firmeza, compromiso y cautela al frente de una casa nobiliaria. A Doyle le interesa que algunas mujeres tengan personalidad para hablar claro y actuar por sí mismas, pero no quiere que se aparten demasiado del orden que le parece mejor. Hace sensata y normal a la mujer para evitar preguntas incómodas en torno a la superación de ideas tradicionales sobre el reparto de funciones tanto en el hogar como en la sociedad; y sólo admite la rebeldía *natural* causada por la juventud, que tiene su tiempo, es pasajera y no requiere violencia correctiva.

> «The maid is like the young filly, which kicks heels and plunges for very lust of life. Give her time, dame, give her time».
>
> «Well, I know that my father would have given me, not time, but a good hazel-stick across my shoulders. Ma foi! I know not what the world is coming to, when young maids may flout their elders. I wonder that you do not correct her, my fair lord».
>
> «Nay, my heart's comfort, I never raised hand to woman yet, and it would be a passing strange thing if I began on my own flesh and blood». (Doyle, *The White Company* 132)

No será necesario castigar la rebeldía de Lady Maude. Alleyne, convertido a la vida de Loring, se encargará de su apaciguamiento usando gentileza y cortesía caballeresca. Ella será amablemente obligada a ceder y resignarse a su rol pasivo y estático, con poca libertad y tan sujeta como las demás a los vínculos y compromisos que los varones ordenan.

> «Oh, but I hate myself for being a woman!» she cried, with a stamp of her little foot. «What can I do that is good? Here I must bide, and talk and sew and spin, and spin and sew and talk. Ever the same dull round, with nothing at the end of it. And now you are going too, who could carry my thoughts out of these gray walls, and raise my mind above tapestry and distaffs. What can I do? I am of no more use or value than that broken bowstave». (Doyle, *The White Company* 172)

Así expresa la mujer su descontento, pero no tiene derecho a actuar con su voluntad e independencia, pues podría tornarse transgresora cuestionando la autoridad del varón y sus reglas. Aunque Doyle intenta endulzarlo asegurando para ella el amor de un muchacho noble y honrado, la verdad es que el destino de Lady Maude perpetúa la tradición rígida de correcta feminidad, supuestamente por el bien del hogar y de la sociedad. Edricson obra el cambio en ella, hacia la prudencia y la serenidad que el autor prefiere y conviene a su buen caballero. Edricson la corrige sin violencia, poniéndoselo más fácil con las palabras y los modales de un hombre joven que a su rectitud cristiana une ahora, por la tutela de Loring, una nueva lealtad e idiosincrasia como hidalgo aprendiz de caballero. Aunque este amor no la apasione (por las renuncias y sacrificios que entraña), Maude asume el modo de ser que exige su destino de esposa de caballero y dama de la nobleza.

Doyle decide no ajustarse completamente a los arreglos matrimoniales de la época. Si bien escuchamos al padre indicándole a Edricson la antigüedad de su linaje y que Maude es su única descendencia y heredera, luego tiene la generosidad anacrónica de reconocerle el derecho a elegir.

> Sir Nigel pondered for a few moments, and then burst out a-laughing. «By St. Paul!» said he, «I know not why I should mix in the matter; for I have ever found that the Lady Maude was very well able to look to her own affairs. Since first she could stamp her little foot, she hath ever been able to get that for which she craved; and if she set her heart on thee, Alleyne, and tkou on her, I do not think that this Spanish king, with his three-score thousand men, could hold you apart. Yet this I will say, that I would see you a full knight ere you go to my daughter with words of love. I have ever said that a brave lance should wed her; and, by my soul! Edricson, if God spare you, I think that you will acquit yourself well». (Doyle, *The White Company* 450-451)

Se respeta la voluntad de los jóvenes a condición de que cumplan con las obligaciones de género y clase. Loring no se opone a la relación porque está seguro del enderezamiento de su hija y porque está comprobando que Alleyne se ha convertido plenamente al credo del caballero y a la vida militar. No expresaría esa cordialidad, si tuviera dudas sobre el beneficio del matrimonio para la fama y patrimonio de su casa. Sabemos que a las hijas de la nobleza les corresponde una parte del legado familiar, y la dote las hace atractivas. Sin embargo, el autor evita que la conveniencia social y las ventajas económicas del matrimonio predominen y resten entidad al honor personal y al afecto. No hay ni una sola palabra que dé a entender que Edricson busca un matrimonio provechoso en vista de que sus tierras están en manos de un hermano siniestro (el *socman* de Minstead) y de que no tiene experiencia en la milicia. El autor no quiere que el matrimonio sea un castigo o una imposición, y no niega a los jóvenes la libertad de elegir cuando considera que son sensatos y no perjudicarán su honor ni el de sus familias. Es detestable el que abusa de su poder para decidir el destino conyugal

de otros y es tachado de inmoral y pernicioso quien, como el *Socman* de Minstead, tiene demasiadas pretensiones.

> Know then that this man has been a suitor for my hand, less as I think for my own sweet sake than because he hath ambition and had it on his mind that he might improve his fortunes by dipping into my father's strong box. (Doyle, *The White Company* 114)

El discurso de Lady Maude es vehemente contra quienes, por egoísmo o maldad, actúan en perjuicio de otros. Critica a esos sujetos viles e indignos que hay tanto en la clase nobiliaria como en la clerical. De ellos es víctima el pueblo llano. En relación con el clero, digamos que la *buena* educación de las mujeres de la nobleza convenía a la Iglesia, en el sentido de que para sus conventos necesitaba personas bien instruidas, amén de con aportes sustanciosos para el sostenimiento material de la santa institución. El final de la novela pone de manifiesto cuan pertinente es el comentario, ya que vemos a Lady Maude a las puertas de un convento, tras creer que se ha truncado el sueño de romance y caballería en el que estaba unida a Edricson. Doyle sólo quiere provocar aquí un poco de tensión, nada más. Sabemos que se opone a que la Iglesia gane, y está claro que desea para los jóvenes lo mismo que para Loring y Lady Mary tras superar su prueba. No ve impedimento para el matrimonio desde el momento en que se demuestra, al final de la historia, que han superado su juventud: Edricson ha completado su formación militar y caballeresca en la guerra y ha merecido la aprobación de Loring; y por su parte, Lady Maude deja atrás sus fantasías y excesos de vitalidad para asumir otra *libertad*. La moderada renuncia a la que se ve obligada le parece a Doyle menos injusta que la victoria de la Iglesia al apoderarse de otra hija de la nobleza con herencia.

Doyle ha dejado claro que es partidario de una mujer capaz de regir las posesiones de una casa nobiliaria. No obstante, es significativo que cuando, por haber desaparecido en la guerra sus hombres, las mujeres se quedan solas y a cargo del porvenir familiar, Doyle las sume en una atmósfera de luto y abatimiento a la que contribuye aquella Iglesia ávida, para la que reserva la vil pretensión de apropiarse de las tierras que fueron del caballero perdido.

> Great had been the rejoicing amid the Romsey nuns when the Lady Maude Loring had craved admission into their order—for was she not sole child and heiress of the old knight, with farms and fiefs which she could bring to the great nunnery? Long and earnest had been the talks of the gaunt lady abbess, in which she had conjured the young novice to turn forever from the world, and to rest her bruised heart under the broad, peaceful shelter of the Church. (Doyle, *The White Company* 478).

Lady Maude está entre los personajes de Doyle que expresan opiniones contrarias a la Iglesia. Opina sobre cómo debería comportarse el clero en la comunidad para ser útil:

> «I would have them live as others and do men's work in the world, preaching by their lives rather than their words. I would have them come forth from their lonely places, mix with the borel folks, feel the pains and the pleasures, the cares and the rewards, the temptings and the stirrings of the common people. Let them toil and swinken, and labour, and plough the land, and take wives to themselves——».

(Doyle, *The White Company* 152-153).

Tratándose de corregir la conducta del clero Doyle no ve inconveniente en discurso tal. Pero no estaría tan conforme si la crítica se dirigiera hacia otros dominios patriarcales. Lady Maude se permite discutir con Alleyne (poco después de conocerse) sobre cómo debe actuar un hombre cuando una dama ha sido vejada. A la joven le parecería bien que un caballero deseara una prenda suya para impulsarle en el castigo al sujeto que la ofendió. Así ganaría su amor y sería más segura la sociedad. Con este discurso discrepa de la actitud piadosa de un Edricson aún bajo el influjo de la moralidad cristiana más blanda.

> «Nay, lady, it is a thought which is unworthy of you. How can such as you speak of violence and vengeance? Are none to be gentle and kind, none to be piteous and forgiving? Alas! it is a hard, cruel world, and I would that I have never left my abbey cell. To hear such word from your lips is as though I heard an angel of grace preaching the devil's own creed». (Doyle, *The White Company* 116)

Dejamos a Lady Maude con una reflexión sobre lo que la mujer exige del hombre: que haga uso de esa prerrogativa fundamental de usar la fuerza, que es suya por la naturaleza de su género y por su función en la sociedad. Doyle permite que esta doncella no tenga tanta caridad, comedimiento y perdón como el novicio, aunque prefiere que no exagere agravios sufridos con el fin de excitar la pugnacidad del hombre y que no se regodee en la lucha entre varones. Doyle entiende que el buen caballero debe defender la causa de la mujer con buen juicio, sin ira, actuando con firmeza y temple sobre su fuerza. Sin embargo, nos preguntamos si debería escuchar a la doncella que, desde su posición de *inferioridad*, señala qué violencia debe ejercer contra los que violan las normas de convivencia.

Así es Lady Maude; su potencial es enorme, sus actos y sus palabras provocan reflexión. Sin embargo, esta mujer pronto queda atrás, pues el impulso de la narración que Doyle quiere es imparable y sigue primordialmente a los hombres y sus aventuras. Lady Maude los ve partir con anhelo y frustración.

La tercera mujer notable en la novela de Doyle es Lady Tiphaine; notable porque evoca la inspiración y el trabajo de los héroes, porque es importante lo que revelan su trance bendito (que no diabólico) y su clarividencia, y porque con esas facultades extraordinarias no altera la paz y el orden que podría contribuir a socavar. Asombra que en vez de aprovechar sus insólitos poderes para quebrantar la androcracia imperante opte por ser prudente y mantenerse dentro de los límites cabales.

Podemos sugerir que Lady Tiphaine encarna un último arquetipo femenino interesante: el de la mujer enigmática y ambigua que transita territorios ocultos, sobrenaturales, vedados o desconocidos para la mayoría. Pero, en lugar de presentarnos a una arpía patente que conoce las flaquezas del hombre y lo embauca con tretas, encantamientos y engaños, Doyle evita esa estulticia misógina del clero medieval y trata gentilmente a la singular Lady Tiphaine. Estamos ante una dama de la historia, aunque parezca del romance, misteriosa pero inocua, que posee el don de la videncia, concedido por Dios y usado para el Bien. De ella se vale el autor para impartir una lección (muy sugestiva para algunos) de moral masculina, espíritu heroico y ética caballeresca. Tal lección refuerza convenciones de la ortodoxia sin que la mujer parezca haber

contemplado su capacidad de cuestionarla, ni su poder para desestabilizar el predominio viril. Lady Tiphaine ejerce su influencia más allá de su ámbito doméstico y sobre hombres que están fuera del suyo.

Recordemos que en esta novela un hidalgo joven, Alleyne Edricson, al igual que Loring en su día, parte del hogar (y de sus influencias femeninas) siendo todavía imberbe escudero, y sólo vuelve cuando ha merecido la orden de caballería. La emoción del regreso está unida a los lugares familiares que dejó, y más aún al derecho a contraer matrimonio según su deseo y a formar su propio hogar, que gracias a la gran candidez de Doyle será compartido en amor y armonía con su esposa, ateniéndose así a cierta convención del romance victoriano. Pero, la verdad es que el caballero no es una criatura doméstica, porque su naturaleza o destino, determinada por su interpretación de los imperativos del deber masculino, lo lleva, con poco descanso, una y otra vez, a entrar en el mundo de la aventura, alejándose de la mujer. Ha de buscar espacios libres y desafiantes en los que probar su fuerza, usar sus destrezas, afrontar lo desconocido, etc. Así es en el Medioevo de Doyle, pero no olvidemos que allí la aventura crece a lo largo de escenarios históricos reconocibles. Así que en el camino de su héroe no se cruzan criaturas fabulosas, ni existen hechizos o encantamientos. Siendo esto así, Doyle sólo deja que algunos personajes se adentren en el dominio de lo sobrenatural con la condición de que no tengan intenciones subversivas. Aquí surge la figura de Lady Tiphaine (mujer del gran caballero Bertrand du Guesclin), a la que Doyle hace inocua, sin el peligro de una bruja y con un tolerable don de la clarividencia para predecir el futuro y lo que sucede en otros lugares. Para evitar suspicacias que la pondrían en peligro, afirma el autor que el trance insólito que le permite ver esas cosas es divino y no un producto de oscuras artes.

La mejor manera de probar que Lady Tiphaine no es una amenaza para los caballeros que la observan es añadir a sus visiones del porvenir un discurso agradable que pueda hacer suyo cualquiera de los presentes, un discurso que recalque conceptos muy recalcados sobre caballería, honor y heroísmo. Contra ellos no hay nada que objetar, y gracias a ellos la señora queda libre de sospecha.

> Then, last of all, that pale clear-cut face, that sweet clear voice, with its high thrilling talk of the deathlessness of glory, of the worthlessness of life, of the pain of ignoble joys, and of the joy which lies in all pains which lead to a noble end. Still, as the shadows deepened, she spoke of valor and virtue, of loyalty, honor, and fame, and still they sat drinking in her words while the fire burned down and the red ash turned to gray. (Doyle, *The White Company* 355-356)

En un sentido tributo a su madre, Doyle hace que las palabras de Lady Tiphaine giren en torno a ideales (e ilusiones) heroicas: la eternidad de la gloria épica y la insignificancia de lo mundano, la bajeza de ansias y placeres terrenales y la bondad de lo caballeresco. Si bien el autor puede tener ciertas reservas al respecto, Loring escucha totalmente fascinado a esta mujer que así pondera las virtudes de caballería y las proezas de sus héroes. Es la moral con la que se identifica con el convencimiento irreflexivo de su parco intelecto y que, expresada en palabras tan hermosas por una dama tan encantadora, ejerce sobre su persona un gran poder de afirmación. Para él, una dama capaz de expresar tan bien unos ideales tan sublimes merece la más alta estima; se parece a las tres mujeres (abuela, madre y esposa) que ya han tenido gran influencia sobre él y a las que aprecia sinceramente.

Ante Lady Tiphaine, Loring reitera el alto concepto que tiene de la mujer: una criatura superior al hombre, con cualidades de espíritu e intelecto casi mágicas y divinas. Debido a tal noción, el héroe del romance caballeresco cabalga por el mundo dedicando sus energías a los fines y causas que ellas justamente proclaman. Esta dama es consciente (y a ello quiere contribuir con sus palabras) de que la caballería andante y la cortesía están vivas en algunos individuos todavía; en Sir Nigel Loring, por ejemplo, sin lugar a dudas.

> «I perceive, Sir Nigel, that you are under vow», she added, glancing at his covered eye.
>
> «It is my purpose to attempt some small deed», he answered.
>
> «And the glove—is it your lady's?».
>
> «It is indeed my sweet wife's».
>
> «Who is doubtless proud of you».
>
> «Say rather I of her», quoth he quickly. «God He knows that I am not worthy to be her humble servant. It is easy, lady, for a man to ride forth in the light of day, and do his devoir when all men have eyes for him. But in a woman's heart there is a strength and truth which asks no praise, and can but be known to him whose treasure it is». (Doyle, *The White Company* 356).

Vemos con claridad el ideal femenino que Loring quiere reconocer en su propia mujer ante todo, aunque también, de otra manera, en Lady Tiphaine, que tiene la mirada honda, el rostro sereno y la profundidad de pensamiento de una mujer extraordinaria, acomodada en lo convencional, por supuesto, y muy respetuosa con un concepto de masculinidad que está dispuesta a ver *realizado* en hombres como su esposo y como Loring. Sin embargo, toda esta tranquilidad es engañosa, ya que Doyle juega con el hecho de que Du Guesclin se inquiete al entrar ella en uno de sus trances. Sabe el esposo que debe dar a los presentes una verosímil explicación, pues vivencias tales son extrañas y provocan reacciones de miedo, sospecha y rechazo. Ha de quedar claro que esta mujer ha sido tocada por el Cielo, no por el Diablo, de modo que su don está dirigido a mantener las reglas dictadas por el varón dominante. Du Guesclin, un militar parco en palabras y poco versado en lo insólito, defiende a su esposa sin desenvainar la espada, por encontrarse en un espacio doméstico, en compañía de gente no hostil y tan consciente como el resto de que algunas mujeres transitan por regiones vedadas al entendimiento de la mayoría.

> «This is untoward, Sir Tristram», he said at last. «And I scarce know in what words to make it clear to you, and to your fair wife, and to Sir Nigel Loring, and to these other stranger knights. My tongue is a blunt one, and fitter to shout word of command than to clear up such a matter as this, of which I can myself understand little. This, however, I know, that my wife is come of a very sainted race, whom God hath in His wisdom endowed with wondrous powers, so that Tiphaine Raquenel was known throughout Brittany ere ever I first saw her at Dinan. Yet these powers are ever used for good, and they are the gift of God and not of the devil, which is the difference betwixt white magic and black». (Doyle, *The White Company* 368-369)

Sin embargo, Doyle no permite que una mujer anómala logre fácilmente la confianza

del hombre. En contraste con el ingenuo entusiasmo de Loring, es difícil que den su anuencia de inmediato Sir Tristram de Rochefort, señor de la fortaleza donde tiene lugar esta especie de *séance*, y dos de sus huéspedes, un caballero hospitalario y otro aventurero de Bohemia. Están inquietos en presencia de una dama tan extraña y creen conveniente llamar al capellán para estar seguros de que el Diablo no se vale de la mujer, como suele hacer, para engañar al hombre. Temen que el influjo celestial de la dama pueda tornase, o sea realmente, siniestro, demoníaco, y les incomoda estar cerca de ella. Este temor hacia la mujer *poderosa*, la mujer que puede reducir la supremacía del hombre, no es una preocupación que haya dejado de existir cuando Doyle escribe la novela a finales del siglo XIX[4].

El hombre de la Edad Media es más proclive a creer que es el Diablo, no Dios, quien está detrás de manifestaciones inusitadas, y más incluso cuando se dan en la mujer, criatura peligrosa por naturaleza porque el Diablo la vence con más facilidad. Doyle ilustra bien toda esa misoginia medieval al principio de *The White Company* (21): «Above all, shun the snares of women, for they are ever set for the foolish feet of the young». Así habla a Alleyne el abad Berghersh, acusando a la mujer de los pesares y desgracias que el hombre sufre. Cercana a poderes siniestros, ocultos, viejos y paganos, ahora diabólicos, coloca la Iglesia a cualquier mujer que destaque con discurso propio (aunque esté falto de fuerza para transgredir, como en el caso de Lady Tiphaine y de Lady Maude). Al igual que en otros temas controvertidos del Medioevo, Doyle aboga por la sensatez a través del personaje con el que suele advertirnos de los excesos de la mentalidad de aquel tiempo: Alleyne Edricson. Así conversa el joven con una anciana con la que se encuentra en el camino.

> «I am a clerk on my road from Beaulieu to Minstead».
>
> «Aye, indeed! Hast been brought up at the Abbey then. I could read it from thy reddened cheek and downcast eye. Hast learned from the monks, I trow, to fear a woman as thou wouldst a lazar-house. Out upon them! that they should dishonour their own mothers by such teaching. A pretty world it would be with all the women out of it».
>
> «Heaven forfend that such a thing should come to pass!» said Alleyne.
>
> (Doyle, *The White Company* 27)

Alleyne Edricson también observa y escucha a Lady Tiphaine, con el buen ánimo de un varón inocente e inexperto que ciertamente todavía no ha experimentado las divergencias y conflictos inevitables con la mujer. Parece no tener serias objeciones a que esta tenga su yo, su carácter y su voluntad, aunque debe ser consciente de las limitaciones que pesan sobre la mujeres en la época y cultura de la que forma parte. Consciencia de ello tiene Lady Tiphaine, consciencia de su subordinación y de la plena libertad de la que carece. Se muestra correcta y se manifiesta cumplidora, conforme al modelo; evita la discrepancia, incluso el desacuerdo más tenue; no se rebela ni impide

[4] Doyle se ocupó de la mujer de su tiempo en obras de ficción como *Beyond the City* (1892) y *A Duet with an Occasional Chorus* (1899). Expresa sus opiniones acerca de las actitudes y conducta de la mujer *moderna* y acerca del amor y el matrimonio en una época distinta a la medieval. Se inclina convencido por la defensa de la mujer, sobre todo cuando se ajusta a sus nociones de propiedad y decencia en la vida pública y privada y cuando se ve perjudicada por varones de conducta impropia y por leyes aún retrógradas, como la del divorcio. En cuanto a la mujer con raros poderes (psíquicos, paranormales), Doyle no la rechaza, salvo que sea un fraude; un tema sumamente interesante pero que pertenece a la última etapa vital de Doyle, como adalid del espiritualismo.

que el varón ejecute su voluntad. Así previene perplejidad o rechazo entre los hombres de cuyo escrutinio, más o menos severo, es objeto.

Por ser el discurso de Lady Tiphaine sobre honor, caballería y heroísmo tan ortodoxo, se mitiga el rechazo peligroso que hay en los hombres ante cualquier facultad extraordinaria, más aún si la posee una mujer. Si con su actitud hubiese ofendido la autoridad del varón, si con sus palabras hubiese cuestionado la primacía masculina, esta mujer habría sido tachada de aviesa y diabólica, y en su espíritu y más aún en su cuerpo habría sufrido represión y castigo. Quizás más por prudencia que por convencimiento (y por el freno que ejerce sobre ella el autor), evita esta mujer caer en la tentación de perturbar la armonía reinante; opta por caminar por senda segura y entretiene a su audiencia tejiendo amenas alabanzas en torno al caballero idealista. Esto no impide observar, sin embargo, que, siendo como es una mujer inteligente que conoce el mundo en el que vive, en el discurso de Lady Tipahine hay un cierto matiz crepuscular: sabe que el espíritu caballeresco decae irremediablemente, y que sus adeptos, necios enfrascados en una batalla perdida, son una casta en extinción.

A pesar del tiempo transcurrido, desde mediados del siglo XIV, y también desde finales del siglo XIX, merecen aun atención estas voces significativas de mujer, que son tan capaces de suscitar preguntas y pensamiento en mitad de la acción masculina predominante en la novela y en el mundo de Doyle; pensamiento sobre los lazos y las tensiones entre los dos géneros, y sobre las reglas de la sociedad (nobiliaria) y los modelos de la cultura (caballeresca) que a unos y otros atañen. Estas tres mujeres medievales creadas por Doyle son conscientes de su valía y potencial, y en las tres podemos observar comedida contestación y rebeldía sutil, suficiente en intensidad para ser percibida por el lector perspicaz, que sabe mirar detrás de las apariencias y descubrir que en la novela hay significado más allá del superficial homenaje al androcentrismo medieval y victoriano.

Bibliografía citada

Doyle, Arthur Conan. *The White Company*. Nueva York: Thomas Y. Crowell & Co., 1891.

Doyle, Arthur Conan. *Beyond the City*. Nueva York y Londres: Street & Smith, 1900.

Doyle, Arthur Conan. *A Duet with an Occasional Chorus*. Nueva York: D. Appleton & Co., 1899.

Doyle, Arthur Conan. *Memories and Adventures*. Oxford: Oxford University Press: 1989.

Harold, Orel (ed.). *Sir Arthur Conan Doyle: Interviews and Recollections*. Londres: Macmillan, 1991.

Falsificaciones literarias al final del Mundo Antiguo: el caso de la *Historia Augusta*

Miguel Pablo Sancho Gómez
(Universidad Católica San Antonio Murcia)

1. Introducción

«*Vitae diuersorum principum et tyrannorum a Diuo Hadriano usque ad Numerianum a diuersis compositae*» es el título que aparece en la mayoría de los códices medievales y renacentistas, aunque actualmente se ha impuesto la denominación de *Historia Augusta*, que propuso Isaac Casaubón en su edición de 1603[1]. Desde hace muchos años se especula con que pudiera haber sido el nombre original y verdadero, pero seguimos sin información fidedigna a día de hoy, tanto en este como en otros aspectos esenciales relativos a la obra.

La *Historia Augusta*, única en la Antigüedad como producto literario dadas sus marcadas características excepcionales, ha sido definida como una fuente escrita de poca o nula confianza, desde el punto de vista histórico, por estar repleta de información falaz. No obstante, más que falsificación o engaño, podría denominarse de manera más precisa y fiel: «*rather imposture or fraud*», tal y como enunció en su día el ilustre Ronald Syme. Se trata en efecto de «romance histórico» genuino, donde «engaño» (*hoax*) debe ser traducido literalmente como *truco* o mejor *mistificación*: curiosamente, el epíteto despectivo que nuestro autor desconocido adjudicó al biógrafo Mario Máximo[2] define a la perfección su propio estilo, tan caprichoso, bromista y locuaz como serio y profundo. Dado su escaso valor literario durante largas secciones, y el rechazo explícito que se hace de cualquier pretensión de alto estilo, sorprende ver cómo por el contrario en ciertas ocasiones se imitan con mérito los usos de las grandes escuelas de retórica de la época[3].

Pero los inconvenientes no se detienen en el estilo o la calidad de la prosa. La gran cantidad de elementos aberrantes, las dedicatorias falsas, los juicios de valor, las canonizaciones efectuadas a lo largo y ancho del texto y los prefacios ampulosos añaden un sinnúmero de problemas a una fuente histórica ya de por sí complicada, farragosa,

[1] El estudioso hugonote se inspiró en una de las numerosas falsificaciones del texto, paradójicamente; se trata del pasaje (*Tácito* 10, 3) en el que el venerable emperador reclama su parentesco con el historiador del mismo nombre, «autor de una Historia Augusta»: *Cornelium Tacitum, Scriptorem Historiae Augustae, quod parentem suum eundem diceret*.

[2] *Mythistoriae* ó *mythistoria volumina*. Expresión que por otra parte resulta única en la lengua latina (hápax); véase Syme, *Historia Augusta. A Call of...* 88, con atención a la nota 144, donde se produce la aserción; véanse igualmente Birley 2679-2757; Kulikowski 244-256. Mario Máximo (c. 160 – c. 230), político romano, antiguo cónsul y gobernador, tras su retirada se dedicó a escribir y continuó la obra de Suetonio hasta Heliogábalo. Desgraciadamente conocemos poco su obra: algunas menciones dispersas en Amiano Marcelino, los escoliastas y los fragmentos e información presentes en la Historia Augusta.

[3] Como se verá, estas manifestaciones de arte literario, a veces laudable en su composición, van aumentando conforme se llega a las partes finales de la obra: *«As he wrote, the author became more and more conscious of his talents*». Véase Syme, *Historia Augusta. A Call of...* 112. Las preocupaciones por el estilo poco elegante son una constante, real o fingida, que está presente a lo largo de toda la Historia Augusta, y representaban de hecho convenciones propias de la literatura clásica: cf. *los Tres Gordianos* 1, 5; *los Treinta Usurpadores* 33, 8: *Probo* 1, 6; *Caro, Carino y Numeriano*, 21, 2-3.

discrepante y llena de enigmas, muchos de los cuales continúan sin descubrir a día de hoy[4].

Pese a todo, no se puede negar la importancia de la Historia Augusta; como única fuente latina restante durante una gran parte del período entre los años 117 y 284, es un tema de estudio obligado para cualquier investigador de la Antigüedad Tardía. Además, debe destacarse su relevancia como inusitada creación literaria, única por su carácter. Si tras una operación de cálculo y sobrio discernimiento separamos las anomalías, comprobamos que aporta tanto datos del siglo III (posiblemente reminiscencias y residuos de las fuentes empleadas por el autor) como referencias valiosas muy posteriores, que nos llevan incluso al siglo V (según parece y según creemos nosotros, referencias directas al propio tiempo en el que vivió y escribió el misterioso personaje). Tal operación resultará siempre en extremo ardua y dificultosa, al estar sometida a múltiples peligros: es fácil naufragar académicamente en un texto donde la ficción y las influencias novelescas parecen invitar a la desmesura en las formulaciones. No olvidemos que la cara oculta detrás de este libro deseaba, por encima de todo, ofuscar y engañar, para poder transmitir a salvo un mensaje social y político[5].

2. Fecha

H. Dessau[6], en su ya mítico trabajo de 1889, fue el primero que nos puso sobre aviso acerca de la verdadera naturaleza de la obra; gran conocedor de la prosopografía imperial, la extraña superabundancia de *cognomina* intempestivos (desde el punto de vista cronológico) puso al erudito alemán en alerta. Sus sospechas, basadas en las rarezas del texto, quedaron expuestas en una teoría que significó un auténtico hito en la historiografía sobre el tema.

Retrasó la hasta entonces reconocida como fecha de composición casi un siglo, y descubrió la impostura de la autoría múltiple, que ocultaría a un único escritor que deseaba protegerse[7]: los seis biógrafos, así, serían personalidades falsas. Lejos de escribirse en tiempos de Diocleciano y Constantino (años 284 a 337), la Historia Augusta fue redactada durante el reinado de Teodosio (379-395).

El acontecimiento interesó inmediatamente a toda la comunidad científica, conmocionada por los nuevos hallazgos. Pero T. Mommsen, maestro de Dessau, objetó sus conclusiones desde el recelo y la animosidad, contraatacando con una rocambolesca

---

[4] *«It is not easy to divine the inspiration behind many of the names and episodes in the HA».* (Véase Syme, *Historia Augusta...* 105). También afirmó: *«There are all too many things in the HA that one should never hope to penetrate or be challenged to explain»* (107). Para los prefacios, véase la excelente monografía de Den Hengst, referenciada al final.

[5] Syme, *A Call of...* 1-2.

[6] Dessau 337–392. Trabajador incansable en la *Prosopographia Imperii Romani*, detectó en la Historia Augusta una gran cantidad de nombres sospechosos que no encajaban en la época de las dedicatorias, pero eran cambio célebres y conocidos en un momento histórico muy posterior, el final del siglo IV. Además, identificó fragmentos insertados de Eutropio (c. 322-c. 392) que publica el *Breviario* en 369, y Sexto Aurelio Víctor (c. 320-c. 390) que escribe el *Libro de los Césares* entre 359 y 361. Las copias son literales y se trata de un argumento irrefutable. Las dedicatorias a monarcas, a menudo adornadas con elementos grotescos o verbosos, son siempre implausibles.

[7] Desde hace tiempo el apoyo a la teoría del autor único es casi unánime; así, White 115-133, que defiende la existencia de un sólo autor y una falsificación original en contra de posibles interpolaciones tardías, como postuló Mommsen. La tecnología parece refrendar tal teoría; Véase Marriott 65-77; véase también Adams 186-194. Sansone 174-177, matizó los resultados del empleo de los ordenadores, considerándolo impreciso e inconcluyente. Johne indicó en una monografía que todas las tendencias y características literarias de la obra apuntan a un único autor.

teoría descalificatoria en la cual el texto experimentaba ediciones y reediciones hasta en seis estadios distintos[8]. Dos paladines de la datación tradicional y la autoría múltiple, Klebs y Peter, salieron en respaldo del venerable sabio de Garding, que se sentía violentado por la audacia de su estudiante; el italiano De Sanctis se unió a ellos después[9].

Pero sus intentos fueron estériles: la historiografía de las décadas siguientes fue aceptando a Dessau, en mayor o menor grado, y la investigación posterior se centró en desenmascarar los propósitos estilísticos de la obra, descubrir la verdadera fecha de redacción e incluso en desvelar los motivos del misterioso autor; los trabajos más recientes han ido todavía más allá, ofreciendo hasta su nombre[10].

N. H. Baynes, en 1926, basándose casi unánimemente en la información suministrada por la biografía de Alejandro Severo (222-235), un texto completamente fantasioso que nos ofrece una imagen alegórica del príncipe perfecto, llegó a la conclusión de que toda la obra era un texto de loa y alabanza al paganismo y la educación clásica, realizado en el reinado de Juliano Augusto (361-363)[11]. Pero como señaló acertadamente Syme, fueron años de una amplia tolerancia religiosa, por lo que el uso propagandístico de la alegoría queda descartado, por innecesario. Además, la opinión que Juliano tenía de Alejandro Severo no era buena, así que la comparación carece de validez, si según Baynes, se trataba de una *laudatio*. No obstante, la teoría gozó de adherentes en un principio, porque las similitudes entre los estilos de vida del emperador Apóstata y la biografía fabulada del último Severo son muchas y notables; pero debe recordarse que la figura de Juliano era contemplada como la de un héroe y santo por los paganos del siglo V, quedando de algún modo también glorificado: puede que incluso las descripciones de su vida llevadas a cabo por Amiano Marcelino, Zósimo y Libanio contribuyesen no poco, tanto a la confección de la *Vita Severi Alexandri* como a los *Espejos de Príncipes* que vendrían después, pues sin duda la biografía mencionada se redactó desde la ideología del helenismo, para muchos como una reconvención: la verdadera imagen de lo que un emperador debía ser[12]. En cualquier caso, las pistas estilísticas e históricas nos llevan a un contexto muy posterior, más cerca del año 400: la misma época en la que se encontraba operativo el desconocido autor de la Historia Augusta.

La gran cantidad de segunda información presente en el texto, las dedicatorias y las anomalías, especialmente abundantes en las biografías posteriores (las denominadas por la historiografía anglosajona «*the Later Lives*»), contribuyeron a la proliferación de las más diversas teorías. Para Stern, lejos de glorificar a Juliano, la *Historia Augusta* había sido escrita por una camarilla aristócrata y en alabanza a Constancio II (337-361), después

[8] Mommsen 228–292. Momigliano, «An unsolved problem of Historical Forgery...» 22-46, y «Pagan and Christian Historiography...» 107-126, también se opuso durante mucho tiempo a la datación establecida por Dessau.

[9] Véase Syme, *A Call of...* 24; 82-84. También Klebs 1–52 y Peter (1892); De Sanctis 90-119.

[10] En este caso, los avances hasta el día de hoy se pueden considerar poco concluyentes. La hipótesis más sugerente identifica al autor con Virio Nicómaco Flaviano (334-394), pero fue desechada por su mismo creador tras una *retractatio*; la idea, no obstante, ha sido retomada por otros. Thomson identifica al autor con el aristócrata Junio (o Julio) Naucelio, amigo de Símaco, y que por cierto era un *siracusano*; Mastrandrea considera que el hijo del orador Símaco (c. 345-402), Quinto Fabio Memio Símaco, es el responsable último del texto, tal y como lo conocemos. El Q. Símaco cónsul en 446, por otra parte, pudiera ser el primer cristiano en la familia.

[11] Baynes (1926).

[12] Para la opinión de JULIANO, véase *Césares* 313b: *«desgraciado y gran tonto»*. Para la recepción de Juliano, Wallace-Hadrill 17. A buen seguro esta vida se confeccionó con la ayuda de abundante material filosófico, en especial platónico, y puede que incluso pitagórico, que ya desde tiempos helenísticos y anteriores habían servido como arsenal para elaborar los que posteriormente serán conocidos en la Edad Media como *Espejos de Príncipes*.

de que éste eliminase al usurpador Magnencio en 353, buscando así congraciarse con él[13]. La teoría, pese a estar elaborada con ingenio y erudición, nunca obtuvo adeptos, por lo inverosímil de sus formulaciones.

Llevando más lejos la fecha de H. Dessau, empezó a sonar con fuerza el año 398, promovido por A. Chastagnol, que tras estudiar detenidamente el ambiente social reflejado dictaminó que «bajo ningún concepto» la obra podía pertenecer al final del reino de Constantino[14]; otros en cambio dataron la obra, por variados motivos, en etapas aún más tardías. Los años 405, 420 e incluso 440 fueron propuestos tras cuidadosas examinaciones, puesto que en cada ocasión parecían detectarse en el texto reminiscencias de sucesos muy posteriores en la historia del Imperio[15].

R. Syme se ocupó con detalle sobre todas estas cuestiones desde 1965, y en sus obras devolvió la preponderancia a los estudios filológicos, aduciendo que la revisión pormenorizada del estilo literario y el vocabulario de la obra serían los mejores medios para hallar pistas significativas sobre el autor, su estilo, gustos e incluso opiniones políticas. Se mostró, en todo caso, también favorable a una fecha próxima al 395, por acumulación y convergencia de pruebas[16].

Desde los años setenta del siglo pasado los diferentes estudios y teorías sobre la Historia Augusta han ido ahondando, puliendo y perfeccionando los trabajos anteriores y las líneas maestras de investigación iniciadas por el pionero Dessau, pero esencialmente no se ha formulado teoría alguna que no tenga en cuenta, totalmente o en parte, lo presentado en las anteriores. Congresos periódicos en Bonn, Génova y Bari han producido una abundante producción científica sobre la Historia Augusta, que, si bien no ha posibilitado la solución definitiva de sus muchos problemas, sí ha ofrecido aportaciones positivas.

3. Autoría

Inicialmente nos encontramos con una serie de simples biografías, pero conforme uno lee, va descubriendo la gran cantidad de diferentes estilos que se esconden en el complejo texto, desde la historia analítica hasta la retórica y el panegírico.

Como autores de la obra aparecen seis distintos biógrafos, a saber:

1) Elio Lampridio;

2) Elio Esparciano;

3) Julio Capitolino;

4) Vulcacio Galicano, *v. c.= vir clarissimi*, «varón de renombre».

5) Trebelio Polión;

---

[13] Stern (1953).

[14] Para el francés el año 394 significaba la fecha más temprana en la que se podía comenzar a considerar la redacción de la Historia Augusta.

[15] Precisamente en ese sentido va encaminada la teoría de Festy 183-195, que adscribe la Historia Augusta a Nicómaco Flaviano *el Joven*, alrededor del año 430, basándose en la dedicación que aparece en *Heliogábalo* 35, 3; esto ya fue planteado por Hartke 161-168, aunque posteriormente el alemán se retractó, manteniendo, eso sí, su datación alrededor de 394-395. La idea, tremendamente sugerente y tentadora, se basa en el principio de que la obra fue escrita como parte de un acercamiento de la aristocracia pagana para pedir perdón y clemencia después de la usurpación de Eugenio (392-394). Kohns (1966) incluso se decantó por el siglo V. También Alföldy 1-19.

[16] Véase Syme, *A Call of...* 2, 76, 85; *Historia Augusta...* 12 y 125: *in the vicinity of 395*. En este mismo sentido, Ratti 567-580.

6) Flavio Vopisco, Siracusano.

Estos autores, cercanos al orden senatorial, o incluidos en él (como teóricamente indica el rango de Galicano), no han dejado el menor rastro fuera de la obra. Los indicios nos mueven a pensar en nombres falsos, que seguramente escondían alusiones para un público iniciado. Las referencias cruzadas del texto están plagadas de errores de coherencia interna, lo que resulta sospechoso; bien pudiera ser que los pseudónimos fuesen una ocurrencia de última hora[17].

Algunas biografías están dedicadas a un solo personaje, mientras otras los muestran de dos en dos e incluso de tres en tres, si pertenecen a la misma familia. Trebelio y Vopisco se encargan de casi todas las biografías finales, y Vulcacio sólo escribe una; Lampridio, Esparciano y Capitolino, en cambio, predominan claramente durante la primera mitad de la obra.

Esparciano y Galicano afirman que están escribiendo todas las biografías imperiales desde Julio César; Lampridio nos dice que su intención es llegar «hasta el presente» (de hecho, un *falso presente*) y relatar las vidas de los cuatro adversarios de Constantino (el último de los cuales, Licinio, se rindió en 324), pero posteriormente anuncia con una deliciosa mezcla de falsa modestia y sarcasmo que renuncia a tal tarea, merecedora de más altos talentos literarios; Capitolino deja caer que está inmerso en otros proyectos, pero solamente Flavio Vopisco cita a sus otros «compañeros» por su nombre. También es el único que ofrece una pista, si bien posiblemente engañosa, sobre su lugar de origen: la ciudad de Siracusa, en Sicilia[18].

Se incluyen los pretendientes al trono, los emperadores subordinados (Césares, que respondían ante los Augustos, o gobernantes supremos) y muy curiosamente a un gran número de los denominados «usurpadores», que durante el periodo tratado en la obra aparecieron con abundancia en casi todas las provincias romanas[19]. Resulta otra característica completamente inusual en el género biográfico romano: la atención, muy significativa, sobre personajes desprestigiados y calificados como «tiranos» por la historia oficial. De modo aún más inquietante, muchas veces estos usurpadores reciben muestras de simpatía, comprensión o piedad, e incluso son defendidos de forma abierta, formulación insólita que no deja de sorprender a la historiografía actual; la actitud contrasta con otras biografías imperiales en las que el protagonista es despedazado, sometido a una crítica feroz y vilipendiado desde el humor más ácido y corrosivo. Tal actitud hacia los rebeldes fue uno de los principales argumentos esgrimidos por Chastagnol, que consideraba la obra como un escrito para pedir clemencia y perdón al emperador Teodosio por parte de los senadores paganos de Roma, tras la fallida intentona de Eugenio, que reinó en el Imperio de Occidente entre 392 y 394 (Chastagnol).

---

[17] Birley 10-12. Incluso se han visto ecos ciceronianos en ellos.

[18] Para la primera afirmación, *Alejandro Severo* 35, 2 ss.; para ver cómo se desdice del anterior cometido, *Caro, Carino y Numeriano* 18, 5. Véase Syme, *A Call of...* 58. Véase también Birley 10-12. Lampridio y Capitolino por su parte muestran intención de llegar hasta el presente, con biografías de todos los Tetrarcas, incluyendo al emperador Constantino. Nótese la inverosimilitud flagrante de tales proyectos: posiblemente se trate nuevamente del sarcasmo y la afición por la burla del misterioso autor.

[19] Cf. las biografías de los «Treinta Tiranos» (nombre poético que nos lleva a la Historia de Grecia, especialmente al periodo después de la guerra de Peloponeso en Atenas; en nuestra obra en cambio son usurpadores romanos del siglo III d. C.). Syme *Historia Augusta...* 62: *«This author defies normal processes of logic. He is a rogue scholar, capricious and perverse, exploiting techniques of erudition for parody and mockery, and delighting in deception, even if silly or pointless».*

4. Documentos y personajes falsos

Pero hay otros muchos elementos que desde hace tiempo resultaron altamente sospechosos y pusieron sobre aviso a los investigadores. La colección contiene en total unos ciento cincuenta documentos alegados como auténticos, incluyendo sesenta y ocho cartas, sesenta discursos y propuestas oficiales al pueblo o al senado, además de veinte decretos y aclamaciones senatoriales: el 99% son falsificaciones. También se inventa descaradamente antiguas «autoridades», quizás como mera burla, o quizás para tratar de dar más peso a sus controvertidas afirmaciones. Prácticamente todas son consideradas como fraudulentas, a veces de modo palpable: «*The HA offers a mass of invented speeches, letters and documents. Also more than two hundred characters not elsewhere attested, most of them highly suspect*». (Syme, *Emperors*... 1-16).

Las mismas ideas aparecen a lo largo de todo el texto, la misma aparición de autoridades inventadas, personajes falsos, cartas espurias y discursos y versos traídos de los pelos, que el autor presenta como auténticos. Por ello resulta muy difícil, a nuestro entender, seguir manteniendo la teoría de los múltiples escritores de la *Historia Augusta*, porque los rasgos principales se repiten hasta la saciedad.

Otro de los factores que desde siempre han llamado la atención de la investigación es la extrañísima superabundancia de nombres falsos, no sólo de presuntos escritores, sino de personajes históricos ficticios, que son generados de la nada; habitualmente se mezcla un nombre común y uno nuevo, de carácter más neutro, para eliminar sospechas. Existen nombres falsos formados por derivación o combinación de otros verdaderos, procedentes de figuras relevantes en el tiempo del autor. Estas falsificaciones van acompañadas de anacronismos, un vocabulario concreto, referencias a gustos y hábitos de su sociedad, etc., que señalan un momento histórico muy posterior a Constantino o Diocleciano.

5. Fuentes

Para las primeras biografías, pertenecientes a un periodo bien documentado, el autor se basó a menudo en el griego Herodiano, pero mayormente en una fuente en latín, sobria, concisa y pulcra, por desgracia hoy perdida, a la que Ronald Syme llamó *Ignotus, The Good Biographer.* Como era demasiado honesto y aplicado para sus gustos, el autor de la Historia Augusta mutiló el texto brutalmente, por ser demasiado extenso y detallado. Además, aderezó esas biografías con fragmentos pertenecientes a la obra de Mario Máximo. Dado a la rumorología, malicioso y mordaz, el estilo insidioso casaba mucho mejor con la naturaleza de nuestro misterioso autor (Syme, «*Ignotus*...» 131-153)[20].

Cuando Herodiano, *Ignotus* y Máximo llegan a su fin, el autor comienza a usar material menos valioso. Seguramente se encontró en apuros, y quizás no supo cómo seguir ante la escasez de fuentes. Esto, no obstante, le dio una idea. Después del año 238 pasó a tomar las riendas de su propia creación: «*the Latin writers were brief and scrappy, there were some Greek writers - but in the main he used his own imagination, without restraint or reluctance*» (Syme, *Historia Augusta: A Call of*... 112; *Emperors*... 90).

[20] Este autor desconocido cubrió desde el año 117 al asesinato de Caracalla, y puede que comenzase a escribir muy poco después del magnicidio, alrededor del 218. Mario Máximo eligió presentar la sociedad de su tiempo desde un enfoque amargado y polémico. Sabemos que contó con importantes documentos a su disposición, y que también usó las *Autobiografías* de los emperadores Adriano y Septimio Severo, obras que por desgracia no se conservan. Posiblemente decepcionado, resentido o dolorido, Máximo retrató a los citados emperadores de la manera más desfavorable posible; cf. Syme *Ammianus*... 91: *«He used the Autobiographies of Hadrian and of Severus, but with alert and insidious criticism. That is clear from the fragments preserved in the HA. And he was eager to bring out the worst»*.

No olvidemos, no obstante, que el fraude de la fecha falsa no fue descubierto gracias al uso de Mario Máximo, *Ignotus*, «el buen biógrafo», Dexipo o Herodiano, todos los cuales anteceden el reinado de Diocleciano; fueron los fragmentos de Eutropio y Aurelio Víctor los que dieron la clave. Otras obras, próximas en el tiempo a la verdadera fecha de composición, también fueron utilizadas: el *Epitome de Caesaribus* según se cree ahora, junto a la *Kaisergechichte*, fueron compañeros inseparables de nuestro autor, y quizás del mismo modo fuentes de inspiración[21].

La característica literaria principal del autor, su predilección por el fraude, las invenciones, las falsificaciones y los engaños más variados, no hizo sino multiplicarse cuando careció de fuentes de apoyo principales. El autor entonces desarrolló sus destrezas, con un talento tan progresivo como ladino; no en vano, Syme acuñó la acertadísima expresión de *«rogue scholar»* para definir al personaje. Extravagante y malicioso, no debe descartarse que otra de las motivaciones para escribir sea el simple placer y regocijo por el engaño: «*More to the point, a wilful and constant perversity. The author alters names and facts, from habit or to display an ostensible erudition*» (Syme, *Ammianus*... 204. Véase también la nota 19).

6. Ambiente y trasfondo

El entorno social y cultural mostrado en la obra nos lleva a la literatura común generada en su tiempo (finales del siglo IV o principios del siglo V). El autor, aunque desconocido, muestra sus apetencias abiertamente, con lo que nos es posible trazar un perfil personal a grandes rasgos. Parece un erudito, relacionado con la enseñanza y las librerías, o un administrativo, bibliotecario o un secretario de la burocracia, por lo tanto, perteneciente al bajo funcionariado imperial.

Ha recibido una notable educación y parece acostumbrado a la figura del *grammatichus*; incluso podría tratarse en verdad de uno de esos profesores, seguramente solitario o independiente. En cualquier caso, se muestra cercano a los escoliastas. Es antimilitarista, y contrario a la autocracia, al igual que Aurelio Víctor. Se burla en ocasiones, entre otras muchas cosas, de las pretensiones genealógicas de una parte de la nobleza, pese al ya mencionado respeto, incluso admiración devota, por el senado romano.

Tenemos algunas *Vitae* tan encomiásticas y canonizadas que prácticamente pueden equipararse a la historiografía cristiana del mismo tiempo, y en especial a la hagiografía. Se adora a los buenos emperadores, algunas veces de un modo cercano a la fábula, y hay un anhelo muy definido por la gloria perdida de Roma, rasgo que hubiese sido imposible durante los reinados de Diocleciano y Constantino, tiempo en el que el Imperio recuperó una gran parte de su poderío (años 284-337).

En sentido contrario, aparecen ciertas figuras imperiales que reciben un tratamiento sumamente despectivo, siendo vilipendiados y reducidos a categoría abominable; en tales biografías es fácil encontrar similitudes con los textos de execración que comenzaron a proliferar en el tenso y recargado ambiente social del siglo V. Asociada a esta visión atroz y negativa de algunos personajes puede encontrarse siempre una fuerte sensación de castigo divino.

[21] Rubin y Benario realizaron dos meritorios trabajos comparando los pasajes de Mario con *Ignotus* y recalcando la evidencia de dos escritores distintos. Para las fuentes y estadios de composición, véanse Meier 313-394, Enmann 337-501.

Pero aunque algunos emperadores aparecen retratados como monstruos, llegando a crear auténticos espantajos literarios cuya autenticidad no puede tomarse en serio, los tintas no van cargadas expresamente contra el príncipe en sí, ni contra el régimen autoritario y autocrático del Bajo Imperio; simplemente son características propias del pensamiento de la época, de la canonización, del pesimismo y del horroroso ambiente de decadencia, pero sobre todo de la añoranza de las glorias perdidas; hay que buscar culpas y culpables, y estos se encuentran por todos lados: Marco Aurelio lo es, por dejar a Cómodo, un hijo indigno, en el Imperio; Antonino Pío por no dominar a su mujer, que aparece como una adúltera de desaforados apetitos sexuales; Severo por ofrecer como legado la militarización del Imperio y a sus pésimos hijos; Gordiano III y Alejandro Severo por resultar débiles e infantiles, siendo sus reinados dos fracasos, aunque como príncipes mostrasen carácter moderado; Aureliano es destacado por su crueldad, tanta que se le toleró por ser necesario, aunque jamás despertó amor; y así sucesivamente. La execración aparece multiplicada, como ya se ha indicado, en ciertos emperadores cuyas obras de gobierno (o la carencia de ellas) los convirtieron en blanco de las iras durante una época de desesperación.

7. Motivación

El motivo del autor para empezar a redactar la Historia Augusta es un misterio, especialmente si tenemos en cuenta que se ha perdido el prólogo de la obra y al parecer también la *Vita* de Trajano, y quizás la de Nerva (Syme, «*The composition of the Historia Augusta*...» 123-133. *Emperors*... 95). De lo contrario, podríamos gozar de algunas pistas que nos facilitasen una idea sobre el asunto. Puede que el autor escribiera comisionado por encargo, siguiendo un plan ideado por algún grupo senatorial (Syme, *Historia Augusta*... 125); incluso en ocasiones se ha especulado con que podría ser verdaderamente un aristócrata, empleando su erudición autodidacta y abundante tiempo libre. La sensación del lector actual es que se trata de complacer continuamente con vanaglorias a la nobleza capitolina, así que es fácil pensar que el autor pertenecía a dicho círculo, o bien estaba generosamente subvencionado por alguno de ellos: sin duda eran intereses que corrían paralelos[22].

Pero volvamos a los hechos. Aun sin proemio, hay ciertos factores discernibles al análisis, que nos permiten confeccionar un sucinto trasfondo operativo y social. Durante toda la obra puede observarse un poderoso sentimiento de respeto por la simbólica ciudad de Roma, pese a que ya por entonces había perdido casi toda su importancia política. Aunque Constantinopla no se menciona con su nuevo nombre, pues obviamente de hacerlo reventaría su coartada principal y sus subterfugios, sí se detecta un desprecio sutil y velado hacia la nueva y «advenediza» ciudad, junto con su arribista senado (véase los *Dos Galienos* 7, 9 etc.). Las capitales imperiales (Tréveris, Milán, Sofía, Tesalónica, York, etc.), centros de poder donde por entonces se gestaba la gran política de su tiempo, son silenciadas con desprecio, o reciben incluso alguna pulla, para afear su conducta[23].

[22] Antes de ser conocida con amplitud en el siglo VI, la Historia Augusta era una posesión literaria del círculo de los Símacos. Quinto Aurelio Memio Símaco *el Joven*, cónsul en 485, la usó como fuente para su *Historia Romana* en siete volúmenes, casi completamente perdida hoy: las conexiones son más que evidentes. Véase Vitiello 199-219. Este Símaco, que fue ejecutado en 526 por orden del rey ostrogodo Teodorico, descendía del famoso orador Símaco (c. 345-403), contemporáneo de Amiano Marcelino y cónsul en 391. Vittinghoff 529-573, señaló lo que a su juicio eran muy evidentes relaciones entre la Historia Augusta y la literatura latina de finales del siglo IV y principios del siglo V.

[23] No existe simpatía por las nuevas capitales. Por ejemplo, cuando en *Treinta Tiranos* 31, 3 se indica que la ciudad de Tréveris acuñó monedas en honor de Victoria, la madre de Victorino I, en el «Imperio Gálico»;

Este sentimiento de devoción por las tradiciones y lo antiguo que ya hemos mencionado va unido a una muy cierta animadversión irreverente contra la nueva religión, el cristianismo, retratado siempre con fría ironía, o de forma maliciosa (Syme, *Historia Augusta*... 124; «That he [el autor de la obra] is unfriendly towards Christianity, no doubt can stand» Ammianus... 64).

Se adora a los buenos emperadores y hay un anhelo muy definido por la gloria perdida de Roma, como ya afirmamos. Se detectan gustos propios de un gramático que tiene devoción por la cultura y el senado, pero ante las políticas brillantes y el éxito militar de los Emperadores Ilirios o los Tetrarcas, muestra apoyo total y entusiasmo; tales gobernantes, de origen oscurísimo y raigambre campesina, no eran cultos, y a veces prescindían de la nobleza romana; pero como rescataron el Imperio trayendo paz y estabilidad, se les reconvierte en emperadores «Antoninos». No se tiene inconveniente en crear «restauraciones senatoriales» o en presentar a un emperador como amante del senado, aunque no lo fuese, siempre que ganase guerras y derrotase a los bárbaros.

En cualquier caso, hablamos de tiempos de zozobra para la intelectualidad pagana de Roma: tiempos de desesperanza y canonización. La sensación de castigo divino es perseverante; permanece operativa durante casi toda la obra, y lleva a una cosmovisión que en ocasiones parece maniquea.

El autor conocía bien la *Urbs* y estaba familiarizado con sus lugares más emblemáticos: la sensación de cualquier lector es que la Historia Augusta está escrita por alguien originario de Roma, o que ha vivido en ella durante mucho tiempo. El senado de la Ciudad se torna en sempiterno protagonista de la obra, y aparece iluminado en todas las biografías desde el mayor respeto, dotado, además, en ocasiones, de un poder que no le correspondía en el tiempo en el que los hechos históricos son narrados, y tampoco después. Ciertamente la obra está dirigida a un público muy concreto, al que se le proporciona lo que quiere oír y leer; si existe sinceridad y/o amor detrás de tamaña reverencia al estamento, o sólo interés material, imposible saberlo, aunque a nuestro juicio muy pocas cosas pueden quedar a salvo de un autor tan elusivo, satírico y capcioso.

Dadas las evidentes alusiones presentes a lo largo del texto y los seis seudónimos, que sin duda alguna se remitían a asociaciones personales, perdidas para nosotros hoy, se ha especulado recientemente con la idea de un «lenguaje en clave»; el autor transmite de manera voluntaria desconfianza y desasosiego, creando jocosamente una narración problemática por puro gusto, como aviso al posible lector, para que no se le tome muy en serio; tal es la teoría de D. Pausch (115-135)[24].

D. Rohrbacher por su parte ha tratado de ofrecer nuevas perspectivas para revelar la motivación del autor en base a un estudio no sólo de las alusiones, sino también de las fuentes utilizadas en la Historia Augusta. Son ambos trabajos de utilidad, pese a algunas conclusiones cuestionables, ya que a menudo rechazan o aceptan argumentos utilizando interpretaciones sesgadas, cuando cabría dejar lugar también a opiniones opuestas, dadas nuestras muchas incertidumbres. Pese a su mérito, comparten con el resto de

conociendo la ojeriza que la Historia Augusta muestra hacia las mujeres, no cabe duda que el dato (por cierto, inventado) está planteado como un insulto, lleno de mordacidad, a la capital del norte. Véase Syme *Historia*... 124.

[24] La idea es ingeniosa, pero sus argumentaciones resultan cuestionables, y tampoco ha podido explicar un motive para tal proceder anómalo por parte del escritor.

historiografía reciente una característica principal: el gran número de interrogantes dejados sin contestar (146-180)[25].

A mitad del texto aparece otra laguna, que nos priva de las biografías de los Filipos, los Decios, Treboniano Galo y su hijo, Emiliano y la mayor parte del reinado de Valeriano I (años 244-259). Esta segunda laguna parece intencionada y podría tener mucho de censura, o «autocensura». Debemos recordar que tras el triunfo definitivo del cristianismo en 391 el aparato policial y represor del estado romano pasó a perseguir muy en serio cualesquiera manifestaciones de adherencia a los cultos tradicionales. Por lo tanto, glorificar públicamente a emperadores perseguidores de los cristianos, ya fuese oralmente o por escrito, hubiese significado una acción de veras peligrosa. Quizás esta misma censura sea la causa (o una de las causas) de la creación de las seis personalidades falsas.

8. Conclusión

Los supuestos seis «escritores de la Historia Augusta» no se encuentran mencionados en texto alguno, ni tampoco en inscripciones epigráficas. Hoy se da por sentado que jamás existieron como tales.

Pero pese a más de un siglo de estudios y de análisis detallados, seguimos a oscuras en relación a los puntos esenciales de la obra. Los misterios son tan profundos que, pese a los avances, ninguna de las grandes cuestiones ha encontrado una respuesta definitiva y absoluta; es más, cada nuevo trabajo origina una retahíla de respuestas de críticos quisquillosos que engordan aún más la ya gigantesca bibliografía sobre el tema, cuestión que aburría notablemente al propio R. Syme.

Pese al tedio y el hastío que puedan surgir, no obstante, somos contrarios a que se deje de lado la cuestión y se suspendan las investigaciones sobre la obra. La controversia y la búsqueda detallada ha sido tremendamente provechosa y estimulante desde el punto de vista científico, y lo sigue siendo.

Igualmente, cualquiera de las *Vitae* nos proporciona una fuente excelente de segunda información, precisamente a partir de las invenciones que desenmascaran en parte al enigmático autor y su época.

Por todo ello, demos gracias a la *Historia Augusta*; pese a sus embrollos laberínticos y problemas insalvables, el humor, el misterio irresistible y el inmenso rosario de fabricaciones, invenciones e imposturas la hacen una obra literaria entretenida y memorable: «*However, the Historia Augusta is a garden of delights, with abundant refreshment*» (Syme, *Ammianus...* 4).

Bibliografía citada

Adams, J. N. «On the Authorship of the Historia Augusta». *Classical Quarterly* 22 (1972): 186-194.

Alföldy, Andreas. «Barbareneinfalle und Religiose Krisen in Italien». *Bonner Historia-Augusta Colloquium, Vol. 64/65*. (1966): 1-19.

Baynes, N. H. *The Historia Augusta, its Date and Purpose*. Oxford University Press, 1926.

[25] No es convincente ni sistemático en sus argumentos para rechazar a *Ignotus*; de hecho, en su propia conclusión acaba reconociendo que «perhaps» *Ignotus* sea la otra fuente presente en las «Primary Lives» (denominación anglosajona para las biografías principales, hasta Caracalla).

Benario, H. W. *A Commentary on the* Vita Hadriani *in the Historia Augusta*. Chico: Scholars Press, 1980.

Birley, A. R. *Lives of the Later Caesars*. London: Pinguin Books, 1988.

Birley, A. R. «Marius Maximus: The Consular Biographer». *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* II, 34:3, (1997): 2679-2757.

Birley, A. R. «Rewriting Second- and Third-Century History in Late Antique Rome: The Historia Augusta». *Classica* 19 (1): 19-29.

Chastagnol, A. *L'Histoire Auguste, Ass. Guillaume Budé, VII Congrés Aix-en Provence 1-6-1963*. Paris: Les Belles Lettres, 1964.

Den Hengst, D. *The Prefaces in the Historia Augusta*. Amsterdam: Grüner, 1981.

Dessau, H. «Über Zeit und Persönlichkeit der Scriptores Historiae Augustae». *Hermes* 24, (1889): 337–392.

De Sanctis, G. «Gli Scriptores Historiae Augustae». *Rivista di Storia Antica* 1 (1896): 90-119.

Enmann, A. «Eine verlorene geschichte der römischen Kaiser und das buch de viris illustribus Urbis Romae». *Philologus, no. Supplement-Band* 4, Heft 3. (1884): 337-501.

Festy, M. «L'Histoire Auguste et les Nicomaques». *HAC Colloquium Bambergense*. Bari 2007: 183-195.

Hartke, W. «Eschichte und Politik im Spätantiken Rom: Untersuchungen über die Scriptores Historiae Augustae». *Klio, Beiheft* XLV (1940): 161-168.

Klebs, E. «Die Scriptores Historiae Augustae». *Rheinisches Museum* 47 (1892): 1-52.

Kohns, H. P. «Wirtschaftsgeschichtliche Probleme in der Historia Augusta». *Bonner Historia Augusta Colloquium. Vol. 64/65*. (1966): 99-126.

Kulikowski, M. «Marius Maximus in Ammianus and the Historia Augusta». *The Classical Quarterly*, 57:1, (2007): 244-256.

Marriott, I. «The Authorship of the Historia Augusta: Two Computer Studies». *Journal of Roman Studies* 69 (1979): 65-77.

Mastrandrea, P. «Vita dei Principi e Storia Romana, tra Simmaco e Giordane». Cristante, L., Ravalico, S. (eds.). *Il calamo della memoria. Riuso di testi e mestiere letterario nella tarda antichità. IV*. Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste, 2011: 207-245.

Meier, M. «Génesis y evolución del texto de la Historia Augusta. Consideraciones a propósito de la Vita Pescenni Nigri». Velaza Frías, Javier (ed.), From the Protohistory to the History of the Text. Studien zur klassischen Philologie. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 2016: 313-394.

Johne, K.-P., *Kaiserbiographie und Senatsaristokratie. Untersuchungen zur Datierung und sozialen Herkunft der Historia Augusta*. Berlin: Akademie-Verlag, 1976.

Momigliano, A. «An Unsolved Problem of Historical Forgery: The Scriptores Historiae Augustae». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 17 1/2, (1954): 22-46.

Momigliano, A. «Pagan and Christian Historiography in the Fourth Century». Momigliano, A. (ed.). *The Conflict Between Paganism and Christianity in the Fourth Century*. Oxford: The Clarendon Press, 1963: 107-126.

Mommsen, T. «Scriptores Historiae Augustae». *Hermes* 25 (1890), pp. 228-292.

Pausch, D. «Libellus non tam diserte quam fideliter scriptus? Unreliable Narration in the Historia Augusta». *Ancient Narrative* 8 (2010): 115-135.

Peter, H. *Die S. H. A. Sechs litterar-geschichtliche Untersuchungen*. Leipzig, 1892.

Rohrbacher, D. «The Sources of the Historia Augusta Re-Examined». *Histos* 7 (2013): 146-180.

Rohrbacher, D. *The play of allusion in the Historia Augusta*. Madison (WI.), & London: University of Wisconsin Press, 2016.

Rubin, H. Z. *Civil-War Propaganda and Historiography. Collection Latomus 173*. Brussels: Éditions Latomus, 1980.

Sansone, D. «The computer and the Historia Augusta: A Note on Marriott». *Journal of Roman Studies* 80 (1990): 174-177.

Stern, H. *Date et destinataire de l'Histoire Auguste*. Paris: les Belles Lettres, 1953.

Syme, R. *Ammianus and the Historia Augusta*. Oxford & Toronto: The Clarendon Press, 1968.

Syme, R. «Ignotus, the Good Biographer». *Bonner Historia Augusta Colloquium, Vol. 66/67*. (1968): 131-153.

Syme, R. «The composition of the Historia Augusta: Recent Theories». Journal of Roman Studies 62 (1972): 123-133.

Syme, R. *Historia Augusta Papers*. Oxford: The Clarendon Press, 1983.

Syme, R. *Emperors and biography: studies in the Historia Augusta*. Oxford: The Clarendon Press, 1971.

Syme, R. *Historia Augusta: A Call of Clarity*. Bonn: R. Habelt Verlag, 1971.

Thomson, M. *Studies in the Historia Augusta. Collection Latomus, 337*. Brussels: Éditions Latomus, 2012.

Vitiello, M. «Maximinus Thrax, general of Severus Alexander and victor over the Persians? Some considerations concerning the sources of Quintus Aurelius Symmachus' Roman History». *Histos* 9 (2015): 199-219.

Vittinghoff, F. «Zum geschichtlichen Selbstverständnis der Spätantike». *Historische Zeitschrift* 198.3 (1964): 529-573.

Wallace-Hadrill, J. M. *The Barbarian West 400 - 1000*. New York: Wiley-Blackwell, 1988.

White, Peter. «The Authorship of the Historia Augusta». *Journal of Roman Studies* 57:1 (1967): 115-133.

Los bienes de la lectura. La didáctica de la memoria (un «vagar literario» por las Edades de Oro y Plata)

Francisco Javier Marín Marín
(Universidad Católica San Antonio Murcia)

1. Acción y espacio de la lectura

Al tratarse de un ejercicio llevado a cabo en un entorno académico, la recreación a través de la lectura es capaz de conducirnos a tres, o incluso cuatro, escenarios diferentes, de manera casi simultánea, propiciando diferentes miradas que de forma paralela giran en torno a más de un centro:

De una parte, el espacio docente ¿Qué hacemos cuando tenemos que leer en/para nuestro contexto académico? Posiblemente, desde el punto de vista del profesorado, la lectura en el aula venga motivada por un requisito eminentemente curricular, fomentando así el desarrollo de competencias ineludibles en el proceso formativo. Pero, al mismo tiempo, desde el rol del alumno, el encuentro a través de la lectura constituye en no pocos momentos un ritual cada vez más extraño, del que parecen hablarnos los viejos del lugar, y cuya atención ralentiza de manera obligada el ritmo de una mente casi convertida en trituradora audiovisual ¿Qué efectos se darán? ¿La vergüenza? ¿La incapacidad? ¿La falta de comprensión lectora? ¿La torpeza en la entonación? Mas ¿Acaso entre los docentes, la lectura de un texto es siempre un canto al unísono? ¿Qué hacemos cuando leemos en casa o en nuestros «otros espacios de vida»? ¿Para qué lo hacemos? ¿Qué leemos?... ¿Qué buscamos cuando leemos? Por todo lo anterior, y quedando el debate abierto, sólo una petición ata cabos: que necesitemos leer. Generar esa sed, mostrar cómo hallar fuentes, y enseñar a beber mientras bebemos, es nuestro cometido.

En segundo lugar, el espacio de la intimidad, el contexto personal. ¿Qué aporta los gustos entre el sinfín de géneros literarios? ¿Qué está ocurriendo en nuestro interior cuando unas líneas comienzan a resonar? ¿A qué nos remite? ¿Con qué soñamos? ¿Con qué queremos que otros sueñen? es el milagro de la identificación, por lo que ya ha ocurrido en nuestra vida, por lo que se espera que ocurra, o sencillamente porque la sensibilidad hace que la belleza nos atraiga. Y, ciertamente, es bello oír leer, y que, con ello, iniciemos una lectura personal con tal de que el texto nos oiga a nosotros mismos, y lleguen, antes o después, las palabras con las que ambas partes (palabras y lector) concurramos en pos de un cierto sosiego espiritual. Será entonces cuando digamos: «aquel libro me liberó durante mi enfermedad»; «siempre recordaré aquella clase en que leímos [...]»; «años después me sirvieron aquellos versos, aunque no recuerdo de quién eran»; «quiero que no se me olvide [...] para enseñárselo a mis hijos»; y el más mágico de todos: «[...] la película no es igual que el libro» (sencillamente, porque no la poseemos, y del libro y sus imágenes sí fuimos dueños; el libro fue nuestro y sólo nuestro por un tiempo y para siempre).

Tercer espacio cuando dialogamos en el aula con textos lejanos en el tiempo: el de sus autores. El sentido, el contexto sociocultural, el estilo... y las temáticas ¿Por qué se

repiten los temas? ¿Por qué nos atraen determinadas épocas? Huelga decir que, si nos acercásemos a la época de cada autor, posiblemente el entorno sería muy distinto a como lo pintamos a veces. Sin embargo, nuestra esencia más antropológica nos conduce a un tipo de recreación en donde los estereotipos nos atrapan, nos ambientan en un entorno en definitiva familiar, de modo que seamos capaces de entender lo que sucedía entonces y lo que aún sucede, lo que no ha muerto y no puede ser olvidado porque, simplemente, sigue siendo así en esencia. Esto es la sociología en su forma, esto es la cultura en buena parte de su contenido, y esto es la literatura siempre.

Y cuarto espacio, el del argumento; el momento en vilo, y nuestro propio pulso. ¿Cómo lograr eso si no conseguimos entonar convenientemente? ¿Cómo entonar de modo adecuado si no hemos captado de la vida los muchos y variados momentos que tiene? ¿Y cómo entender la vida si aún no hemos descubierto que el silencio también es necesario y hasta emocionante antes de volver a dar paso al sonido? Dicción, entonación, ritmo, adecuación... los engranajes que accionan una lectura en público y una interiorización del tema ¿Qué dice el texto? ¿Y qué te dice el texto? ¿Has entrado en él?

2. Que no te la cuenten

Para que el protagonismo esté en la lectura de la fuente, es absurdo que pensemos que todos los argumentos y todos los estilos llamarán la atención del «ante-oyente». Pensemos también en el propio equipo de preclaros docentes, y desterremos la idea de que la proliferación de citas es un «aval vitae». Sencillamente, para ponernos de acuerdo, necesitamos infinidad de ejemplos, pues sólo entonces nos sentiremos conjuntamente identificados, y la fuente será una vivencia compartida, y no una excusa asépticamente referenciada. Es por ello que, en esos días en que nos sentimos llenos de valentía, puede ser hasta bueno saltarse lo que marca la línea editorial o el manual de referencia, y aventurarnos a recorrer una sola obra de manera transversal como si quisiéramos que el curso pasase más rápido por acompañar «a quién sé yo» a lomos de un corcel o de un asno en ciertas aventuras y descalabros, pues de todo se aprende. Mas no dejar de insistir a un departamento que quizá la observación del alumnado nos obligue a cambiar de montura, y que nadie por ello baja de su pedestal; que los cuentos a veces cambiarán como ya lo hicieron desde que fueron contados por primera vez, y que nos sorprenderá descubrir cómo lo viejo se vuelve nuevo en manos de quienes nunca antes tuvieron algo ante sí. Ahora bien, hay que dar a probar.

¿Y si se prueba teatralizando? ¿Y si se prueba con música? ¿Y si se prueba viajando? ¿Y si se prueba «en formato ppt»?... pero no dejes de probar, y no dejes de dar a probar el texto. Y ahora viene la gran pregunta ¿Y si se da a probar literatura en Biología? Puede que lo más llamativo y lo más transversal sea el hecho de que, esté previsto o no, a todos nos guste hacer lo mismo.

3. Memoria, monumento y presupuesto

En los tiempos de la discriminación positiva, asistimos al curioso mundo de las paradojas docentes: nos formamos fuertemente en cómo se articula el proceso de aprendizaje, y casi se nos olvida la caja en la que debemos haber dejado guardados los contenidos que se habían que aprender (no quiera Dios que hayamos tirado esa caja, con lo pequeñas que ahora parecen las viviendas... incluida la mente); denostamos la memorización, pero hablamos de una forma más liviana de la articulación de ejercicios

repetitivos con los que generar pautas de las que nazcan grandes potencialidades a la hora de trabajar; y seguimos la moda TIC con más fuerza que el «Santificarás las fiestas [...]» dándonos pereza el ejercicio de pararnos a pensar por qué hacemos lo que hacemos en clase.

Con el agua de este baño ya a buena temperatura, vamos a zambullirnos en tres conceptos fundamentales para entender cómo se puede trabajar la temática que desgranaremos más adelante desde el punto de vista del análisis interdisciplinar:

Si hemos escogido «la memoria» como categoría central, esto se debe en primer lugar a que debemos dar a probar a los alumnos los bocados más exquisitos de lo que así llamamos: pues todo nuestro ser retiene infinidad de aprendizajes que hacen de nuestra vida una pura experiencia, llena de sensualidad y de imaginación. En muchos casos, la memoria nos fallará en favor de la exaltación de un momento vivido; y, al mismo tiempo, la memoria será lo que nos haga anhelar la repetición de una experiencia sensorial; si la memoria a corto plazo nos puede humillar ante los errores cometidos, la memoria a medio plazo nos hará aprender de ellos, y la memoria a largo plazo dará sentido a todo lo que ocurrió en un tiempo en que era de noche en nuestra vida aunque sólo por él se abrieran hoy las ventanas.

Aparte de todo lo anterior, hablar de memoria es trabajar en favor de lo que determinadas disciplinas como la Música o el Arte en cualquier otra de sus manifestaciones parecen tener claro hoy día desde el punto de vista pedagógico: la utilidad del patrimonio como fuente de acercamiento entre culturas, y como reencuentro con la propia desde el punto de vista del diálogo intergeneracional, aprendiendo los docentes con los recursos de toda una vida local, regional, nacional o trasnacional, del mismo modo que los mayores de cada casa se pueden seguir sintiendo útiles por ser sabiduría en sí mismos.

Con la lectura, esto sucede.

Hablemos ahora de la categoría «monumento». La encontraremos, como veremos más adelante, entre las acepciones con las que en nuestra lengua entendemos y definimos la memoria. En una cotidianeidad politizada y mediatizada a partes iguales, las puntas de lanza de cada ideología luchan, tristemente, por lograr de sí mismos un «monumento exprés», conscientes de que la fama y la gloria pasan hoy día tan prestos como «todos los bienes del mundo», y los mensajes se repiten cual letanías a golpe de gorjeo (o de twitter, para los que no nos entendamos en nuestra lengua materna). Sin embargo, algo resuena siempre en algunos textos, que no conocen modas ¿Será que fueron compuestos para hablar de la vida? Los autores de la Generación del 27 supieron vestirse en no pocas ocasiones con el hábito de la trascendentalidad de los Siglos de Oro; hubo un espíritu en ellos que los empujaba más allá de sí mismos, queriendo de hecho entrar en contacto con lo más profundo de su ser, desvelarlo y revelar así al mundo las verdades del contenido y la belleza del estilo en un contexto histórico, como el de los siglos XVI y XVII, nada cómodos o placenteros. La miseria motivó la genialidad, pero lo hizo por el compromiso de quienes quisieron aprender a leer antes de hablar a la humanidad sobre sí misma; y acertaron. Hoy, cada obra de los autores que citaremos a continuación son reconocidas como monumentos de nuestro patrimonio cultural. La virtud de estas «obras de culto» es que están hechas para ser usadas, y para hablar «hoy, de hoy».

Y, en último lugar, hablemos de los presupuestos, ese conjunto de esquemas mentales con los que construimos el puzle que es el estudio y la creación literaria de cualquier ciencia. Observamos el mundo desde nuestros propios presupuestos, desde una

cosmovisión muy específica y particular, pero en modo alguno rara, pues la Sociología nos enseña la manera en que la propia humanización de nuestros entornos actúa, dotando de códigos y connotaciones humanas cuanto nos rodea, satisfaciendo nuestras necesidades a partir del momento en que la costumbre y el aprendizaje permiten hablar de una sociedad desde el instante en que empieza a dejar herencia. Por esta misma razón, interpretar y divulgar los textos literarios va a componer un ejercicio tan personal, pero al mismo tiempo tan curiosamente comunitario, que los enlaces y vínculos que la literatura puede crear nos pueden conducir a algunas de las mayores cotas de encuentro. ¿Acaso la lectura no puede también generar desencuentros? Por supuesto. Pero en el lote del docente debe acompañarse también el sentido de lo propiciatorio, y una selección y capacidad de análisis por la que la información queda atrás y alcanzamos la meta, el conocimiento.

4. Líneas maestras, objetivos y «pre-conclusión»

Recapitulando, ¿Cuáles son las líneas maestras que accionan las piezas de un taller de lectura?

- La convocatoria y alusión a los propios lectores y su experiencia personal.
- La divulgación de textos como actividad social.
- La selección de géneros y estilos como punto de partida del hábito lector.
- La comparación entre autores y épocas, unido a la aparición de temas constantes.
- La alusión a lo que ya sabíamos, y el recuerdo de todas aquellas personas que en algún momento nos han movido a cualquier lectura o escucha de la misma.
- La observación de las reglas de juego formales.

¿Con qué objetivos específicos?

- Aumentar la riqueza experiencial, mediante la puesta en común de situaciones explícitas o implícitas detectadas en la obra literaria.
- Dominar los parámetros de dicción, cadencia, entonación, etc., a través de la lectura en voz alta, entendiendo así la manera en la que el texto cobra vida también por su forma.
- Generar respuestas de sensibilidad y empatía, gracias a la adecuación de espacios y tiempos académicos en donde lo que ha de ser sabido se adquiere y se pone a prueba también en común.
- Otorgar el permiso a la intimidad frente a la dominación de lo público, a través de las propias lecturas personales.
- Hablar y escribir sobre lo que se lee, y pensar y crear sobre lo que aún no está escrito.
- ... y crecer en curiosidad, aunque esto sea difícilmente medible.

Por último, y antes de «empezar a leer», diremos que en este capítulo no hay conclusión más allá de la muestra de las fuentes literarias. El objetivo general de una propuesta como la que envuelve el presente trabajo no es otro que el hábito de la lectura, a través del cual, grandes y pequeños, no sólo hallarán parangón a sus propias vivencias personales, sino que además encontrarán espacios de encuentro. La única reflexión posible tras los versos en adelante citados redundaría en los «porqués», en la historia del

ser pequeño y anónimo que se esconde y reclina cómodamente al arrullo de obras clásicas y universales para dejar en tal anonimato los sentimientos que otros muchos podrán entender y compartir:

> Las bases de la educación se asientan sobre el cultivo del pensamiento abstracto, fuente suprema de la creatividad. La más fecunda y rigurosa manifestación de ese pensamiento es el lenguaje que lo encarna y las palabras que lo alimentan. [...] Un horizonte teórico que alumbraron palabras como bien, justicia, dolor, amor, alegría, deseo, violencia, iniquidad, generosidad, egoísmo, amistad, poder, belleza, mentira, libertad, paz. [...]
>
> La literatura, las llamadas humanidades, son el lugar donde se descubre la viva memoria que alienta ese pasado y que nos ha situado en el concreto espacio que ocupamos. El trato con esos mensajes, la enseñanza en el gozo y en la interpretación de esas miles de voces que nos hablan y que amplían, enriquecen y alientan nuestra, tantas veces, pobre existencia, deja en nuestras manos la posibilidad de abrirnos a la creatividad intelectual, a la cultura moral.
>
> Comprendo que Machado fuese un discípulo entregado a los ideales de la Institución Libre de Enseñanza y que luchase por establecer, frente a la pedagogía del odio, de la exclusión y el fanatismo, la doctrina de la libertad y creatividad intelectual, de la libertad ética [...]. La lectura y el diálogo [...] podría ser, entre otros, un elemento fundamental para esa nueva conciencia ciudadana que tanto necesitamos (Lledó 128-129).

5. Ensayo: el lector perdido y hallado en el tiempo

Por algo muy personal que me atrevería a llamar «deferencia espiritual», albergo siempre la sensación de no inventar nada, mas sí de hallar ocasiones muy propicias para descubrir y reordenar elementos con los que compartir una visión, una experiencia. La genialidad más humilde se basa en un cálido y constante acompañamiento a aquella ciencia que, siendo fuente de atracción, unas veces nos da lo que quiere, y otras se deja descubrir vestida de la interpretación que sobre ella queramos volcar. Fue hace cierto tiempo, cuando una actividad académica nos reunió en torno a lo que se describía magistralmente como «gramática de conocimientos universales a partir de la cual se es capaz de leer, interpretar y divulgar los textos literarios». Tal descripción me daba pie para realizar, por la experiencia personal, un retroceso en la propia construcción de la frase; esto es: en primer lugar, haber hallado, por fortuna, muchos y buenos textos literarios; en segundo lugar, trabajar desde la dedicación docente por insertarlos como parte de un crecimiento personal ineludible para los alumnos; en tercer lugar, identificar conceptos que, constituyendo en realidad ingredientes comunes a la vida de toda persona, estuvieran presentes explícita o implícitamente en las obras, para desde ahí interpretarlas; y, por último, hacer de ese conocimiento «de lo universal» el noble instrumento con el que llegar al corazón de los seres humanos, sin decir más de lo que los libros nos recuerdan.

Resulta bello hablar del maestro «versado en diferentes disciplinas»; mas, si la belleza de su expresión se debiese a lo inusual del caso, entonces hablaríamos de una grave carencia. No es así, en tanto que la persona, durante su crecimiento personal, aborda (porque vive) diferentes facetas, diferenciándose nuestros caminos quizá por el nivel de consciencia y transcendencia sobre el que hacemos lectura de ello. La Historia que estudié, la Literatura con la que me recreo, la Música que siempre me ha apasionado,

y la fe en la que me sostengo, me han enseñado que, en realidad, yo no sería «más que unos platillos que resuenan» si no tuviese en cuenta una categoría historiográfica elemental: los presupuestos; el legado que he recibido, la visión del mundo de la que parto cuando miro nuevos planos de la realidad... Una experiencia, al fin y al cabo, intelectual, sensitiva, emocional y espiritual, que, tras muchas vueltas antes de llegar aquí, me ha situado en un concepto al que conducían todos los caminos: la memoria.

Fragmentemos ahora el título del tema. Según el la RAE (2017), el término «didáctica» «usado también como sustantivo» se define como el «Arte de enseñar».

Además, y también según esta fuente, la palabra «memoria» presenta hasta catorce acepciones, de las cuales destacamos algunas de entre las que más nos interesan:

2. f. Recuerdo que se hace o aviso que se da de algo pasado.

6. f. Monumento para recuerdo o gloria de algo.

10. f. pl. Relación de recuerdos y datos personales de la vida de quien la escribe.

11. f. pl. Relación de algunos acaecimientos particulares, que se escriben para ilustrar la historia.

Como siguiente pieza de nuestra construcción, diremos hablar de «Edad» es aquí hablar de una época; de dos épocas, de hecho. Están vinculadas por su brillantez artística y por su gran vitalidad social: los Siglos de Oro (XVI y XVII) y la Edad de Plata (aproximadamente en el primer tercio del siglo XX) de la literatura castellana. Así pues, enseñemos qué es la memoria a la luz de algunas de las obras que he leído sobre estos tiempos que se afanaron (quizás sin saberlo) por andar más juntos de lo que los contextos históricos nos hubieran hecho ver.

Suelo jugar –quizás en demasiadas ocasiones– con la recreación de imágenes. Pasearemos a continuación por una decena de lugares hacia los que nos trasladaremos con la categoría «memoria». Intentaré que sólo nos perdamos por sendas muy bellas.

La memoria es hogar de la identidad individual:

1.- De modo que, para comenzar, eres el lugar y el tiempo en que naciste y creciste.

Y con toda claridad nos lo muestran dos nobles del 1900, el noble Antonio y el sereno Gabriel. Antonio Machado, en su poema «Retrato»:

> Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,
> y un huerto claro donde madura el limonero;
> mi juventud, veinte años en tierras de Castilla;
> mi historia, algunos casos que recordar no quiero (150-151).

Y Gabriel Miró, en «Una mañana» por esa Orihuela en la que se entreteje la historia de Sigüenza:

> [...] Pasaba ya el tren por la llanada de la huerta de Orihuela. Se iban deslizando, desplegándose hacia atrás, los cáñamos, altos, apretados, obscuros; los naranjos tupidos; las sendas entre ribazos verdes; las barracas de escombro encalado y techos de «mantos» apoyándose en leños sin dólar, todavía con la hermosa rudeza de árboles vivos; los caminos angostos, y a lo lejos la carreta con su carga de verdura olorosa; a la sombra de un olmo, dos vacas cortezosas de estiércol, echadas

en la tierra, roznando cañas tiernas de maíz; las sierras rapadas, que entran su costillaje de roca viva, yerma, hasta la húmeda blandura de los bancales, y luego se apartan con las faldas ensangrentadas por los sequeros de ñoras; un trozo de río con un viejo molino rodeado de patos; una espesura de chopos, de moreras; un a palma solitaria; una ermita con su cruz votiva, grande y negra, clavada en el hastial [...] (14-15).

2.- Mas no «eres» sólo tú. Eres «una opción» de cuantas hay en este mundo justificada por las personas que han compuesto tu entorno:

El tener padres virtuosos y temerosos de Dios me bastara, si yo no fuera tan ruin, con lo que el Señor me favorecía, para ser buena. Era mi padre aficionado a leer buenos libros y así los tenía de romance para que leyesen sus hijos. Esto, con el cuidado que mi madre tenía de hacernos rezar y ponernos en ser devotos de nuestra Señora y de algunos santos, comenzó a despertarme de edad, a mi parecer, de seis o siete años. Ayudábame no ver en mis padres favor sino para la virtud. Tenían muchas [...] (23). ... decía Teresa de Jesús nada más comenzar su *Libro de la Vida*.

U otro de «aquestos años de Oro» como Mateo Alemán, en el Guzmán de Alfarache, argumentaba las andanzas y venganzas de sus personajes con tal memoria:

[...] No tendrá razón de quejarse de mí quien a las canas de mi padre no tuvo respeto, que su proprio hijo lo pierda para él en su venganza. [...] no tengo más honra de cuanta heredé y, sin mi padre no la tuvo para dejármela, por habérsela un traidor enemigo quitado, también yo vivo sin ella y me conviene ganarla por mi proprio esfuerzo y manos [...] (345).

Pero, ¿Es que la memoria abraza a las sociedades? sin duda, pudiendo, como poco, mostrar dos diagnósticos muy típicos:

3. El primero, el de la memoria que recrea orgullos compartidos, reconociendo en la sociedad de origen una cierta honorabilidad. En esto, Plata y Oro, «acá» y «allá» se dan la mano, por las formas y cavilaciones de Ortega y Gasset, Ercilla y Quevedo: «[...] Atenas, a pesar de su infinita perspicacia, no supo nacionalizar el Oriente mediterráneo; en tanto que Roma y Castilla, mal dotadas intelectualmente, forjaron las dos más amplias estructuras nacionales» (Ortega 27).

[...] Tuvo a la entrada con aquellas gentes
batallas y recuentros peligrosos
en tiempos y lugares diferentes
que estuvieron los fines bien dudosos;
pero al cabo por fuerza los valientes
españoles con brazos valerosos,
siguiendo el hado y con rigor la guerra
ocuparon gran parte de la tierra [...] (Ercilla 20-21).

Un godo, que una cueva en la montaña
Guardó, pudo cobrar las dos Castillas;
Del Betis y Genil las dos orillas,

Los herederos de tan grande hazaña.
A Navarra te dio justicia y maña;
Y un casamiento, en Aragón, las sillas
Con que a Sicilia y Nápoles humillas,
Y a quien Milán espléndida acompaña.
Muerte infeliz en Portugal arbola
Tus castillos. Colón pasó los godos
Al ignorado cerco de esta bola.
Y es más fácil, ¡oh España!, en muchos modos,
Que lo que a todos le quitaste sola
Te puedan a ti sola quitar todos (Quevedo, citado por García LXVII).

4. El segundo, esa memoria colectiva (o individual) narrada que genera «miedos tradicionales» o elementos de control social. Ríanse, pero más de un disgusto de costó a Francisco de Rojas escribir sobre estas guisas en La Celestina:

[...]

AREÚSA.- Bien tengo, señora, conocimiento cómo todas tus razones, éstas y las pasadas, se enderezan en mi provecho; pero, ¿cómo quieres que haga tal cosa, que tengo a quien dar cuenta, como has oído, y, si soy sentida, matarme ha? Tengo vecinas envidiosas. Luego lo dirán. Así que, aunque no haya más mal de perderle, será más que ganaré en agradar al que me mandas.

[...]

CELESTINA.- [...] En dicha me cabe, que jamás ceso de dar consejo a bobos y todavía hay quien yerre; pero no me maravillo, que es grande el mundo y pocos los experimentados. ¡Ay!, ¡ay!, hija, si vieses el saber de tu prima y qué tanto le ha aprovechado mi crianza y consejos y qué gran maestra está. ¡Y aun que no se halla ella mal con mis enseñanzas! Que uno en la cama y otro en la puerta y otro que suspira por ella en su casa se precia de tener. Y con todos cumple y a todos muestra buena cara y todos piensan que son muy queridos y cada uno piensa que no hay otro y que él solo es privado y él solo es el que le da lo que ha menester. ¿Y tú piensas que con dos que tengas, que las tablas de la cama lo han de descubrir? [...] (254-255).

¿Y el amor? Dos memorias, a mi parecer, y con un primer vistazo a mi propia historia, atesora el amor:

5. La memoria del enamorado («[...] Amor, señora, sin que se resista / que tiene en fuego el corazón deshecho, / como hace huir la sangre allá en el pecho [...]» según Sor Juana Inés de la Cruz -11-). La llama que es muy difícil de apagar cuando un ser encuentra a otro, y grabados a fuego quedan su voz, su mirada, su olor, o aquel encanto que anhela volver a ver y que casi venerará hasta el próximo encuentro (y todo para que, al fin un día, ya no haya más encuentros, sino «un no dejar de ver»). Si me lo permiten, haré del siguiente lance un encuentro entre dos tiempos. Se abre el telón de nuestra imaginación, y aparece Miguel Hernández desvelando la memoria ajena:

Te me mueres de casta y de sencilla:
estoy convicto, amor, estoy confeso
de que, raptor intrépido de un beso,
yo te libé la flor de la mejilla.
Yo te libé la flor de la mejilla,

y desde aquella gloria, aquel suceso,
tu mejilla de escrúpulo y de peso,
se te cae deshojada y amarilla.
El fantasma del beso delincuente
el pómulo te tiene perseguido,
cada vez más patente, negro y grande.
Y sin dormir estás, celosamente,
vigilando mi boca ¡con qué cuido!
para que no se vicie y se desmande (18).

Seguidamente, San Juan de la Cruz arremete, vistiéndose de Amada, y descubriéndose a la vez:

¿Por qué, pues has llagado
aqueste corazón, no le sanaste?
Y, pues me le has robado,
¿por qué así le dejaste,
y no tomas el robo que robaste? (745)

6. Y su segundo tiempo, la memoria de lo que ha sido hasta el presente la vida, no ya de búsqueda, sino «en el amor». Una memoria que ya no es un «pre-», sino un «durante»; las experiencias sensibles que fueron sumándose a los cuerpos y las almas de quienes vivieron el amor.

Sé que hablaron de «Plata» porque ya existía el «Oro», pero no me cabe duda que con hilo fino fue bordada la estampa sensual que García Lorca plasmaba en unos versos de su *Romancero Gitano*:

Fue la noche de Santiago
y casi por compromiso.
Se apagaron los faroles
y se encendieron los grillos.
En las últimas esquinas
toqué sus pechos dormidos,
y se me abrieron de pronto
como ramos de jacintos.
El almidón de su enagua
me sonaba en el oído,
como una pieza de seda
rasgada por diez cuchillos.
Sin luz de plata en sus copas
los árboles han crecido,
y un horizonte de perros
ladra muy lejos del río (6).

Yo me pregunto ¿Acaso habría escándalo si una estampa idéntica proviniese del siglo XVI y fuera escrita por San Juan de la Cruz en su Noche oscura? (lamentablemente sí, pues su «Amada en el Amado transformada» fue escrita en Toledo, y a donde no había ido por una visita al Corpus, sino a la cárcel):

[...] En mi pecho florido
que entero para él solo se guardaba,
allí quedó dormido,
y yo le regalaba,
y el ventalle de cedros aire daba.
El aire de la almena,
cuando yo sus cabellos esparcía,
con su mano serena
en mi cuello hería
y todos mis sentidos suspendía.
Quedéme y olvidéme,
el rostro recliné sobre el Amado,
cesó todo y dejéme,
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado (536-537).

7. Además, si el autor toma mayor distancia de cualquiera de los dos puntos anteriores, la memoria de los sentimientos habla de unas experiencias y permite una sabiduría y una empatía que nos conducen a la madurez (y en esto, me atrevería a decir que envejecer es muchas cosas, pero, entre ellas, es haber vivido, y debería ser, por ende, saber entender al otro. Si esto último no se logra, la vejez pierde su vestido de virtud, el cuerpo queda desnudo, y no será otra cosa que un cuerpo viejo). Por ello, Fernando de Rojas, «zorro viejo» para cuando tuvo que escribir el prólogo de sus siguientes ediciones de La Celestina, no alentaba ya, sino que advertía «El autor a un su amigo»:

> [...] me venía a la memoria, no sólo la necesidad que nuestra común patria tiene de la presente obra, por la muchedumbre de galanes y enamorados mancebos que posee, pero aun en particular vuestra misma persona, cuya juventud de amor ser presa se me representa haber visto y de él cruelmente lastimada, a causa de le faltar defensivas armas para resistir sus fuegos, las cuales hallé esculpidas en estos papeles; no fabricadas en las grandes herrerías de Milán, mas en los claros ingenios de doctos varones castellanos formadas (5).

Como Luis Cernuda lo hiciera describiendo otra de las estampas tristemente atemporales de muchas vidas de soledad y «Linterna roja»:

Albergue oscuro con mendigos de noche
Abrazando jirones de frío,
mientras por los grupos inertes, igual que flor de lluvia,
contemplan cómo pasa una sonrisa.
[...]
Esos mendigos son los reyes sin corona
que buscaron la dicha más allá de la vida
que buscaron la flor jamás abierta
que buscaron deseos terminados en nubes (55).

Mas cambiemos de tercio. La memoria, además:

8. Es vehículo de homenaje (por ejemplo, a una persona que ya no está). Y con qué dulzura lo acusa Juan Ramón Jiménez recordando «A una mujer que murió, niña, en [su] infancia»:

Veinte años tienes en la muerte.
Eres ya una mujer -¡qué hermosa eres!-
Veinte años... ¡Te pareces a esta aurora
bella y fría -¡qué pura!, tierra y gloria! (111).

Y más aún; con qué honores engalana también el soneto de Francisco de Quevedo a «[...] la muerte del Marqués de Alcalá, padre de la excelentísima Señora Duquesa de Medinaceli»:

Ribera, hoy paraíso; Afán, hoy gloria;
Que ansí a descanso hoy pasa el apellido,
De tantas majestades deducido,
Blasón que vive en inmortal historia;
Contra el tiempo y olvido la victoria
Os asegura el real esclarecido
Hijo, en quien ya dejáis padre y marido
Al fénix que os fecunda la memoria [...] (CLX a).

9. Nos acercamos al final, y descubrimos que la memoria es instrumento (¡Cómo no!) para el criterio (pues, de lo que experimenta se aprende, lo que se aprende se recuerda, y esto se aplica, orientando así la vida) y la observación.

Por ello, el título del capítulo «Donde se cuenta la desgraciada aventura que se topó Don Quijote en topar con unos desalmados yangüeses» lo dice todo. Nos narra Miguel de Cervantes como caballero y escudero han sufrido un nuevo envite, una paliza que los ha dejado molidos; y en tal circunstancia, ya a punto de caer la tarde, don Quijote y Sancho intercambian impresiones sobre lo que de nuevo les ha acontecido:

–No me dieron a mí lugar –respondió Sancho– a que mirase en tanto; porque, apenas puse mano a mi tizona, cuando me santiguaron los hombros con sus pinos, de madera, que me quitaron la vista de los ojos y la fuerza de los pies, dando conmigo adonde ahora yago, y adonde no me da pena alguna el pensar si fue afrenta, o no, lo de los estacazos, como me la da el dolor de los golpes, que me han de quedar tan impresos en la memoria como en las espaldas.

–Con todo eso, te hago saber, hermano Panza –replicó don Quijote–, que no hay memoria a quien el tiempo no acabe, ni dolor que muerte no le consuma (179-180).

Y en otros órdenes reflexiona Calderón de la Barca cuando, empujando a «su Segismundo» a enamoramientos, éste no puede sino asumir:

Cielos, si es verdad que sueño,
suspendedme la memoria,
que no es posible que quepan
en un sueño tantas cosas.
[...]
¿Tan semejante es la copia
al original que hay duda

en saber si es ella propia?
Pues si es así, y ha de verse
desvanecida entre sombras
la grandeza y el poder,
la majestad y la pompa,
sepamos aprovechar
este rato que nos toca,
pues sólo se goza en ella
lo que entre sueños se goza (99-100).

10. Llegamos a la última parada de este viaje con la convicción de que la memoria es signo de una especial capacidad para observar un momento dentro de un proceso más amplio; una trascendencia en una línea que abarca más. Y esto pudo, a mi parecer, unir a los Siglos de Oro y Plata, siendo el sentir de uno la memoria y motor del otro; y ambos queriendo trascender su tiempo para convertirse en testimonio y herencia desde el instante en que las plumas tocan la hoja para escribir.

Y así, que ahora sea pluma de mujer. Porque lo merece, y porque de María Zambrano recogemos la enseñanza de que mis saberes y mis maestros me hablaron. Callo yo, hable ella, y pensemos todos:

> Otro elemento [...] es, sin duda alguna, el peso del pasado. En época alguna del mundo, el hombre ha tenido tanto pasado gravitando sobre sí; en época alguna ha sentido tanto el fardo de esto que se llama ayer, tradición. Comparada con cualquier otra época vemos la nuestra en este crítico instante en que es preciso volver la vista atrás, si se quiere seguir adelante. Y en la vida el seguir adelante es la única forma de sostenerse. El saber acerca del pasado no es ya una curiosidad lujosa, ni un deporte que pueda permitirse inteligencias en vacaciones, sino una extremada, urgentísima necesidad (10).

Poco se ha hablado en estas reflexiones del tiempo; mas ni falta hubiera hecho. El tiempo está en todo. El tiempo es casi el espacio de todo lo que se dice aquí. Y, a pesar de todo, el mejor de los tiempos a los que aquí nos pudiéramos referir no es sino el que dediqué (y todos podemos dedicar) a leer obras tan humanas y tan bellas.

Bibliografía citada

Alemán, Mateo. «Capítulo VIII. Deja robados Guzmán de Alfarache á su tio y deudos en Génova, y embárcase para España en las galeras». Mateo Alemán. Vida y hechos del pícaro Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana. París: Baudry Librería Europea: 345. Recuperado de https://books.google.es/books?id=5w4dAAAAMAAJ.

Calderón de la Barca, Pedro. La vida es sueño. Albacete: Libros en la Red. Edición Electrónica. Diputación de Albacete. Servicio de Publicaciones, 2001. Recuperado de https://www.dipualba.es/publicaciones/LibrosPapel/LibrosRed/Clasicos/Libros/VidaSue.pdf.

Cernuda, Luis. La realidad y el deseo. Poesías completas de Luis Cernuda. Recuperado de https://es.scribd.com/document/322030290/luis-cernuda-la-realidad-y-el-deseo-pdf.

Cervantes, Miguel de. Don Quijote de la Mancha. Edición del Instituto Cervantes (1605, 1615, 2015) dirigida por Francisco Rico, con la colaboración de Joaquín Forradellas, Gonzalo Pontón y el Centro para la Edición de los Clásicos Españoles. Madrid: Real Academia Española, 2015.

Ercilla, Alonso. «Canto I. El cual declara el asiento y descripción de la provincia de Chile y Estado de Arauco, con las costumbres y modos de guerra que los naturales tienen; y asimismo trata en suma la entrada y conquista que los españoles hicieron hasta que Arauco se comenzó rebelar». Alonso de Ercilla y Zúñiga. La araucana. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003: 20-21. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-araucana--6/.

García González, Ramón (ed.). Parnaso español (Sonetos) / Francisco de Quevedo. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczg707.

García Lorca, Federico. «La casada infiel». Federico García Lorca. Romancero gitano. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017: 6. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcwt0s6.

Hernández, Miguel. El rayo que no cesa. Madrid: Ediciones Héroe, 1936. Recuperado de https://www.dipujaen.es/galerias/galeriaDescargas/diputacion/dipujaen/legado-miguel-hernandez/Miguel_Hernxndez_-_El_rayo_que_no_cesa_x1936x.pdf.

Jiménez, Juan Ramón. Diario de un poeta recién casado (1916) / Edición de Michael P. Predmore. Madrid: Cátedra, 1998.

Juana Inés de la Cruz (Sor). «Discurre inevitable el llanto a vista de quien ama». Sor Juana Inés de la Cruz. Inundación Castálida. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000: 11. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchm544.

Lledó, Emilio. *Sobre la educación. La necesidad de la Literatura y la vigencia de la Filosofía*. Madrid: Taurus, 2018.

Machado, Antonio. «Retrato». Manuel Álvez (ed.). Antonio Machado. Poesías Completas. Madrid: Espasa Calpe, 1988: 150-151.

Miró, Gabriel. «El señor Cuenca y su sucesor (Enseñanza)». Gabriel Miró. *Obras Completas de Gabriel Miró*. Vol. 7. Libro de Sigüenza: jornadas de este caballero levantino / prólogo por Pedro Salinas; revisión del texto y notas por P. C. [Pedro Caravia Hevia]. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012: 14-15. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/portales/gabriel_miro/obra/obras-completas-de-gabriel-miro-vol-7-libro-de-siguenza-jornadas-de-este-caballero-levantino/.

Ortega y Gasset, José. «Potencia de nacionalización». José Ortega y Gasset. España invertebrada: bosquejo de algunos pensamientos históricos. Madrid: Espasa: 27.

Pacho, Eulogio (ed.). S. Juan de la Cruz. *Obras completas*. Burgos: Monte Carmelo, 2011.

Ramón García González, Ramón (ed.). Parnaso español (Sonetos) / Francisco de Quevedo. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczg707.

Real Academia Española. Diccionario de la Lengua Española. Edición del Tricentenario. 2017. Recuperado de http://dle.rae.es/?w=diccionario.

Rojas, Fernando de. *La Celestina*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcs75c9.

Teresa de Jesús (Santa). «Capítulo primero. En el que trata cómo comenzó el Señor a despertar esta alma en su niñez a cosas virtuosas, y la ayuda que es para esto serlo los padres». Santa Teresa de Jesús. *Escritos de Santa Teresa*. Tomo primero / Añadidos e ilustrados por Don Vicente de la Fuente. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008:

23. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra/escritos-de-santa-teresa-tomo-primero--0/.

Zambrano, María. *Pensamiento y poesía en la vida española*. Biblioteca Virtual Universal, 2003. Recuperado de www.biblioteca.org.ar/libros/89756.pdf.

El diálogo pictórico-literario entre *The Blessed Damozel* (1847) de Dante Gabriel Rosetti y las representaciones visuales de Edward Cole Burne-Jones (1861) y John Byam Liston Shaw (1895)

José María Mesa Villar
(Universidad Católica de Murcia)

1. La vida tras la muerte como punto de partida para el poema de Dante Gabriel Rossetti

Desde sus primeros versos, el poema que nos ocupa en el presente artículo transporta al lector de inmediato a una de las terrazas de la morada celestial, captando el preciso instante en que una dama no identificada se asoma a sus barandillas, de un brillo dorado que alude simbólicamente a la perfección y luminosidad de este nuevo entorno. Desde ahí puede contemplar la inmensidad del espacio como una realidad remota, separada de su existencia actual por un vacío insondable: el sol apenas parece un minúsculo punto de luz, y la tierra se asemeja a un vulgar insecto agitándose en la lejanía (versos 25-36). Esta representación fantástica del reino de los cielos y su relación con el mundo creado viene acompañada de la descripción directa de la dama: con gestos suaves y actitud reposada, parece estar deleitándose con las vistas, como testimonio de la grandiosidad de Dios –que la acoge– y las limitaciones del mundo terrenal –que ya ha abandonado. Se aprecia igualmente una clara proyección de tonos marianos al describir la blancura inmaculada de su vestido y la inmensidad de sus pupilas azuladas, comparables a la profundidad de los océanos. No resulta, por tanto, incoherente que Rossetti utilizase la azucena como emblema floral de la difunta (verso 5), al aludir, de una parte, a su pureza, inocencia y majestad, tanto por sus supuestas cualidades como por su proximidad a la Virgen María. De otra parte, como destacan Chevalier y Gheerbrant (652), apuntaría a su abandono místico a la Voluntad y Gracia Divinas. Podría afirmarse, en este sentido, que la situación planteada por el poeta, junto a esta precisa combinación de rasgos, la presentan como una mujer recta y virtuosa para quien la Madre de Dios es su principal modelo de vida y fuente de inspiración. Esta idea se ve reforzada en la tercera estrofa, donde se la identifica como miembro del coro celestial. Más adelante, la ensoñación de esta dama ofrece al lector un punto de acceso a los patrones de interacción habituales con el resto de habitantes de la Corte Divina. Resulta revelador que el poeta evite en todo momento proporcionar un nombre determinado a esta misteriosa dama –aparte del adjetivo 'blessed', que proporciona una nueva conexión con la Virgen María– como ejemplo a seguir. Esta carencia no solo proporciona un halo de misterio que la rodea a lo largo de toda la pieza poética, sino que también señala su entrada a un estado más elevado de existencia (al menos en teoría, ya que el poema plantea claras sospechas sobre su felicidad real). La combinación de letras que una vez formó parte esencial de su identidad personal ha quedado atrás, ligada a su vida terrenal. Esto explica que se la presente como 'bendita' o 'bienaventurada', es decir, como un ser bondadoso, de cualidades cercanas a la santidad y que goza de la felicidad plena concedida por el propio Dios. Cabría esperar, en este sentido, que las preocupaciones, carencias e inestabilidades de su existencia pasada hayan quedado lejos, barridas como hojarasca al atravesar el umbral al otro mundo.

2. Génesis de la obra poética: inestabilidad e incompletitud frente a la posibilidad de re-encuentro en la esfera celestial

Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) compuso la versión inicial de *The Blessed Damozel* entre 1846 y 1847, al borde de la mayoría de edad, un período crítico en lo personal y lo profesional: su padre, Gabriele Pasquale Giuseppe Rossetti, venía arrastrando problemas de salud que le forzarían a abandonar su puesto como profesor en el King's College de Londres. Ante la precaria situación económica que se avecinaba, el resto de miembros de la familia (su madre, Frances Polidori, su hermano William Michael y sus hermanas Christina y María) se esforzaron por compensar esta situación mediante aportaciones propias. Su tía Charlotte también se dispuso a ayudar, asegurándose de que Dante Gabriel siguiera cursando sus estudios (Marsh, *Dante Gabriel Rossetti* 22). Mientras se formaba en la Royal Academy of Arts, éste se sentía dividido entre su vocación por la literatura y por las artes plásticas: aunque consciente de la necesidad de adquirir la técnica necesaria para representar sus 'visiones' en un formato físico, recelaba del método de enseñanza promovido por la institución que lideraba Sir Joshua Reynolds y el excesivo énfasis en la imitación de los grandes maestros, el cultivo de escenas costumbristas y una falta de autenticidad que advertía en las maneras representativas neoclásicas. Apenas tres años más tarde, esta insatisfacción, unida a las de otros jóvenes artistas como John Everett Millais y William Holman Hunt, prenderían la llama de la Confraternidad Prerrafaelista, que perseguía devolver al arte visual el alma y la honestidad expresiva que observaban en la pintura italiana de los siglos catorce y quince.

El arte de Dante Gabriel Rossetti mantendría un estilo arcaizante (inspirado en la defensa del gótico realizada por John Ruskin) hasta finales de la década de los cincuenta, cuando se definió como artista dual (es decir, como pintor y poeta, siguiendo la estela de su admirado William Blake) al tiempo que abrazó los patrones compositivos y empleo del color de la por entonces denostada Escuela Veneciana (Tintoretto, Il Veronese, Bellini). Durante las dos últimas décadas de su vida se entregó a la expresión visual y poética de los diversos rostros de un concepto de belleza última como modelo iluminador para la experiencia humana. Como indicaba Umberto Eco, se trataba de «un valor superior que debía materializarse a toda costa» (330). Cada momento de inspiración en el proceso artístico recogía un punto de acceso y análisis a la tensión de fuerzas opuestas que Rossetti apreciaba en el ánima o motor principal del arte. Convertido así en mediador e instrumento al servicio de la belleza, el artista perseguía hacer partícipe al espectador de una verdad que equilibrase y elevara su existencia, haciéndole consciente, al mismo tiempo, de su propia trascendencia. Este proceder ecléctico, multi-perspectivista y esteticista se define y desarrolla como una auténtica 'religión de la belleza' que, en palabras de David G. Riede (30) y Jerome McGann (*DGR and the Game that Must Be Lost* 30) no se puso al servicio del discurso religioso, sino que lo reutilizó para servir sus propósitos particulares en términos tanto expresivos como de pensamiento. Al considerar el vasto período temporal entre la composición de la versión inicial de *The Blessed Damozel* y la ejecución del lienzo compañero a lo largo de la década de los setenta, incluyendo revisiones posteriores de sus versos y réplicas de la obra pictórica, podemos apreciar de manera más clara el germen inicial de este patrón creativo y su posterior expansión en la elaboración de una dialéctica de la belleza.

Durante el período de crisis anteriormente mencionado, en los albores de su carrera profesional, Rossetti se entregó a menudo a la lectura como principal forma de evasión: Samuel Taylor Coleridge, William Blake y Edgar Allan Poe se encontraban entre sus

autores más apreciados. Fue tal su fascinación por el desgarrador sentimiento de pérdida y estancamiento en *The Raven*, publicado en 1845, que se entregó sin reparos a la ejecución de varias ilustraciones (Stauffer 81). Como señala Elizabeth Prettejohn (*Dante Gabriel Rossetti* 142-143), no sólo fue uno de sus primeros admiradores europeos, sino que también propuso la publicación de una edición ilustrada de Poe apenas cinco años más tarde. Aunque este proyecto no se terminase llevando a cabo, supone toda una muestra de devoción hacia el escritor norteamericano. La primera ilustración, de 1846, muestra al atormentado protagonista rodeado de una serie de formas femeninas que reflejan diferentes facetas de su enamorada en vida. Mientras, a sus espaldas, otra de estas presencias, alada y flanqueada por esqueletos, establece una aguda oposición entre la majestuosidad del espíritu y el deterioro de la materia. El personaje es incapaz de encontrar refugio alguno ante el peso de sus recuerdos y la insoportable ausencia de su amada. Entre 1846 y 1848, Rossetti desarrolló otras tres ilustraciones sobre el poema, todas muy similares entre sí, que intensifican las cualidades angélicas de la amada fallecida. Cabe destacar que la ilustración de 1847 destaca en mayor medida la separación entre los planos espiritual y material mediante un intento de conexión visual fallido entre el protagonista y la dama. La imposibilidad de disolver las barreras entre el mundo terrenal y el más allá intensifica la inquietud del protagonista y la añoranza de la enamorada (Mesa Villar 139-141). Tomando en consideración estos aspectos, resulta revelador que las dos primeras versiones del poema *The Blessed Damozel* se compusieran en paralelo a la ejecución de estas ilustraciones: la fascinación de Rossetti por la obra de Poe le invitó a plantear una réplica que, en sus propias palabras, evitase una vena derivativa y articulase el sentimiento de añoranza de la dama transportada al Paraíso. La dama, sin embargo, no es un calco de Lenore, sino más bien una interpretación propia de la *donna angelicata* estilnovista que toca brevemente la esfera terrenal para transformarse en un referente de virtud que conduce al enamorado a la elevación espiritual y a una apertura a la trascendencia. En el corpus artístico rossettiano, sin embargo, el referente femenino también se asocia con el alma creativa, y subraya la necesidad de alcanzar una conjunción armoniosa entre espíritu y cuerpo para alcanzar la perfección. Decidido a plantear la legitimidad del discurso del cuerpo en términos análogos al del espíritu, el pintor y poeta generó claras tensiones entre ambos no siempre sencillas de resolver y que quedarían de manifiesto a lo largo de la elaboración de *The Blessed Damozel* como obra doble.

En la tarea de sopesar la posibilidad de reencuentro entre los amantes separados por la muerte y de afirmar la necesidad de un equilibrio entre espíritu y cuerpo, el poema de Dante Gabriel Rossetti entrelaza tres perspectivas que ofrecen acceso, gracias a la función de mediación desarrollada por el artista, a territorios de otro modo naturalmente vedados –nos referimos a la visión del narrador omnisciente, los pensamientos del amado terrenal y la ensoñación de la dama. Aunque esta última sienta que no han pasado ni veinticuatro horas desde su llegada al cielo, la voz poética puntualiza que lleva fallecida diez años (versos 13-19). Al describir esta situación, Rossetti adopta varios elementos del teólogo y místico sueco Emmanuel Swedenborg: sabemos únicamente que la dama es bienaventurada porque al ser transportada a los cielos, su nombre bautismal y de familia desaparecen, quedando únicamente el nombre correspondiente a su rango en este nuevo entorno (Stanley 121). Dada su reciente llegada, se encuentra en una fase de transición en la que recuerda su pasado y su mente aún opera en términos similares a los de su vida terrenal (Swedenborg 281-282). El desajuste expresado en su ensoñación refleja la fluctuación entre sus nuevas funciones y el anhelo por reunirse con su enamorado. Contrariamente a lo que cabría esperar en su nuevo emplazamiento, la corporeidad de la dama no se difumina: si acaso, se potencia con una sensual referencia a su larga cabellera

suelta color de trigo, o con la reveladora metáfora de las azucenas adormecidas cuando su mente vuelve sobre los encuentros amorosos del pasado, llegando a transmitir parte de su calor corporal a la baranda celestial. Pese a sus virtudes, la dama se encuentra en lucha consigo misma debido a un intenso sentimiento de añoranza, que le distraen de la Contemplación Divina y que podría conducirle a una desastrosa regresión. Esta situación de crisis y transición encuentra un reflejo en el uso de números simbólicos: el siete, que se corresponde a las estrellas que la coronan, alude a un concepto de acabamiento y renovación, pero también a la ansiedad por el paso a lo desconocido (Chevalier y Gheerbrant 944). Tres son las azucenas que porta, en tanto que es el símbolo del Cielo, la Unidad Divina y, como señala Valency (263-264) la base numérica que Dante Alighieri eligió para su *Divina Comedia* y *La Vita Nuova*.

En las diferentes versiones del poema de Rossetti, la dama camina hasta las fronteras del cielo tras contemplar la dichosa reunión de varias parejas que se elevan como pequeñas lenguas de fuego hacia Dios. Su separación temporal del resto de habitantes del cielo deriva de un sentimiento de carencia que la arroja a un momento crítico de melancólica añoranza. Subyace en este punto la teoría de almas gemelas de Swedenborg: en su concepción más elevada, el amor conyugal trasciende (pero no anula) el contacto físico, que no debe quedar distorsionado por un mero pulso sexual. A un nivel más profundo, la imagen del ser amado vive en la mente de su pareja, de manera que ambos ven a la otra persona en sí mismos (Stanley 135-136). La falta de co-presencia a la que apunta Rossetti hace que la relación entre estas almas gemelas no pueda desarrollarse de manera análoga en las dimensiones terrenal y celestial, por lo que ambos se sienten divididos o carentes de una parte elemental de su ser sin la que no pueden avanzar. La solución que la dama expresa mediante su ensoñación no es otra que mantener vivos sus anhelos y esperar pacientemente la llegada del enamorado. Mas ni siquiera estos pensamientos, aparentemente inofensivos, están exentos de causar una nueva fractura: de una parte, la dama repara en que, inconscientemente, al rezar por su pronta reunión, está solicitando la muerte del ser amado. Además, al preguntarse si dos oraciones no constituyen una fuerza suficiente para conducir a este encuentro final (verso 71), está no solo alimentando sus temores a que la conexión con su amado haya quedado difuminada en el mundo de los vivos, sino también evidenciando, como señala Trail (49-50) que este último querría que ella volviese a su lado, y no al revés. En este sentido, Riede apunta que el poema enfatiza la importancia del amor humano frente a las poderosas imágenes celestiales que aporta (90). De hecho, cabe destacar que los sentimientos de la dama poseen tal intensidad que, por un breve instante (versos 61-66), su pareja consigue escuchar un breve eco de su voz y esto devuelve su mente a una de tantas escenas en las que su mera presencia era sinónimo de felicidad. Esta imagen presenta una clara conexión con otra de tintes claramente sensuales en la que ella dejaba caer sus largos cabellos sobre él –postura que Elizabeth Gitter califica como 'hair tent' y que Rossetti supuestamente tomó prestada de los escritos de Edgar Allan Poe (942).

En su última intervención (versos 97-102), el enamorado lamenta su sentimiento de soledad, pero duda de la posibilidad de un re-encuentro porque su fe y virtud no son en absoluto comparables a las de su amada. Como refugio ante los pensamientos negativos que ha expresado con anterioridad, y ajena a lo señalado por su compañero, ella teje una imagen idealizada de su futuro juntos: como si se tratase de un peregrino que concluye su viaje, él recibirá ropajes de un blanco luminoso, tejidos por las doncellas de la Virgen María 'para quienes nacen aunque acaban de morir' –como señala el poema entre los versos 111 y 114 (McGann, *DGR: Collected Poetry and Prose* 5-6). El verdor de los prados celestiales, donde ambos caminan bajo la amorosa mirada de Dios, no hace sino subrayar este anhelo de re-encuentro y renovación (versos 79-84, 103-108). Esta visión

refuerza la función de la dama como maestra y guía espiritual, dada su mayor experiencia en las prácticas de la dimensión celestial (versos 90-96, 115-120). La principal objeción que se podría plantear en este punto es que estas escenas sólo están teniendo lugar en su mente, por lo que el momento en que afirma 'todo esto ocurrirá a su llegada' (verso 135) no hace sino confirmar su complicada situación y su incapacidad actual para conciliar todos los aspectos que la conducirían a una experiencia plena. Sobre estas consideraciones, cabe preguntarse los motivos por los que la pieza poética culmina con el vuelo prácticamente rasante de un grupo de ángeles que iluminan la escena de manera fugaz, como si anticipasen la concesión de su deseo, para pasar de largo casi inmediatamente y perderse en la distancia, precipitando así la reacción desesperada de la dama, que extiende sus brazos por entre los barrotes de la barandilla mientras llora desconsolada (versos 133-144).

Con este cierre, el poema de Rossetti no sólo invita a la reflexión sobre la complementariedad de espíritu y cuerpo, sino que puede incluso poner en entredicho el carácter bienaventurado de la dama o el mensaje de unidad y completitud que supuestamente alcanzaría en la otra vida. En otras palabras, el poema puede cancelar su propio significado y devolvernos la imagen de este vuelo final como la de una corte celestial claramente indiferente a las demandas del referente femenino. También existe la posibilidad de que el pintor y poeta recogiese una de las funciones que Swedenborg apreciaba en las criaturas angelicales: evaluar la evolución del individuo y conducirles por el buen camino, a veces actuando de una manera que le haga consciente de su equivocación y de la necesidad de reorientar su proceder (Stanley 106, 114).

3. La expresión del conflicto de lealtades en las aproximaciones visuales de Burne-Jones

Tras su publicación en enero de 1850 en la revista literaria de los Prerrafaelistas (*The Germ*), la popularidad de *The Blessed Damozel* fue en aumento entre crítica y público. Que su lienzo compañero se ejecutase en la década de los setenta y quedase reservado principalmente a los coleccionistas privados hasta 1882, como ocurrió con la mayoría de sus obras pictóricas, contribuyó a que Rossetti fuese más conocido como poeta que en su faceta creativa dual (Marsh, *Dante Gabriel Rossetti* 532-533). Entre 1850 y 1870, fecha de su publicación final en *Poems*, *The Blessed Damozel* recibió los elogios de contemporáneos destacables como Lord Alfred Tennyson, Robert Browning, William Morris y Edward Coley Burne-Jones (Armstrong 20). Este último, que había decidido abandonar su vocación sacerdotal por la pintura (Corbett 14-16) comenzó a ejecutar la primera aproximación visual al poema en 1857, al año siguiente de conocer personalmente a su autor. Como apunta MacCarthy (*The Last Pre-Raphaelite* 76), fueron las palabras del propio Rossetti las que le consiguieron un encargo en firme de parte de T. E. Plint, quien también proporcionó una comisión para la obra terminada de 1861. El primer lienzo, pese a su estado inacabado, permite advertir una imitación del estilo arcaizante que Rossetti había adoptado en algunas de sus obras medievalistas, lo que se tradujo en la aplicación de colores vivos y una 'estratificación' más que un tratamiento realista de la perspectiva y la profundidad. Resulta igualmente revelador que la estructura de la escena, simplificada en la versión terminada de 1861, fuera prácticamente calcada por el propio Rossetti en la representación visual que terminó en 1878 para William Graham. Ambos aspectos reflejan las apreciaciones de Prettejohn (*The Art of the Pre-Raphaelites* 103) sobre una práctica consensuada entre ambos artistas y el intento de alcanzar una visión unificada de su arte.

La obra pictórica de 1857 muestra a la dama inclinada sobre una de las barandillas del cielo. Se trata, en efecto, de la posición real que mantiene a lo largo de la pieza poética que Burne-Jones tomó como fuente. Se aprecia un claro préstamo de las representaciones tradicionales de la Virgen María en su halo de santidad, alusivo a su admisión en el Cielo y luz espiritual. La elección de la aureola, en lugar de la corona de estrellas en la representación y el poema de Rossetti, parece enmascarar que la dama aún no ha alcanzado un estado óptimo de perfección y equilibrio, aunque esto quede contrarrestado por el significado de otro emblema floral –los girasoles, que simbolizan la lealtad y la constancia (Gray 122). Los lirios citados en el poema aparecen esbozados en sus brazos mientras sus pupilas escudriñan el vacío que le separa de su amado. Burne-Jones presenta de manera implícita y sin juzgar por sí mismo el conflicto de lealtades que tiene lugar en la ensoñación de la dama: cabe preguntarse pues si el símbolo floral se refiere a su cercanía a la luz de Dios o a su dependencia respecto del amado enclavado en la Tierra. La carencia de una respuesta definitiva ofrece un punto clave de contacto con el poema y muestra una alineación más avanzada entre recursos visuales y verbales para codificar una misma idea. La pequeña zona plantada de trigo al fondo, eliminada en la versión de 1861, presenta una doble articulación: en primer lugar, permite establecer un contraste entre el amor terrenal y el amor divino. El primero de estos se formaliza en el poema al hacer un símil entre el color del cereal y los sensuales cabellos de la dama, aquellos que dejaba caer sobre su enamorado en sus momentos a solas. Como señalan Chevalier y Gheerbrant (1023-1024) también se trata del símbolo que San Juan empleó para aludir a la muerte y resurrección de Cristo, a su amor incondicional y redentor para con la humanidad. La segunda articulación se encuentra por tanto ligada a la primera, ya que la dama, como comprendemos tras leer el poema, se ha separado por unos momentos del resto de habitantes del cielo porque la felicidad que ha contemplado en su re-encuentro le ha hecho reparar en la ausencia de su enamorado. La presencia de esta franja de trigo indicaría que el recuerdo del amor terrenal impide a la dama experimentar la infinitud de la Contemplación Divina. La acuarela sobre papel de 1861 replica la composición de la obra inacabada de 1857, pero sustituye el re-encuentro de los enamorados y el preludio a la contemplación de Dios por un fondo dorado que imita de manera aproximada el de los iconos bizantinos. Rossetti adoptaría este mismo recurso en *Sancta Lilias* (1874), originalmente una versión inicial de *The Blessed Damozel* que recortó al modo de un icono devocional cuatro años antes de completar el óleo para William Graham (Ash 33).

Verde y oro predominan claramente en la acuarela de 1861: el primero, color de armonía y renovación cíclica, resulta acorde con la descripción del Cielo como un entorno natural de tintes edénicos. El segundo, como apunta Cirlot (350), alude a los bienes espirituales y la iluminación suprema, por lo que se muestra en consonancia con la idea de realización absoluta en el plano celestial. El vestido bajo la túnica dorada plantea un eco de las rosas en ese entorno, como símbolos de belleza y extraordinarias cualidades, de acuerdo con el código floral victoriano. A diferencia del poema de Rossetti y su posterior representación visual, la dama se encuentra nuevamente tocada por un halo de santidad, pero también porta una corona, que representa la bendición recibida por Dios y la iniciación de los bienaventurados en la *Divina Comedia* de Dante (Chevalier y Gheerbrant 348). Que este emblema quede suspendido sobre el abismo, que se abre más allá de las barandillas doradas, sostenido únicamente por sus manos, invita a la reflexión y permite poner en cuestión que la dama comprenda plenamente el don que se le ha concedido. Las golondrinas azules que aletean a la derecha se refieren a la anticipación de acontecimientos futuros, planteando un nexo con la ensoñación de la dama o con sus pensamientos respecto a la reunión con su amado. Se mostrarían así en relación con el del mirlo (evolución espiritual), pero no con los cerezos en flor que vemos detrás de la dama.

Fiona MacCarthy destaca la cuidadosa búsqueda desarrollada por el artista por todo Londres para encontrar un referente natural especialmente hermoso que trasladar a su obra visual (*The Last Pre-Raphaelite* 76). Según Kirkby, los brotes de cerezo, con su breve esplendor, funcionan a modo de recordatorio sobre la fugacidad de la vida, e invitan tanto a celebrar el momento como a valorar el pasado sin que éste se convierta en un impedimento para el presente (29). Esta combinación de significados permitiría señalar que la obra pictórica no plantea excesivas dudas sobre la rectitud y cualidades de la dama, aunque sí formula una velada advertencia ante la posibilidad de regresión, debido al intenso recuerdo del amor terrenal.

4. Del poema a la obra doble: Dante Gabriel Rossetti y la difícil conciliación entre amor divino y terrenal frente al sentimiento de incompletitud de la dama

Entre 1878 y 1881, Rossetti produjo dos representaciones visuales de su poema –la primera para William Graham (conocida como 'Fogg version') y la segunda para Frederick Leyland (la llamada 'Leyland replica'). En términos compositivos, la centralidad de la dama se destaca mediante la combinación de dos formas triangulares en direcciones opuestas. Éstas también permiten señalar el cuerpo inferior de la obra, y apuntar a la elevación hacia Dios de los amantes reencontrados en el Cielo. No en vano, la representación del Espíritu Santo ocupa el vértice superior de uno de estos triángulos. Asimismo, las líneas horizontales correspondientes a la barandilla y una valla de rosales separan la escena en tres secciones con un sentido en parte espacial y en parte ligado a la evolución y aspiraciones de la dama. La franja inferior, dedicada a los ángeles, señala su función como guardianes y supervisores mediante su cercanía a las fronteras del cielo y el simbolismo de las hojas de palma –que Rossetti ya empleó años antes en *Sibylla Palmifera* (1870)– como emblema de santidad (Ash 22) y liderazgo (Treuherz 192). Los patrones circulares descritos por los amantes al fondo inspiran una impresión dinámica de unidad y completitud que evocan la representación de los ángeles en *Natividad Mística* de Botticelli (Marsh, *Dante Gabriel Rossetti* 503). Esto provoca un contraste con la soledad y expectación de la dama, junto a la línea de separación establecida por el propio marco.

Los lirios que la dama porta entre sus brazos aluden a nociones de pureza e inocencia planteadas anteriormente en la obra poética. Las amapolas, que aparecen exclusivamente en su representación visual, presentan una doble articulación: de una parte, evidencian el fallecimiento de este referente femenino; de otra, también simbolizan un estado de ensoñación. Para Mancoff, que el poema plantee la rosa blanca como uno de los emblemas de la dama y que el lienzo muestre rosas rojas permite a Rossetti entremezclar amor sagrado y amor profano (36). Procede llamar la atención en este sentido sobre las apreciaciones de Jerome McGann respecto a la significación del número de estrellas en la corona con que la dama se encuentra tocada: serían seis y no siete para establecer un vínculo con Mérope, la pléyade perdida, que se vio privada de su lugar en las alturas al enamorarse de un mortal (*Collected Poetry and Prose* 377). Este dato concuerda plenamente con la difícil situación en que se encuentra la dama, conocida como 'Bienaventurada', como indicábamos en la primera sección del presente artículo. Del mismo modo, que esta referencia clásica pudiese llegar a Rossetti a través de la obra de Lord Byron resulta totalmente factible, ya que su tío por parte de madre era John Polidori, médico personal de este autor romántico. No obstante, como señala Marsh, cuando uno de los visitantes a su estudio en Tudor House llamó su atención sobre la ausencia de la séptima estrella, el pintor y poeta respondió no sin cierta sorna que se encontraba oculta 'en la parte de atrás', evitando revelar claramente esta asociación (*Dante Gabriel* Rossetti,

506-507). Las estrellas, para Valency, aluden a la radiante presencia de la dama, una de las características de la *donna angelicata* según Guido Guinizelli: la mujer cuya brillantez te hace pensar en las estrellas es en sí una de ellas, del mismo modo que los ángeles del cielo se reconocen por su fulgor (247).

A diferencia de Burne-Jones, Rossetti evitó mostrar directamente los espacios que separan cielo y tierra, centrándose en mayor medida en la mirada de la dama, dirigida fuera de los límites del cielo, que también son los del espacio pictórico. Reserva así un enclave al que sólo ella puede acceder y que los espectadores deben recuperar haciendo uso de su propia imaginación y de los versos del poema. Se subraya así en mayor medida que tenemos acceso a esta instantánea de la dama gracias a la mediación del artista inspirado, quien consigue elevarnos a través de su obra –esta última, por tanto, funciona como reflejo de una visión supraterrenal que no podríamos alcanzar por nuestros propios medios. Que las miradas de los amantes no se crucen no deriva realmente de la adición posterior de la predela, sino de la voluntad del artista por mostrar que el enamorado permanece clavado literalmente en la tierra, y en una actitud de reposo, quizás demasiado dubitativo sobre la posibilidad de un futuro re-encuentro. Los versos del poema que acompañan la escena muestran un breve instante en que siente la presencia de la dama, pero pronto considera que se trata de una mera ilusión y repara en el paisaje otoñal que le rodea. Este último aspecto también queda reflejado en la representación visual mediante la lustrosa primavera del entorno que da cobijo a la dama: la vida en la tierra, sujeta al inexorable paso de la plenitud al deterioro no es más que un mal recuerdo en la morada celestial (Stanley 106).

La réplica para Frederick Leyland repitió el mismo esquema que acabamos de describir, con interesantes modificaciones. La dama ocupaba una mayor parte de la escena superior y se suprimió la sección con el reencuentro de los amantes. La visión sobre los contenidos del poema resulta menos específica en esta versión, pero quizás incluso más efectiva al evitar guiar excesivamente al espectador. No obstante, las conexiones entre pintura y poema son más enriquecedoras y complejas en la obra inicial. El nivel de detalle también se ve reducido en la réplica. Se reubica, eso sí, uno de los ángeles en el grupo previamente de tres, destacando en mayor medida que la dama está siendo observada y evaluada por estas presencias celestiales (como en la versión anterior, portan palmas en señal de liderazgo y santidad). El espacio que rodea a la dama carece de la hibridez de la versión Fogg, transformándose más en una pequeña esquina de ese paraíso ajardinado desde el que espera la llegada de su amado. Pese a una menor presencia de simbolismo floral y un número inferior de elementos en escena, persiste en la réplica para Leyland una tendencia puramente victoriana al *horror vacui*. Aun así, la obra resulta equilibrada y accesible al espectador. La predela permanece prácticamente intacta (un aspecto interesante, sobre todo si tenemos en cuenta que se incluyó en la obra original por petición expresa de otro patrón). Las amapolas desaparecen, pero el marco abandona la sencillez de la primera versión para transformar la imagen (no sin un marcado sentido de la teatralidad) en una suerte de imagen devocional que recuerda, en su estructura, a la portada de un mausoleo.

La representación sensual de la dama bienaventurada en ambas versiones se encuentra orientada a afirmar el poder del espíritu frente a la muerte y la obtención de un cuerpo resplandeciente tras el paso de la vida terrenal. Se trata de una idea que Rossetti ya había planteado previamente en *Beata Beatrix* (1863-1870) y que reutilizaría en la obra doble (*A Vision of*) *Fiammetta* (1878). En palabras de Auerbach, «el poder de estas representaciones radica en la transfiguración de la dama a la beatitud» (39-40): la muerte no solo es incapaz de destruir la belleza sino que es una mera transición hacia una realidad

todavía más resplandeciente. Sin embargo, en el contexto preciso de *The Blessed Damozel*, cabe preguntarse si el énfasis del poema recae más en las fronteras del cielo que en la dama, que bendice un mundo al que no cabe regresar. Se detecta por tanto una cierta ironía en el epíteto 'bienaventurada', ya que no se siente del todo afortunada o completa en su nuevo emplazamiento.

5. Tensión entre continuismo y creatividad personal en la obra visual de Byam Shaw

En la correspondiente entrada para *The Victorian Web*, George P. Landow defiende la audacia y admiración expresada por John Liston Byam Shaw a través de la representación al óleo que elaboró en 1895 tomando como referencia el famoso poema de Dante Gabriel Rossetti. El catedrático de la Universidad de Brown plantea, no obstante, que el poema refleja una proyección de los anhelos del enamorado terrenal y que llegamos hasta la dama precisamente a través de sus palabras. Mediante la inclusión de las estrofas 18 y 19 en la esquina inferior derecha del lienzo, el artista aplica un patrón análogo al empleado por el propio Rossetti en la serie *Proserpina* (1871-1882) y muestra su conocimiento de la obra, aunque parece acercarse a una intención meramente ilustrativa, derivada de su gran admiración por el pintor y poeta –no en vano, se trata de uno de los pintores de finales del siglo diecinueve y principios del veinte que en más ocasiones volvió sobre la obra de Rossetti y de su hermana Christina a modo de inspiración para sus representaciones visuales– así se muestra en *Hist! Said Kate the Queen* (1897), *Silent Noon* (1894), *Never See my Heart Is Breaking* (1899), *Goblin Market* (1899) y *Love's Baubles* (1930), por citar algunos ejemplos.

Cuando Byam Shaw se embarcó en el proceso de realizar esta aproximación visual a *The Blessed Damozel*, había transcurrido poco más de una década desde el fallecimiento de Dante Gabriel Rossetti y las exposiciones retrospectivas que le confirmaron como pintor y poeta a ojos de la opinión pública. Tras décadas como patrimonio exclusivo de coleccionistas, su arte también se encontraba disponible mediante reproducciones en platinotipo –aunque esto es algo con lo que el propio artista había experimentado en vida (Marsh, *Elizabeth Siddal* 25). La elección de las estrofas 18 y 19 (integradas en la visión de la dama en el Paraíso) como base para su representación pictórica demuestra que Byam Shaw deseaba homenajear a un artista al que admiraba, pero también era consciente del riesgo de solapamiento respecto a las obras visuales ya existentes. Su aportación las complementa dando acceso a una de las situaciones clave de la ensoñación de la dama fallecida. Los patrones representativos empleados siguen fielmente el estilo de Rossetti y Burne-Jones. La atmósfera de placidez y reverencia, así como la concepción del espacio, recuerdan a *Love Song* (1873) y *The Mirror of Venus* (1875) de este último, como bien señala Landow. Carece de su profundidad paisajística, eso sí, acercándose más a la planitud apreciada en *The Attainment of the Holy Grail* (1864) de Rossetti. El horizonte dorado al fondo podría venir derivado del empleado por Burne-Jones en su representación de 1861.

Las estrofas que Byam Shaw toma como referencia recogen el ideal de completitud expresado por la dama y favorecen la implementación de un espacio híbrido, que combina la proyección de sus anhelos para el futuro y parte de las experiencias que ya ha vivido en esta dimensión celestial. Asimismo, se incluyen detalles que apuntan a contenidos presentes en estrofas anteriores de esta pieza poética (las estrellas que coronan a la dama, las vestimentas blancas proporcionadas a los recién llegados a la morada celestial, la función de guía que ella desempeña respecto a un referente masculino maravillado por

este nuevo entorno, etc.). En términos compositivos, la figura de la Virgen María (como presencia real e icono de adoración al mismo tiempo) queda enmarcada por la combinación de dos triángulos (uno hacia arriba y otro invertido) que proporcionan una imagen equilibrada. La presencia de la dama y de su amado perturba ligeramente esta impresión, tanto por el empleo del color como por la necesidad de continuar una de las líneas del triángulo invertido a lo largo del brazo del personaje masculino. Se les señala así como recién llegados, pero se articulan los recursos necesarios para avanzar una noción de integración. Esto podría aludir a que, en efecto, son dos elementos aún externos a esa escena, al encontrarse únicamente en la ensoñación de la dama. La serena placidez en el rostro de María, la mezcla de admiración y reverencia entre los presentes, la solemne armonía de la coral, el detalle de los pies descalzos en señal de reverencia y humildad... no hablan precisamente de descuido o carencia de tacto al describir la escena o recoger estos elementos ya en la obra poética original. La armonía musical del grupo en el área izquierda de la escena evoca una idea de orden y perfección, y vuelve a mostrar una clara influencia de otras obras de Rossetti y Frederick Sandys.

El grupo central, cuyos nombres se aportan en el poema original y en una de las estrofas incorporadas en el lienzo, son responsables de fabricar los ropajes de los recién llegados a los terrenos celestiales: aluden al despertar a una vida nueva, al retorno a la inocencia y a la perfección espiritual. Cabe destacar, no obstante, que el discurso relativo a la conciliación entre el cuerpo y este último concepto pasa a un segundo plano. La dama vestida de rojo es la única en el grupo de cinco que vuelve la mirada a la dama y su enamorado, destacando su calidad de recién llegados. El contacto entre las manos de los enamorados encuentra un eco en la doncella vestida en tonos celestes, que deposita su mano derecha sobre la muñeca de la Virgen María. Se apunta así un sentimiento de hermandad entre los presentes y también entre estos y la divinidad. Este aspecto queda reforzado por la mirada hacia arriba de la cantante que encontramos a la izquierda del trono. Se subraya así la presencia de Dios presidiendo la escena a la que tenemos acceso. Como cierre a este análisis, quisiéramos destacar la profusión de simbología floral (un rasgo puramente victoriano que los prerrafaelistas incorporaron a su arte para destacar las conexiones entre palabra e imagen). Cada emblema invita a reflexionar sobre la escena o añade una idea alusiva a los participantes. La esquina inferior izquierda combina azucenas, gerberas y narcisos. Las primeras, tradicionalmente asociadas a la Virgen María como símbolos de pureza y virtud, son también el emblema de la dama bienaventurada, como se indicaba en el poema de Rossetti. Las segundas, al aludir a un concepto de felicidad, subrayarían el estado ideal alcanzado por los presentes, si bien esto dejaría a un lado las dudas que asaltan a los lectores del poema respecto al re-encuentro de los amantes. Esta omisión podría deberse a que el artista no buscase producir una visión global sobre el sentido de la obra, sino una alternativa más optimista, quizás al asumir que los anhelos de la dama se cumplirán más adelante. Precisamente, esta idea es la que queda apuntada por los narcisos, símbolos de fortaleza y espera paciente. A lo largo de esta franja floral también encontramos varias calas, alusivas a la santidad y el renacer espiritual –en consonancia con la entrega a los recién llegados de nuevos ropajes que reflejan sus colores. El concepto de retorno a la inocencia quedaría indicado por la presencia de margaritas y rosas blancas (Scoble y Field 42, 104). Estas últimas también se encuentran asociadas a una forma de amor más allá del cuerpo –el amor a nivel del alma. Por último, cabe señalar que estas últimas también se encuentran en las coronas que portan algunas de las presentes. En el caso de la dama de rojo que vuelve su mirada hacia los amantes se combina con violetas, que los victorianos interpretaban como alusivas a la modestia, humildad y fidelidad en el ideal femenino. Byam Shaw, se centra más en

otorgar finalmente la presencia de un compañero en el cielo a la dama, más que en el planteamiento de un vínculo carnal.

6. Conclusión: de las barreras celestiales a los límites de la obra pictórico-literaria

La crisis desencadenada por su reubicación permite evaluar las carencias de una transición espiritualizadora en la que la virtuosa bienaventurada (o no) acusa la añoranza del amor carnal, que le impide entregarse sin reservas y por propia voluntad al amor divino. Su desplazamiento al inicio del poema evidencia que, pese a las cualidades que le han conducido al Cielo, aún se encuentra en una fase en tránsito y que necesita renegociar su propio significado antes de alcanzar un estrato mayor de perfección. Esta situación de bloqueo, que parte de la dama y no del exterior, es la que le conduce a separarse del resto y refugiarse en una ensoñación que no es en sí más que un espejismo, un bálsamo momentáneo que no puede protegerla de su incertidumbre y frustración ante la imposibilidad de conciliar inmediatamente el amor ofrecido por la deidad y el amor carnal experimentado anteriormente con su enamorado terrenal. A un nivel puramente superficial, el poema parece expresar la irremediable dependencia del referente femenino respecto del varón, aunque a un nivel más profundo realmente emplee esta base aparente para invitar a la reflexión, independientemente del género, sobre el territorio que se extiende más allá de la muerte y sus efectos sobre la concepción que el individuo tiene de la existencia y de su propia identidad.

En un gesto de sincera admiración por su amigo y mentor, Burne-Jones se anticipó al propio Rossetti en la elaboración de una obra visual compañera, lo que no deja de ser una manifestación de sus facultades interpretativo-expresivas y de la potencialidad del texto una vez deja atrás los límites expresivos de su autor y se entrega a su público. Burne-Jones replicó con acierto el estado intermedio en que se encuentra la dama y la sitúa literalmente al borde del abismo –recogiendo su posición y actitudes desde el principio del poema– para destacar como su nostalgia ha conseguido distraerla de la posibilidad de salvación que se le ha ofrecido. Los símbolos aplicados en las obras ejecutadas en torno a 1861 evidencian su incapacidad para vivir el presente –que no es otro que la beatitud eterna de la Contemplación Divina. Cegada por una frustración necesariamente momentánea (puesto que su enamorado, lógicamente, terminará atravesando las fronteras de la muerte) emplea sus emociones y pensamientos en situaciones y escenas que bien pertenecen al pasado o aún no han acaecido. Una mezcla de melancolía e incertidumbre lastra sus cualidades y le impiden avanzar en esta nueva etapa –motivo por el que el vuelo fugaz de los ángeles en el poema pueda tomarse como un misericordioso (aunque claro) gesto de desaprobación en tanto que la dama debe enfocar sus energías y pensamientos en sintonía con Dios y el resto de integrantes de la esfera celestial.

En el desarrollo de las representaciones visuales que convertirían su poema, más de treinta años después de su primera versión, en una obra doble (pictórica y literaria), Rossetti incidió en mayor medida en este último punto, en la difícil conciliación entre espíritu y cuerpo y en la manera en que la crisis de la doncella contrasta con la unidad Swedenborgiana de los amantes que aparecen abrazados al fondo de la versión para Graham, y con el concepto de Contemplación Divina. En términos situacionales, Rossetti vuelve sobre la posición 'al borde del abismo' ya aplicada por Burne-Jones (y presente en su poema), pero reconfigura la escena de manera que la obra queda resuelta a modo de estratos que aluden etapas superiores de perfección en el camino hacia la deidad. Rossetti partió del sentimiento de pérdida expresado en *The Raven* de Poe, sin duda, pero evitó desarrollar una réplica puramente derivativa. El sentido de inquietud se traslada a la

evaluación de los efectos que la muerte tiene sobre la identidad y sobre las conexiones con quienes nos rodean y, si bien esta conexión con la obra del autor norteamericano resulta evidente, supo apropiarse de este sustrato de manera positiva ligándolo a su búsqueda personal por la conciliación entre espíritu y cuerpo, un tipo de tensión que reapareció constantemente en su obra (especialmente en las obras dobles de su tercera etapa creativa) y que formaba parte de un intento por dotar a ambas dimensiones de un mismo nivel de perfección y legitimidad.

Dados estos precedentes, el mero planteamiento de una nueva aproximación visual en el ocaso del siglo diecinueve supuso todo un desafío para Byam Shaw, puesto que se enfrentaba a una obra poética consagrada a ojos del público y que ya había sido transformada en obra doble por parte del propio Rossetti y su principal discípulo. A la hora de ejecutar la obra correspondiente, Byam Shaw no sólo parece consciente de ambas variables, sino que evidencia un ejercicio de humildad al evitar un esquema compositivo demasiado similar al de sus antecesores. Su postura, sin embargo, no supone una huida, sino un intento por aportar una nueva perspectiva sobre la obra de Rossetti que captura su eclecticismo artístico y que incluso rearticula la noción de hibridez espacial que el pintor y poeta empleó en algunas de sus obras para dirigir al espectador hacia el sentido de potencialidad expresado en el poema: al centrarse en la proyección de los anhelos de la doncella más que en el conflicto que la asola, Byam Shaw parece mostrar mayor confianza en la resolución final de este dilema, de ahí que la configuración de la escena sea más la de la entrada a una etapa de orden, armonía y completitud en la que las cualidades de esta mujer bienaventurada pueden finalmente aplicarse de manera afín a sus anhelos iniciales. Se estaría invalidando, en parte, la tensión que sustenta en gran medida la riqueza de significados del poema, pero resulta comprensible que esta óptica más sentimentalista fuese una solución práctica para evitar plantear la resolución de un conflicto sobre el que no tenía una visión definitiva. Por otra parte, la aproximación de Byam Shaw no sólo es un testimonio de la fuerza inspiradora que Rossetti ejerció sobre otros autores en vida y más allá de línea vital, sino también de la riqueza de significados que la obra poética siguió (y sigue) aportando a quienes se acercan a ella, destacando que sus límites trascienden las barreras del verso y las múltiples perspectivas visuales que puedan adoptarse sobre ellos. El arte de la palabra y el arte visual confluyen finalmente en la mente de los espectadores para profundizar a nivel de contenido en su medida reflexión sobre los límites de la existencia e identidad humanas, de manera análoga en que el proceso creativo en sí invita a sopesar las barreras expresivas entre ambas dimensiones: verso e imagen como entidades complementarias, como manifestaciones bien de una misma visión inspiradora (en el caso de Rossetti) o testimonios de como ésta se transmite a otros artistas y conduce a la apertura de nuevas perspectivas interpretativas y expresivas. La obra poética conduce a la obra doble, y esta no hace sino adoptar nuevas formas sobre la base del diálogo póstumo con los versos de Rossetti, como pintor, poeta y sacerdote de la religión de la belleza que se esforzó por materializar a lo largo de su carrera.

> Su rostro se convierte en un santuario. Sepan todos los hombres
> Que en años venideros (¡oh amor, y qué regalo el tuyo!)
> Cuantos quieran mirarla a mí habrán de venir.
>
> (Rossetti, *The Portrait*, trad. A. Sarabia, versos 12-14)

Bibliografía citada

Ash, russell. *Dante Gabriel Rossetti*. 1995. London: Pavilion Books, 1997.

Armstrong, Elizabeth. «The Pre-Raphaelites and Literature». Elizabeth Prettejohn (ed.). *The Cambridge Companion to The Pre-Raphaelites*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012: 15-31.

Auerbach, Nina. Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1982.

Bloom, Harold (ed.). *Pre-Raphaelite Poets*. New York: Chelsea House Publishers, 1986.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. 7.ª ed., Barcelona: Herder, 2003.

Cirlost, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 8.ª ed., Madrid: Ediciones Siruela, 2004.

Corbett, David Peters. *Edward Burne-Jones*. London: Tate Publishing, 2004.

Eco, Umberto. *Historia de la belleza*. 2002. Barcelona: Lumen, 2004.

Gitter, Elizabeth G. «The Power of Women's Hair in Victorian Imagination». *PMLA*, 99: 5, (1984): 936-954.

Gray, Samantha. *The Secret Language of Flowers*. London: CICO Books, 2011.

Kirkby, Mandy. *The Language of Flowers: A Miscellany*. 1988. London: Macmillan, 2011.

Marsh, Jan. *Dante Gabriel Rossetti: Painter and Poet*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1999.

Marsh, Jan. *The Legend of Elizabeth Siddal*. 1989. London: Quartet Books, 1992.

Landow, George P. «The Blessed Damozel by John Liston Byam Shaw». *The Victorian Web*, http://www.victorianweb.org/painting/shaw/paintings/20.html. Acceso: 23 de diciembre de 2017.

Maccarthy, Fiona. *The Last Pre-Raphaelite: Edward Burne-Jones and the Victorian Imagination*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 2003.

Maccarthy, Fiona. *William Morris: A Life for Our Time*. London: Faber and Faber, 1995.

Mancoff, Debra N. *Flora Symbolica: Flowers in Pre-Raphaelite Art*. New York: Prestel, 2003.

Mcgann, Jerome. *Dante Gabriel Rossetti: Collected Poetry and Prose*. New Haven: Yale University Press, 2003.

Mcgann, Jerome. *Dante Gabriel Rossetti and the Game that Must Be Lost*. New Haven: Yale University Press, 2000.

Mesa Villar, José María. «I Drew her Gaze in as Simply as My Breath: The Influence of Edgar Allan Poe's Revenants upon Dante Gabriel Rossetti's Mystical Maiden Profile». *The Grove: Working Papers on English Studies*, 16, (2009): 129-150.

Prettejohn, Elizabeth (ed.). *The Cambridge Companion to the Pre-Raphaelites*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Prettejohn, Elizabeth. *The Art of the Pre-Raphaelites*. 2000. London: Tate Publishing, 2007.

Riede, David G. *Dante Gabriel Rossetti Revisited*. Toronto: Macmillan, 1992.

Sarabia, A. (trad.). *Dante Gabriel Rossetti: La casa de la vida*. Madrid: Hiperión, 2001.

Scoble, Gretchen y Ann Field. *The Meaning of Flowers: Myth, Language and Lore*. San Francisco: Chronicle Books, 1998.

Stanley, Michael (ed.) *Emanuel Swedenborg*. Berkeley: North Atlantic Books, 2003.

Stauffer, Andrew M. «The Germ». Elizabeth Prettejohn (ed.). *The Cambridge Companion to The Pre-Raphaelites*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012: 76-88.

Swedenborg, Emanuel. *Heaven and its Wonders and Hell: From Things Heard and Seen*. 1758. New York: American Swedenborg Printing and Publishing Society, 1900.

Trail, George Y. «Time in *The Blessed Damozel*». Harold Bloom (ed.). *Pre-Raphaelite Poets*. New York: Chelsea House Publishers, 1986: 43-52.

Treuherz, Julian, Prettejohn, Elizabeth, y Edwin Decker. *Dante Gabriel Rossetti*. London: Thames & Hudson, 2003.

Valency, Maurice. *In Praise of Love: An Introduction to the Love Poetry of the Renaissance*. New York: Macmillan, 1958.

El vacío, entre el arte y la palabra

Enrique Mena García
(Universidad Católica San Antonio de Murcia)

«El silencio es a veces el mayor orgullo que se puede mostrar».
(Björnstjerne Björnson)

1. Introducción

Alejados de los postulados científicos como la física y su explicación de la creación del universo, existen preguntas sin respuesta en mayor medida justo antes del conocido Big Bang o Gran Explosión, entendiendo el vacío como la nada, aunque con una posible energía existente en ese vacío, ya que el universo estaba en un estado de alta densidad, como una especie de nubes inmensas de partículas que provocaron las galaxias, y cuyas teorías van desde la cosmología, la astrofísica y los sistemas de la física cuántica, como los campos electromagnéticos y experimentos como el Colisionador de Hadrones (partículas subatómicas), que ya el físico Peter Higgs aventuraba con la explicación del origen de la masa, como otros tantos físicos estudiosos de estos temas entre los que podríamos mencionar a Albert Einstein, Leonard Parker, Stephen Hawking o el discípulo del anterior Gary Gibbons.

En nuestro caso, desde una posición humanística, se pretende indagar en aquella bibliografía que aporte conceptos y reflexiones acerca del vacío desde un aspecto teórico, abarcando temas específicos que lidian entre lo filosófico y lo artístico.

Un vacío en las artes que puede tratarse desde ámbitos dispares como el espiritual, la música, el cine o la literatura, aunque apenas presentes aquí, ya que trataremos de acotar el análisis y reflejar esa simbiosis o dualismo (vacío-materia; hueco-masa) en artes plásticas, vinculadas a nuestra asignatura en la Universidad (Enseñanza y Aprendizaje de la Expresión Plástica y Visual).

Lo dual entendido como un contenedor que ofrece un contenido sin llenar, como espacio con el que poder interactuar, para dar forma a esa composición reflexiva que nos hace elevarnos mucho más como humanos respecto a demás seres vivos, gracias al poder del espacio y su manejo. Debemos aclarar que vacío y espacio difieren en definición, ya que si recogemos de la RAE ese vacío que interese en nuestra pretensión, indica que es «falto de contenido físico y mental, hueco, concavidad, y espacio carente de materia, que, por el contrario, el espacio sí puede albergar, desde partículas ambientales, bacterias, átomos, etc.».

Asociaremos al vacío la distancia entre dos cuerpos, o la dada en física, distancia recorrida por un móvil en cierto tiempo, e incluso la relación espacio-tiempo al recorrer una escultura exenta o una arquitectura.

Se ha investigado sobre el concepto del vacío desde las artes y desde una filosofía con la idea de la nada ya recogida por Platón como idea de no ser, o el opuesto al ser, el otro,

o por los Sócrates en irónica y conocida sentencia «sólo sé que no sé nada». No obstante, el punto de partida del estudio de la Nada Absoluta la trataremos desde una perspectiva oriental, filosofía muy unida a la Escuela de Kyoto, como en los filósofos Nishida (1870-1945) y a Tanabe (1885-1962).

Como bien indica Manuel de Prada, la idea de vacío se conoce desde el siglo V a.C. con Leucipo de Mileto, atomista como su seguidor Demócrito, presocráticos que apuestan por el átomo, partícula más pequeña del universo y su situación en el vacío. Le seguirán pensadores sobre esta existencia o no del vacío, como Aristóteles, Euclides, o las ideas de Platón y su posición psicológica como cuando trata al alma y el cuerpo, y cuya alma es la posesión más valiosa del hombre, como fuente-motor, como inmortal, pero que a la vez el cuerpo debe cuidarse para no perturbar y viciar a un estado de esclavitud del alma (VV.AA. 98). Llegará el siglo XVII y XVIII con Newton, Kant, Locke y Descartes como un nuevo impulso acerca de este estudio, que cobrará fuerza en el siglo XX con numerosos científicos que exploran esas limitaciones o infinitas materias y vacíos, aplicado a campos como la filosofía de Heidegger, Gaston Bachelard o puramente científicos como indicábamos más arriba.

Desde otras artes, es en la palabra donde ese concepto tiene un peso más sólido por su larga trayectoria. Milan Kundera en su libro *La insoportable levedad del ser* (1984), dice lo siguiente: «precisamente las preguntas que no tienen respuesta son las que determinan las posibilidades del ser humano, son las que trazan las fronteras de la existencia del hombre» (Kundera 149).

Kundera al inicio de su libro habla de la levedad y el peso, y diferencia la primera que es como algo que no nos sujeta tanto a la realidad, una ausencia con la que el hombre se distancia de la tierra, menos dura, pero que, en cambio, en el peso sí existe, una carga dura de llevar, como de todas las vivencias amargas de nuestra existencia. Esto lo compara con Parménides (siglo VI a.C.) cuando recurría a estos principios contradictorios, defendiendo el filósofo griego la levedad como positiva y el peso como negativo, algo que Kundera deja sin responder.

Frente a la levitación, el escultor Eduardo Chillida tratará la gravedad y su fuerza, dos opuestos (Kortadi 70), una desmaterialización que él recoge y que vendrá precedida de otros experimentos de autores de comienzos de siglo XX.

Desde el planteamiento de nuestro análisis, la palabra será esencial, por la que transitaremos entre un influjo oriental. En el arte oriental son las leyes de los contrarios, como sucede en el ying-yang, ingravidez como sinónimo de reposo mental, de encuentro de vacíos y refugio espiritual, junto con el peso, la gravedad y el valor del material.

2. Expresiones del vacío en diversas naturalezas

En la península arábiga y compartido por cuatro países se encuentra uno de los desiertos de arena más grandes del mundo, El desierto de Rub al-Jali, traducido como «El lugar vacío» y conocido como la Morada del Silencio, en el que existen dunas de más de 300 metros de altura. La naturaleza no deja de sorprender, desde cuevas horadadas gracias a la erosión del aire y el agua, hasta inmensas llanuras o estepas que se abren ante nuestros ojos con la inmensa nada, en sentido metafórico de esa belleza. Un vacío contemplado en la naturaleza, que abarca esferas tales como ese mar abierto hacia el infinito, un cielo inmenso o el desierto.

Schelling, el Maestro Eckhart y Heidegger, tres autores de épocas diferentes que hablan del vacío, se unen en un breve artículo de Domingo Cía por su semejanza en

pensamiento respecto al espacio, la nada, el arte y el vacío. Eckart desde el lado más espiritual y religioso en ese siglo XIII como teólogo que era y profundo místico, y Heidegger desde esa visión próxima a todo lo oriental y su derivación al juego plástico. Es Schelling el romántico y entusiasta por la embergadura de la naturaleza que lo expresa bellamente así: «La naturaleza es el espíritu visible, y el espíritu es la naturaleza invisible» (Cía 3), una frase para entender esa unión metafísica entre hombre y universo, una visión también propia del romanticismo de toda la naturaleza y sus posibilidades, tanto en la energía como en la eternidad que esconde. Una idea romántica en la relación Zen entre hombre-naturaleza.

Desde el proceso humano, la idea de algo sencillo recoge infinidad de atributos de belleza, un aspecto oriental dirigido a lo simple, al trazo, a esa imperfección donde reside la plena belleza, también en la idea de *less is more* que aplica Mies van der Rohe en su arquitectura, e incluso el renacer del arte conceptual cuando Marcel Duchamp expone La *Fuente* de 1917, que no deja de ser una reminiscencia de otro tiempo, más bien un neoconcepto, ya que ha sido tratado en culturas antiguas como en pequeñas figurillas o símbolos paganos.

La arquitectura puede remontarse después de las cavernas a culturas de hace más de 6000 años que construían crómlechs y menhires, por lo que el juego del lleno y el hueco ya existía, con preponderancia de la masa, así como las pirámides y sus concavidades funerarias y de pasadizos; las catacumbas paleocristianas con sus extensas galerías subterráneas; o los jardines que afloran a partir del renacimiento con sus numerosos laberintos.

Esta vertiente de conceder el mismo orden de fuerza tanto a la masa como al vacío, donde se integran y no compiten, cuya unidad de ambas es mayor que la resistencia, preocupa en especial en el siglo XX, con el comienzo de un Rodin que se deja llevar por su expresionismo y que los escultores y pintores tratan de representar de muchos modos, como su obra *La catedral* (1908).

Aunque desde hace cientos de años se maneja el concepto espacial del vacío, su origen desde nuestro enfoque se puede remontar a dos artistas representativos como son Guo Xi (1020-1090) y Xia Gui (1195-1224). Ambos se ocuparon del género del paisaje, impulsores de los juegos de tinta, y esenciales para esclarecer ese vacío que siglos después, Turner explorará con arriesgados cuadros, e impresionistas curiosos (Monet, Mary Cassat, Degas, Renoir, etc.) tendrán referencias del japonismo, debido a esa época de colonialismo e imperialismo por oriente como así se refleja en obras como *Almendro en flor* (1890) de Van Gogh.

Esa estela prosigue y coge fuerza en el siglo XX occidental cuando toma conciencia de esa influencia directa, como el poner al servicio de las artes plásticas las composiciones en papel, conocido como el arte del origami, unos frutos que se perciben también en el volumen, desde las pinturas del suprematismo de Malévich con la abstracción geométrica, seguido de Kandinsky, los neoplasticistas como Mondrian y su conexión con la arquitectura como la *casa Schöder* (1924) del arquitecto Rietveld, pasando por los constructivistas como Lissitsky que proyectaba en plano y luego en arquitectura. Serán en estas primeras décadas de siglo XX cuando Rudolf Arheim explore estos ejemplos en su libro *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador* (1954), influido por la psicología de la Gestalt y la hermenéutica.

Y esa cierta influencia Zen tanto en la abstracción americana de los años 40, como en el expresionismo e informalismo europeo, proviene en gran medida de pintores chinos en torno a la dinastía Yuan del siglo XII y XIII, en el que se basa el tipo de pintura japonesa

del siglo XVIII, Bunjin-Ga, conocida como pintura de los letrados, propio de la escritura y la pintura, interpretando varias artes los hombres de letras.

El periodista José Marín-Medina indicaba que el historiador americano Robert Rosenblum, con el libro influyente para nuestro tema: *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico* (1981), «defiende el nacimiento de la modernidad a partir del espíritu del vacío, con artistas tan significativos como Turner y Friedrich» (Marín-Medina, s. p.).

Cierto es que parte de las manifestaciones artísticas a lo largo de la historia del hombre, se sujetan a las religiones, y los temas del silencio, soledad y vacío, se dirigen como experiencias propias de religiones orientales, tales como el budismo, taoísmo, hinduismo.

Hemos visto que hasta las salas de arte están vacías, una idea que podemos remontarla a Malévich y la supremacía del vacío en sus pinturas, y que se traduce después en 1958, cuando Yves Klein, al grito de ¡Larga vida a lo inmaterial!, vació por completo la galería Iris Clert y blanqueó las paredes. La exposición se denominaba «El vacío» o «Bloque de sensibilidad pictórica inmaterial» o «Zona de sensibilidad», y esta forma de intervenir ha proseguido con otros muchos artistas, como con la música de Jonh Cage, pionero del happening, que absorbió del budismo Zen como el libro *I Ching o libro de las Mutaciones* (s. XII), cuando en 1952 interpretó con una orquesta 4´33´´ de silencio, dividido en tres movimientos sin tocar una sola nota.

Sobre ello, seguro que tuvo repercusión la muestra de Dolores Cáceres en 2015 en el Museo Emilio Caraffa, su ciudad natal de Córdoba-Argentina, titulada SinLímite 567, dejando vacías y en blanco las tres salas más importantes del museo (la 5, 6 y 7), incluso editando 12 hojas en blanco del catálogo, indicando la propia artista que: «Es una inacción que modifica el rol del artista, incide en el comportamiento del espectador y cuestiona la institución arte» (Diario Digital Clarín, s. p.).

Recuerda otras intervenciones como la Bienal de Sao Paulo de 2008, cuando su comisario Ivo Mesquita vació parte de la misma en el pabellón de Oscar Niemeyer, atacada después por 40 grafiteros; o en 2009, cuando el Centro Pompidou de París inauguró una especie de tributo o elogio al vacío en nueve de sus salas, una exposición que se convirtió en Retrospectiva, titulada «Vacíos» donde paralelamente en otras salas habían trabajado artistas conceptuales y minimalistas este concepto del vacío como Klein, Robert Barry**,** Stanley Brouwn**,** Robert Irwin**,** Maria Nordman**,** Bethan Huws**,** Roman Ondak**,** Maria Eichhorn**,** con los que se querían celebrar los 50 años desde que Klein hizo algo así.

El premio Velázquez de 2012, Jaume Plensa, consideró en una entrevista que el arte y la cultura dejan vacíos y tiene fuerza cuando se pierden o abandonan espacios o lugares, como cuando los talibanes volaron aquellos budas, «su vacío tenía casi más fuerza que su presencia» (Molins, s. p.).

«En la danza el espacio por rellenar complementa al movimiento del cuerpo y el vacío que una bailarina asía con sus brazos, dará rigor y sustento al total movimiento del ejecutante» (Rodríguez s. p.). Pero más allá de esta afirmación en la danza de Margarita Rodríguez, el acto en sí, el movimiento o el baile transporta a la nada, como un trance, una Ménade en éxtasis, cuya mente vuela, porque el cuerpo permanece, con el desplazamiento del alma que divaga y siente flotar.

Un efecto similar podría ocurrir en la música, ya que existen estudios que ésta afecta al cerebro y activa el sistema nervioso central que interviene en el placer. Investigaciones llevadas a cabo como en la Universidad McGill de Montreal (Canadá), afirman que puede

equipararse al uso de drogas o el sexo. Un placer musical entendido por aquellos que en algún momento se han transportado o dejado llevar por la música sintiendo esa ingravidez o estado de bienestar (Levitin, s. p.).

Y la fotografía, tan unida a la pintura, al menos por su presentación bidimensional, puede trasladar esa idea de vacío, y es Yves Klein con su influencia japonesa, el cual vivió en ese país, impulsor de la fotografía unida al arte de acción, a la performance, logra unas imágenes inmateriales como su *Salto al vacío (1960), o el lanzamiento de 1001 globos azules*, llenos de helio al cielo, considerada en 1957 como escultura areostática.

3. La importancia del vacío en escritos orientales

Se manifiesta esta influencia en diversidad de acciones, desde las artes marciales, como el Jiu-Jitsu o el Aikido donde se trata de agotar la fuerza del enemigo por medio de la no resistencia o vacío. Algo así se describe en *El arte de la Guerra* de Sun Tsu, que sigue los patrones zen, en el que sólo es posible alcanzar la verdad si se comprende a los contrarios, es el principio socrático de conocer al enemigo, pero, antes, conócete a ti mismo y no estarás jamás en peligro (Sun Tsu 60), y considera expertos en el arte de la guerra si siguen el «tao», como camino de la humildad y de la justicia.

Musashi afirma en *El Libro de los Cinco Anillos* en el siglo XVII que todo hombre debe practicar el Camino según sus inclinaciones, y aunque trate el Camino de la Estrategia o del Guerrero, entiende y reconoce que existen otros Caminos de distinta índole, artes y técnicas. Es decir, entendemos que es como una virtud, es como si se lograse ser un verdadero maestro, que debe amar. Un arte que se debe profundizar en él y convertirse en un experto. Es el Camino de lo natural. Este Camino de la Estrategia no debe ser distinto a la de la vida diaria, a modo de guía espiritual ya que como define José Javier Fuente, «No existe más enemigo que el propio ego y sus deseos, pues el auténtico combate se libra siempre en nuestro interior» (Musashi XII).

Mediante el conocimiento de las cosas que existen, puedes conocer lo que no existe. Eso es el vacío (Musashi 124), y lo expresa bien Musashi en uno de sus cinco libros de los que consta su libro de estrategia militar vinculada a los samuráis, llamado también *El libro del Vacío*. En el Vacío está la virtud y no existe el mal. La sabiduría tiene existencia, el principio tiene existencia, el Camino tiene existencia, pero el espíritu es la nada: es el Vacío (124).

En la ceremonia del té podemos comprobar cómo ese ritual aboga por una cierta estrategia de lo invisible, una especie de ceremonia o sacramento. Estamos en *El libro del Té* publicado en 1907 por Okakura Kakuzo que comienza indicando que «el teísmo inculca la pureza y la armonía, el misterio de la caridad mutua, el romanticismo del orden social. Es, en esencia, una adoración de lo imperfecto, y al mismo tiempo es un intento delicado de lograr algo posible en esta imposibilidad que conocemos como vida» (Kakuzo 51). Este ritual va en consonancia con el zen y la espiritualidad japonesa, el Tao o el Camino, una idea en la que lo interesante son las etapas que se recorren para llegar a un resultado, no el resultado en sí, e indica este autor que «la eternidad no era más que un momento, y el Nirvana estaba siempre al alcance de la mano» (74). Y sobre todo a partir del siglo XV se fue convirtiendo en una función sagrada, una excusa para el culto de la pureza y el refinamiento, afirmando Kakuzo que el teísmo es como un taoísmo disfrazado.

En este elenco de autores no podemos omitir a Lao-Tse, fundador del taoísmo y seguro conocedor de Confucio y viceversa hace más de 2300 años, Tao entendido como sendero, Camino, Naturaleza, Absoluto, etc., que da paso a la cultura zen, cercana a la meditación.

Lao-Tse va hacia el conocimiento interno, a la comprensión de cada uno, esa es la clave, de ahí que postule que cómo se puede conocer el mundo, y la respuesta se halla en el interior.

En su extendido manual del *Tao Te King*, en el que se apuesta por esa filosofía dualista del ying y el yang, recoge el concepto investigado aquí:

> Alcanza el supremo Vacío.
> Abraza la paz interior con corazón decidido.
> (...) Inclínate, y estarás completo, cúrvate, y serás enderezado.
> Mantente vacío, y serás llenado.
> Envejece, y serás renovado.
> Si tienes poco, ganarás.
> Si tienes mucho, estarás confuso (Lao-Tse 34).

Y en referencia a estas palabras, cierro con este padre del Tao con un párrafo que dice: «En verdad, la humildad es la raíz de la que brota la grandeza, y lo elevado ha de construirse sobre los cimientos de lo humilde» (64). En el concepto de totalidad, nunca se debe perder el del individuo, por lo que la metáfora de que «solamente en el vacío se encuentra lo verdaderamente esencial» es una filosofía con la que Kakuzo indica que puede llevarse a otros terrenos como la arquitectura, porque: «La realidad de una habitación, por ejemplo, no se encuentra en el techo y las paredes, sino en el espacio que éstos delimitan (...) El vacío es todo poderoso, porque puede contenerlo todo» (Kakuzo 88).

Realmente el zen es eso, vacío, porque «comienza donde ya no hay nada más que buscar, nada que ganar» (Watts 147), no suele definirse, al igual que la reflexión y el pensamiento no suelen ser aliados del zen, sino, que la mente debe abandonarse a sí misma, alejada de condicionamientos, de parálisis y ansiedades mentales que provienen de la excesiva autoconciencia (166), y son muchos los ejemplos que Watts va introduciendo en su libro, en el que afirma que el Zen lo es todo a su vez, desde un ciprés o como cuando respondió Yao-shan al gobernador de Lang, señalando hacia arriba una nube en el cielo y hacia abajo indicando que también era agua que estaba en la jarra (177). De ahí que, la naturaleza del jardín japonés vaya en la dirección de sugerir una atmósfera de montaña y agua y un espacio reducido. Por ejemplo, el jardinero no estorba a la naturaleza porque él mismo es naturaleza, por lo que no es un idealismo absoluto. Es, en cambio, espontáneo y controlado a la par, y lo asemeja a la respiración que tiene su parte de acción voluntaria y la involuntaria, sobre todo cuando uno se adentra en la técnica de vaciar todo el aire para volver a retornar a los pulmones, una manera de respirar, según Watts, significando que es el Zen mismo en su aspecto fisiológico.

En 1979, François Cheng dice sobre la concepción del vacío, que es a la vez estado supremo del origen y elemento central en el mecanismo del mundo de las cosas. Vinculado al espíritu y materia, es complejo de entender en nuestra sociedad occidental, pero ese vacío mira hacia la plenitud, y en el orden de lo real tiene una representación concreta: el valle (Cheng 77). Un autor apropiado en este punto, es el sacerdote Pablo d´Ors, el cual también se basa en la nada, donde el ser brilla en todo su esplendor, e invita a dejar de desear cosas y acumularlas, y ese nada está detrás de la meditación en silencio y quietud, como camino más directo y radical hacia el propio interior (D´Ors, 80).

La virtud de la magia de la sombra, un nuevo universo de vacío, creado para conferir una cierta estética, como si se tratara de una impresión de autenticidad, sin maquillaje, sin artificios. Y si hablamos de sombra, tenemos que nombrar a Tanizaki, que habla de que su cine, el japonés, difiere respecto al americano, francés o alemán, por los juegos de sombras, por el valor de los contrastes (Tanizaki 26), una fotografía adaptada a su sociedad. Tanizaki expresa diversos ejemplos en la música, las letras, e incluso la comida, en la que hace referencia a una cocina en la que se piensa gracias a la «silenciosa armonía entre el brillo de las velas que parpadean en la sombra y el reflejo de las lacas» (27), ya que, si la cocina japonesa se sirve en un lugar iluminado y una vajilla excesivamente blanca, pierde la mitad de su atractivo, que da pie a una cierta meditación nada propia de occidente.

La pintura tiene en la caligrafía de tinta negra sobre papel, combinada a veces con poemas, cierta sensibilidad, cuya pincelada vital va muy unida con la naturaleza y la representación del vacío es notable, dando también vida con ese «pintar no pintado», así se equilibran formas y vacío, pero, fundamental es saber cuándo la obra está acabada. Muchas obras se orientan a la semi-abstracción y comprobamos en pintores contemporáneos occidentales ese despertar.

Cheng habla de la música y la poesía en los que participa una función activa del vacío, pero se centra en la pintura, ya que el vacío «permite el proceso de interiorización y de transformación mediante el cual cada cosa realiza su identidad y su alteridad, y con ello alcanza la totalidad» (Cheng 71).

Como a veces hemos sentido, en la simplicidad artística se esconde la belleza, y cito aquí una frase apropiada de Pablo d´Ors que postula que «la verdadera vida está detrás de lo que nosotros llamamos vida» (D´Ors 17). Hablamos de la meditación que lleva a una convivencia con uno mismo que con el tiempo Pablo d´Ors descubría como la nada, pero ésta es recogida en el sentido de pintura desde hace siglos y conduce a un estado de confianza, de pensar que uno y el mundo o viceversa son una misma cosa, y no solo gracias a la meditación, también en el amor y en el arte se puede encontrar. Pero desde el propósito de que sea fluido, sin prejuicios, sin ataduras, dejándose llevar, con movimiento, a veces parándose para escuchar y mirar como síntoma de la verdadera dicha.

4. Arte

4. 1. Arquitectura

El espacio para habitar puede ser un buen comienzo, ya que el espacio de refugio de nuestros ancestros homínidos eran las cavernas, que con el tiempo pasarán a la choza, y, con las civilizaciones antiguas conocerán científicamente nuevos postulados de cálculo físico-matemático, como los Zigurat en Mesopotamia o las pirámides en Egipto, seguido de tratados como los Diez Libros de Vitruvio en la época romana, cuya cúpula del Panteón es un verdadero ejemplo, hasta las asombrosas catedrales góticas que comienzan en el siglo XII. Y, este paso de los siglos prosigue con la aparición de nuevos materiales, que traducimos en los rascacielos, que gracias a un conglomerado de materiales (acero y cristal) conjugan un mayor vacío, de plantas más libres y mayor utilidad.

Puede verse como los dos alientos vitales del ying y el yang, inseparables y consistentes en su alianza, es decir, la estructura o el contenedor y, por otro, su vacío propio, su continente como un terreno de posibilidades. Tanizaki habla de «la belleza de una habitación japonesa, producida únicamente por un juego sobre el grado de opacidad

de la sombra, no necesita ningún accesorio (...) Esa luz indirecta y difusa es el elemento esencial de la belleza» (Tanizaki 45). Desde la sugerencia, como la idea de la traza en la caligrafía, el propio espectador se sumerge en su vacío, a él pertenece y lo llena de emoción estética.

En este sentido, Le Corbusier indica que la casa debe tener dos finalidades: comodidad y meditación (Le Corbusier 25). Estamos en su concepto de arquitectura en la casa, como «máquina para habitar», y dentro de esa meditación se encuentra la belleza asociada a aportar al espíritu la calma indispensable, es decir, una casa proporcional al hombre, a nuestra medida, antropocéntrica. Por lo que si existen estos dos órdenes se produce o existe la belleza.

Le Corbusier reconoce que el gran arte es simple; las grandes cosas son simples, de ahí que alabe la pureza en su racionalismo, frente a lo decorativo. La arquitectura tiene un componente extra, que no es solo compromiso humano, sino de responsabilidad social.

Y la luz es esencial como en las vidrieras que dejan pasar la luz natural y a la vez de función simbólica al interior del templo gótico. Su juego sabio y correcto es clave en los elementos de la arquitectura. Esa luz con su sombra se debe manejar correctamente y es Frank Lloyd Wright quien lo hace de forma sensacional con tintes de japonismo, primero buscando la unión de arquitectura-naturaleza, con su aspecto orgánico; luego, en sus líneas de horizontalidad como la suave pendiente del tejado o en voladizo, y, por último, la fluidez ambiental de su interior, como en su *Casa de la Cascada* (1937). La *Casa Chase* (1921), del arquitecto Rudolf Schindler, podría ser otro gran ejemplo, el cual trabajó con Wright e incluso se ocupó de su estudio cuando el segundo acudió a Japón para hacerse cargo del Imperial Hotel de Tokio.

Heidegger conecta con Le Corbusier en su filosofía de habitar y dejar aparecer el espacio, porque, en esencia, el hombre descansa en el vacío que lo acoge. Y como apunta De Prada, «los edificios que emocionan siempre comunican un sentimiento intenso de su calidad espacial. Abraza el misterioso vacío al que llamamos espacio y de una forma espacial, lo hacen vibrar» (De Prada 96).

Historiadores de la arquitectura del siglo XX como Sigfried Giedion, Giulio Carlo Argan y Cornelis Van de Ven, escriben sobre la esencia del espacio en el arte, ya que la arquitectura se debe desarrollar en el espacio, y, por otro, arquitectos como Bruno Zevi, Gottfried Semper y Kenneth Frampton, en los que muestran la importancia de ese espacio en la configuración de la arquitectura.

Obviamente, la arquitectura reside entre nosotros, en ciudades, calles, plazas, jardines, etc., y conecta con el elemento del tiempo como sucede en la escultura exenta. Toda obra arquitectónica, para ser comprendida y vivida, requiere el tiempo de nuestro recorrido, la cuarta dimensión» (Zevi 25). Necesitamos movernos, desplazarnos, donde también entra el espacio de ese desplazamiento, una relación espacio-temporal.

El concepto espacial en la historia de la arquitectura se dirige, a la no funcionalidad del hombre, una no-arquitectura en el templo griego, cobijo de la deidad, y concebido y gozado como una gran escultura, en cambio, el romano, se aproxima a la escala humana, pero tiene en las bóvedas y las cúpulas un orden colosal de embriaguez ingrávida, de habilidad y avance en las técnicas y de espacios sumamente vertiginosos. Y en este tipo de interiores, «el punto G del hombre con el edificio» sería debajo de la cúpula del *Panteón en Roma* o de cualquier otro de estas características, sinergias del espacio con el techo que cubre al hombre cuando mira hacia arriba, causando cierta sensación orbital, de una paz levitada, unida al pasado de su construcción. El cristianismo sí realiza el templo para sus fieles, dedicado en el interior románico al predominio del lleno frente al

vacío, de sentido sobrio y recogido, frente al que vendrá en la Baja Edad Media, con una revolución espacial del gótico, que se dilata verticalmente, hacia una escala monumental, propia de la exaltación y aspiración en altura.

Referentes lejanos, los tenemos en los edificios excavados y surgidos de la misma roca, sin desplazar el espacio, a modo de talla en la piedra, horadando in situ, surgiendo un nuevo espacio, como la antigua ciudad de Petra (I. a.C.) junto a sus cañones naturales debido a la erosión; los templos de Kailasa (India, siglo VIII); y el de Lalibela (Etiopía, siglo XII).

El renacimiento, con una vuelta a leyes próximas al hombre, cambia y juega con las plantas de los templos (elipse y central). Desde el siglo XVI, en otra parte del mundo, el teísmo influye en el interior de esas salas orientales, se extrema la sencillez y pureza decorativa, casi emulando el monasterio zen, con cotas de serena adoración de lo bello y placentero, respiro de fatigas, buscando la síntesis de que el vacío o lo ausente es lo bello. El barroco obtiene un triunfo espacial, porque requiere de su acción, de los ritmos cóncavos y convexos, movimientos continuos de los muros. Hasta el siglo XIX no podemos apreciar una planta libre, cancelando esas paredes divisorias gracias a la aparición de nuevos materiales, caso de los invernaderos de cristal para ferias y exposiciones, alcanzando la arquitectura el Movimiento Moderno, como la Escuela de la Bauhaus, Le Corbusier, Mies van del Rohe y Wright, impulsores que se complementan con la naturaleza y la escala humana. Se humaniza la arquitectura en el siglo XX, con sentido funcional y regida por un orden natural.

Se produce un salto importante conforme irrumpen vanguardias históricas. La arquitectura se revela contra el peso, con la intención de que el vacío=plenitud, idea venida de la literatura y la filosofía oriental, produzca una contracorriente por la nueva poética de la plástica hacia el espacio.

Ahora bien, ese espacio arquitectónico está vivo, asemeja como el Guggenheim de Bilbao a una escultura monumental, se les debe dar un sentido, logra un espacio dentro del espacio, lugar para concebir, experimentar, crear, representar e intervenir en ideas, elementos, de grandes posibilidades, al igual que de sosiego, tranquilidad, calma, etc.

El juego del vacío domina la evolución de la arquitectura, como los apacibles claustros románicos, las verticales del gótico; la horizontalidad de los palacios renacentistas o la sinuosidad orgánica del modernismo. Sin lugar a dudas, el espacio es su valor supremo, necesario, ya que el espacio no es pintado, no es escrito, no está sujeto a un pentagrama y no es solo parte esencial como en escultura; tiene el sentido práctico, de función, valor vital para nuestro cobijo como lo fue la cueva primitiva y que no ha cesado de acompañarnos, ofreciendo infinitas posibilidades en ese vibrante encuentro entre hombre-arquitectura.

4. 2. Pintura

Un primer momento lo tenemos en cuevas rupestres y sus paredes pintadas que forman parte del vacío y cuya representación gráfica pervive en el silencio que se respira en ella, un lenguaje de signos sujeto a la materia, a la piedra viva.

François Cheng habla sobre el vacío en la pintura China, y girará todo el aliento del pintor (su ying-yang) en la pincelada, el trazado (noción de pincel-tinta), que lo considera vínculo entre el hombre y lo sobrenatural, tratado de manera muy espiritual y sensibilidad desde el ritmo, la forma, la ejecución, etc. Este autor reconoce que desde hace tiempo la dicotomía vacío-lleno, no es exclusiva de China, presente en otras artes. Cheng encuentra

en el pintor Shitao y su obra *Palabras sobre pintura* a comienzos del siglo XVIII, que versa sobre la filosofía y reflexión de la pintura, el concepto gracias a la pincelada de lleno y vacío, un sentido para el pintor de aliento-pincelada. Cheng se dirige al aliento como primordial he indica que: «Unidad inicial designada por el uno, el cual genera el dos que representa los dos alientos vitales, ying y yang (...) Cada cosa viviente es concebida, más que como una simple sustancia, como una condensación de diferentes tipos de alientos que regulan su función vital» (Cheng 215).

Manuel de Prada comienza con la pintura a través de la abstracción para asimilar el vacío, porque son estos artistas los que tienen un discurso y son consciente del dualismo de lleno y vacío, como así ocurrirá con otros tantos, desde el suprematismo hasta Paul Klee y su consonancia con el neoplasticismo y constructivismo ruso.

> A la vez que los psicólogos de la Gestalt definían las leyes de la percepción visual, algunos pintores, como Malevich y Mondrian, realizaron composiciones abstractas donde el espacio entre las figuras, bien separadas o superpuestas, podía percibirse como una realidad activa que competía en protagonismo con ellas. Desde ese momento, el vacío apareció como un elemento más de la composición. (De Prada 59)

Por esta línea se moverá el movimiento informalista como Antonio Tàpies, influenciado por estas premisas orientales, tanto en su obra como su pensamiento afirmando que «el arte auténtico siempre es un Tao, una vía hacia el conocimiento» (Tàpies 129), enfocando su obra hacia la defensa de lo espiritual, hacia el binomio espíritu-materia, un arte llevado a la experimentación, que contribuye a regenerarnos y liberarnos.

Manuel de Prada recoge de la pintura china, su caligrafía y pensamiento como una unión de cielo-tierra, oscuridad-luz, noche-día o lleno-vacío concentrado en la tinta sobre el papel (De Prada 89). Esta influencia del silencio y el vacío que viene desde el siglo XVI en China y Japón, se traslada a mitad del siglo XX a Europa y EE. UU.

Otro informalista en esta órbita sería Henri Michaux y, en América, autores considerados expresionistas abstractos como Franz Kline, Pierre Soluages, Robert Motherwell, Rauschenberg, Mark Tobey, etc., exploran estos pensamientos, aunque existen otros más alejados de estas corrientes que a veces transcurren por la misma senda como Giorgio Morandi, Giorgio de Chirico, etc.

4. 3. Escultura

Justo con la llegada de la I Guerra Mundial surge el movimiento del constructivismo donde concurre la tecnología industrial puesta al servicio de la geometría y al concepto de espacio-tiempo en formas dinámicas como ocurrirá en el suprematismo; el futurismo italiano; el neoplasticismo holandés y el cubismo. Estos movimientos o vanguardias son los más razonables para entender esta nueva visión de desmaterialización en la escultura. No sin antes citar una ciudad cumbre del arte de entresiglos: París, y, un artista: Rodin, que posiblemente no hubiera sido tal como lo conocemos sin un Miguel Ángel que «luchaba» en la piedra para extraer sus famosos *Esclavos* (1530 y 1550).

Un Rodin considerado como el primer escultor moderno, saltándose las proporciones del cuerpo, arrastrándose por las emociones y sentimientos, y explorando la materia como un expresionista con posiciones extremas, que parecen a veces inacabadas. Otros impulsores surgen en escena con líneas cubistas como Jacques Lipchitz, Alexander Archipenko y su *Mujer peinándose* (1914), y españoles como, Julio González y Pablo

Gargallo. Pero, será con Henry Moore; Jean Arp; Barbara Hepworth, y el filósofo Rudolf Arheim quienes valorarán esa relevancia de aplicar al vacío, efectuando Arheim, una verdadera reflexión acerca del concepto del hueco.

Dos escultores vascos con ese sentido arquitectónico muy desarrollado y también del vacío, son Jorge Oteiza y Eduardo Chillida, ya que Oteiza acudió a Madrid para estudiar arquitectura, pero acabó en medicina, la cual abandonó al tercer curso y continuó en la Escuela de Artes y Oficios, como Chillida, que también acudió a Madrid a estudiar arquitectura y que dejó por el Círculo de BB. AA. Bruno Zevi afirma que «todo arquitecto tiene que ser un poco escultor para conducir por medio del tratamiento plástico de la caja de muros y de los elementos decorativos la prolongación del tema espacial» (Zevi 55).

Oteiza fue un gran experimentador, como esas pequeñas piezas (de hojalata, alambre, yeso, madera y barro). Se le etiqueta como un metafísico del arte, un hombre que necesitó imperiosamente el vacío, el aire, el espacio, un sitio espiritual libre, lejano, religioso en el sentido del concepto que busca, la abstracción para alcanzar la desocupación y la transcendencia. Oteiza siempre fue un niño, siempre declaró esa vuelta a su infancia, al cielo y la soledad que veía de niño al tumbarse, y aseguraba que «la estatua nos está hablando en su lenguaje, que no vamos a pretender que sea un lenguaje natural», sino desde una sobrenaturaleza, como una conversación del artista con el Creador (Oteiza 190).

Ambos son claves para entender la escultura española a partir de la mitad del siglo XX. Oteiza trabajó con el acero y el mármol cuando alcanza en 1955 su desocupación cúbica pero también su desocupación esférica, la primera con apertura de poliedros (cortes perpendiculares al plano o diagonales con diedros o triedros), como un cuboide, y la segunda, centrada en el movimiento, replanteando el sistema de apoyo y su ingravidez. Esto será el precedente de sus cajas en piedra y más tarde sus cajas vacías en hierro. Estas cajas suponen una búsqueda del espacio sagrado, «de espiritualidad en el arte y su vinculación con la salvación del ser humano» (Museo Oteiza 221), y que finalizará con las cajas metafísicas (conjunción de dos triedros), con los que abandonará el lenguaje escultórico por el de la poesía, exceptuando sus pequeñas piezas de los 70.

Se ha hablado de Chillida como el artista del espacio, donde sus sobras recorren ecos de ritmo y silencio, una música callada, soledad sonora o también calificado como silencio mudo, en el juego del espacio y el tiempo. Kortadi afirma sobre Chillida que: «Su poética de la escultura es una poética dialéctica del espacio. Su laberinto es un descenso a la misma entraña de la materia, a la esencialidad de la misma» (Kortadi 110).

5. Conclusiones

El placer del espacio se contempla en todas las artes, es un deleite, domina nuestro espíritu, nos puede sugerir, transportarnos, lanzarnos a caminos espirituales, como espacio hacia un estado de ánimo. En el libro dedicado a Chillida de Heidegger (*El arte y el espacio*, 1969) éste indica que espaciar conlleva lo libre, al espaciar, el vacío deja de ser nada (...) El vacío se convierte en templo (Heidegger 63).

En un artículo de Pedro J. González (2011), podemos apreciar los cimientos literarios sobre este pensamiento del vacío, a lo largo de la historia, así como también coincide que en las artes los que han manifestado una nueva apertura y visión a estas preguntas o interrogantes del vacío, suele ser el puente entre el siglo XIX y XX. Y esta exploración del vacío prosigue, sobre todo desde el lado contemporáneo, como el trabajo de Fernando

Paes de Carvalho con el TFM presentado en la Facultad de San Carlos de Valencia en 2013 titulado *Marcas y Restos: Presencia y Ausencia en la Pintura Contemporánea.*

Dice Marleau-Ponty que la pintura moderna inaugura en Cézanne ese ideal de arte liberador y de expresión creadora, con la idea de un espacio en profundidad y su relación con la distancia (Marleau-Ponty 56). Fernando Paes habla de la huella, de la ausencia, de fragmentos, del resto como *Los zapatos* (1886) de Van Gogh, como el término palimpsesto para referirse a manuscritos que todavía conservaba huellas de una escritura anterior, reutilizando el soporte una vez o dos, sobre todo por falta de medios económicos, quedando impregnada la marca del borrado y ciertas capas si fuera pintura.

Hay que pensar que el artista y el científico a veces están conectados, donde un artista se convierte en científico y un científico en artista. Así podríamos reunir cientos de ejemplos que basculan de un lado de la ciencia al otro de las artes, como el que a comienzos del siglo XX empezó a cobrar consistencia en occidente con el vacío y que maduró a mitad de siglo y prosigue con otras formas de expresión desde instalaciones, conciertos, exposiciones, cuya búsqueda estética y de reflexión, para nada ha finalizado.

Bibliografía citada

Cheng, François. *Vacío y plenitud*. Madrid: Siruela, 2016.

Cía Lamana, Domingo. «Espacio, Naturaleza, Vacío: Como Paradigmas para comprender el Arte». *A Parte Rei: Revista de Filosofía*, 15, Madrid: A Parte Rei, 2001.

D´Ors, Pablo. *Biografía del silencio*. Madrid: Siruela, 2016.

De Prada, Manuel. *Arte y vacío*, *Sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura.* Buenos Aires: Nobuko, 2009.

De Prada, Manuel. «Componer con vacío. Notas sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura». *Cuaderno de Notas,* 237: 9 (2007): 57-84.

González García, Pedro J. «Una interpretación del espacio vacío escultórico o "Chöra" como participación subjetiva del espectador en la obra». *Laboratorio de Arte*, 23 (2011): 621-626.

Heidegger, Martin. *El arte y el espacio,* Barcelona: Herder, 2009.

Kortadi, Edorta. *Una mirada sobre Eduardo Chillida.* Madrid: Síntesis, 2003.

Le Corbusier. *El espíritu nuevo en arquitectura. En defensa de la arquitectura.* Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2003.

Levitin, Daniel J. «Anhedonia to music and mu-opioids: Evidence from the administration of naltrexone». *Scientific Reports* 7, (2017). Recuperado de: http://www.nature.com/articles/srep41952 (8/02/2017).

Marín-Medina, José. «El vacío como forma», *Revista Digital El Cultural*, 2001. Recuperado de: http://www.elcultural.com/revista/arte/El-vacio-como-forma/1466 24/10/2001, (22/01/2017).

Merleau-Ponty, Maurice. *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.

Molins, Javier y Jaume Plensa. «El vacío del arte es tan fuerte como su presencia». *Diario Cambio 16*, 2015. Recuperado en: http://www.cambio16.com/reportajes/jaume-plensa-el-vacio-del-arte-es-tan-fuerte-como-su-presencia/ (26/01/2017).

Musashi, Miyamoto. *El libro de los Cinco Anillos. Guía del Samurai.* Madrid: Miraguano, 2000.

Museo Oteiza, Alzuza. Fundación Museo Jorge Oteiza, 2013.

Okakura, Kakuzo. *El libro del Té.* Barcelona. Ed. Martínez Roca, 1999.

Oteiza, el obrero metafísico. Exposición Centro Cultural Las Claras (septiembre-octubre, 2003). Murcia: Fundación Cajamurcia, 2003.

Oteiza, *Quosque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca.* Pamplona: Pamiela, 1994.

Rodríguez Ibáñez, Margarita. «El vacío y la nada en el arte». *Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, 13 (2011).

Tanizaki, Jun'ichirō. *El elogio de la sombra.* Madrid: Siruela, 2005.

Tàpies, Antoni. *La realidad como arte. Por un arte moderno y progresista*. Murcia: Colegio de Arquitectos de Murcia, Galería-Librería Yerba y consejería de Cultura y Educación de Murcia, 1989.

«Un importante museo de Córdoba abrió una muestra con tres salas vacías», En *Clarín,* Recuperado de: http://www.clarin.com/cultura/caceres-john_cage-museo_caraffa_0_SJGlU4tPmx.html (05/02/2017).

VV. AA. *Sócrates y Platón, vida, pensamiento y obra*, Madrid: Colección Grandes pensadores, Ariel, 2007.

Watts, Alan. *El camino del Zen.* Barcelona: RBA, 2006.

Zevi, Bruno. *Saber ver la arquitectura*. Barcelona: Poseidón, 2003.

Hacia una poética fotográfica del retrato (I). El problema de la identidad escindida

Rosa M.ª Arenas Martínez
(Universidad de Murcia)

> *El imposible sueño de ser. No parecer, sino ser. Consciente, alerta cada vez que despiertas. La lucha entre lo que eres con los demás y quién eres tú. Una sensación de vértigo y un deseo constante de ser expuestas; De que te entiendan, que te quiten importancia hasta desvanecerte. Cada tono de voz, una mentira. Cada gesto, falso. Cada sonrisa, una mueca. ¿Suicidarse? Es impensable. No haces cosas como ésa. Pero puedes rehusar moverte y hablar. Al menos no mientes. Puedes encerrarte en tu propio mundo. No tienes que representar ningún papel, hacer gestos falsos ni cambiar el rostro.*
>
> (Ingmar Bergman. *Persona*)

Tres nociones fundamentales construyen el soporte que dio lugar a la serie *Autor-retratos*: la identidad como tema, el retrato como género y la fotografía como técnica. Las siguientes páginas narran el camino que partió de una aproximación inicial al problema de la disociación entre identidad social e identidad personal y que culmina en la articulación de una poética visual como traducción y vehículo de la vivencia de tal escisión. El primer paso de esa traducción conduciría a la elección del retrato como género. El segundo, a la apuesta por la técnica fotográfica. Desde ahí se pudo construir un puente hacia la obra final, articulando un lenguaje artístico propio. Ese puente era la estructura común en todos los retratos de la serie., pero no olvidando nunca que el retrato tiene la intención de *identificar*, que la artista tenía el afán de conocerles y los retratados la inquietud de darse a conocer desde su supuesta unicidad. Con todo eso en juego la serie no podía materializarse sin un tratamiento individualizado de cada uno de los seres. Porque donde se quería llegar finalmente era a *ellos*.

En la indagación interesaba tanto los conceptos clave como el tratamiento artístico que de hecho han tenido. Respecto a esto último, hay que matizar que la apuesta del arte como *uno*, eludiendo una clasificación dependiente de las diferentes técnicas, no sorprende a nadie a estas alturas. Desde esa apuesta se situó el estudio de casos que dio pie a la búsqueda de elementos de sentido para reconstruir el problema de la identidad desde una óptica propia. Es cierto que el tratamiento del problema de la escisión de la identidad como concepto iba a implicar inevitablemente un deambular por puntos de vista aparentemente distanciados. Consecuentemente, además, las fuentes de inspiración formal y teórica difícilmente iban a pertenecer a una o dos disciplinas legitimadas. En el caso particular de la génesis de la serie *Autor-retratos* ese posicionamiento supuso un salvoconducto para asomarme con libertad por los más diversos caminos buscando respuestas al problema de la identidad posmoderna. Desaparecían las fronteras y

jerarquías en la búsqueda de inspiración, conocimiento, mentores o musas y cualquier otro impulso que diera respuesta a las necesidades de comprensión y de expresión.

1. El tema: la identidad posmoderna

> *Así se vive su vida un hombre, en nuestro universo: tiene que reconstruir sin cesar su identidad de adulto, ese ensamblaje inestable y efímero, tan frágil, que reviste la desesperanza y, a cada uno ante el espejo, cuenta la mentira que necesitamos creer.*
>
> (Muriel Barbery. *La elegancia del erizo*)

Desde lo que se siente, la noción de identidad se bifurca emocionalmente entre lo que creemos ser y lo que el otro ve en nosotros. Esa bifurcación da a la identidad una condición de doble perpetuo, pero también la convierte, de hecho, en identidad múltiple a través de las diferentes *representaciones* fruto de la interacción social. Esto no es a priori ni bueno ni malo y, sin embargo, nos produce desasosiego que nuestra idea de nosotros mismos no sea la dueña de nuestra identidad en todo momento.

Si viviéramos la dificultad para permanecer siempre igual, con la misma identidad, no con el sentimiento de angustia de una falta de seguridad; si estuviéramos dispuestos a abrazar la verdad no en lo definitivo sino en lo inestable; creo que en ese momento podríamos encajar nuestra indefinición como algo que fundamentalmente nos hace libres: «Lo que me hace ser yo es mi capacidad de crecer a través de mis experiencias. Es como si evolucionara en cada momento» (Jonze).

El problema es la herencia histórica que nos hace creer que el yo único e indivisible es nuestra naturaleza auténtica, lo que constituye nuestra esencia. Creemos que desde el principio somos ese sujeto concreto y verdadero tras la máscara que representamos en cada momento. Y que esas declinaciones interpretativas de nuestra esencia que son nuestros diferentes rostros suponen una traición a nuestro verdadero yo. ¿Dónde radica la falacia de esa supuesta inautenticidad que produce la incapacidad de ser siempre lo mismo? ¿Y qué sentimiento produce en nosotros el enfrentarnos a nuestro yo escindido habiendo crecido con la confianza en una identidad incólume?

Respondiendo en síntesis a la primera pregunta, desde el puno de vista de diversas teorías, la identidad es una invención. En un artículo de Marina Núñez (1995) encontramos expresado en pocas palabras el mecanismo de producción de la identidad, tal como se entiende desde los parámetros del pensamiento contemporáneo: «No es la naturaleza la que crea al sujeto como entidad fija, es la ideología, inevitablemente ligada a todo discurso» (54). Explicaba la artista que el efecto que consigue la ideología ocultando la fuente real de la construcción del sujeto, es hacernos creer como obvio lo que no es sino circunstancial. Y que nuestro punto débil para dejarnos convencer sería nuestro anhelo de identidad y la necesidad de creer que somos autónomos en nuestras creencias y acciones. El sistema aparentemente nos proporciona lo que necesitamos pero el problema, como terminaba de explicar Núñez, es que esa garantía de unidad que el sistema ofrece al sujeto se paga con el precio de reprimir toda otra posibilidad de existencia.

Antonio Campillo (2001) expresa esta idea de la identidad como algo construido diciendo que la identidad es una institución política: la más antigua. En ella se

fundamentan las demás instituciones políticas: la familiar, la económica, la política en el sentido en que usamos la palabra cotidianamente y la institución simbólica o ideológica (Campillo 219 y ss.). Interesa destacar algunas de las paradojas que, según el filósofo, supone la concepción de la identidad como algo natural cuando no lo es. Caer en la cuenta de estas paradojas nos puede acercar a comprender las razones del sentimiento de angustia ante la no coincidencia del yo social con el yo individual. Por ejemplo, si nuestro nombre propio nos hace irrepetibles, al mismo tiempo supone la herencia del linaje con todas sus imposiciones, que tendremos que acatar o rechazar. Debido precisamente a la naturaleza antagónica de las relaciones que es capaz de propiciar la institución de la identidad, el olvido o el cambio de nombre puede ser entonces, según Campillo, una estrategia para eludir la justicia, pero también el modo de resistencia al dominio. El texto nos explica que, dado este carácter paradójico, es entendible que el individuo albergue dos deseos totalmente antagónicos: por un lado, el deseo de borrar su nombre y vivir totalmente libre; y por otro la necesidad de hacerse un nombre (223) La escisión, la dicotomía, se sitúa así en la raíz más profunda de un sujeto vendido como idéntico a sí mismo. Lo que da esta *doble personalidad* a la noción de «identidad» es precisamente la diferencia, la no coincidencia, entre lo que hemos creído que era y lo que era de forma velada la identidad.

Una vez situado el problema de la falacia de la noción del sujeto en su creación supeditada a la ideología, ¿podemos ver más allá del nombrar y numerar que nos determina como sujetos políticos, como elementos del sistema? Si sustituyéramos el lenguaje verbal por una relación meramente visual, el equivalente del nombre propio en la función de identificar sería el rostro. Pero el rostro tendría una serie de implicaciones únicas, condicionantes en cierto modo naturales por las que Katya Mandoki reclama una *estética de la identidad*. El nombre identifica. El rostro identifica. Pero en modo alguno hacen lo mismo al identificar. La diferencia fundamental radica en el poder de interpelación del rostro del que habla Lévinas. El nombre define la identidad, pero es a través del rostro donde la percibimos. En ese percibir la identidad es donde cabe hablar de la estética de la identidad, según la autora. Al lenguaje corresponde definir la identidad, como un acto verbal. «Pero *percibir* la identidad es un proceso estético» en el que la imagen del otro produce «efectos emotivos e impresiones sensoriales» (Mandoki 169). Si el sujeto ha sido inventado y nuestro concepto de identidad se vehicula a través de la construcción discursiva cambiante... no sólo la renuncia al nombre o el abrazo de la multiplicidad pueden preservar la libertad no determinada por el concepto de sujeto. Habría también, más allá de la definición, un resquicio de libertad en lo todavía no nombrado, no definido... en la percepción estética del otro a través de su rostro, sus gestos, su representación ante mí no mediada aún por el lenguaje... si es que tal cosa es posible.

Émile Durkheim, uno de los padres de la sociología moderna, señala la heterogeneidad de los estados individuales y de los estados sociales como un factor relevante en las causas sociales del suicidio (Durkheim 350).

La angustia de la no coincidencia y del poder del grupo sobre el acontecer de nuestra existencia encuentra su expresión en diversos campos del arte. En la novela es *Matar un ruiseñor* de Harper Lee (2009). Hay un breve fragmento especialmente revelador:

> –(...) ¿queréis decir por qué finjo? Es muy sencillo –contestó–. A ciertas personas no les gusta mi manera de vivir. (...) Procuro proporcionarles una explicación, ya lo veis. La gente se siente satisfecha si puede encontrar una explicación. Si cuando vengo a la ciudad, cosa que hago muy de tarde en tarde, me bamboleo un poco y bebo de esta bolsa, la gente puede decir que Dolphus Raymond es un esclavo del

> whisky y por eso no enmienda su conducta. No es dueño de sí mismo y por eso vive como vive.
>
> –Pero no está bien, señor Raymond, que se finja más malo de lo que ya es.
>
> –No está bien, pero a la gente le resulta muy útil. (...) los demás nunca comprenderían que vivo como vivo porque así quiero vivir.

El personaje renuncia a su reconocimiento social, para mantenerse libre. Insinúa, por otro lado, la presión social que sufriría si confesara su auténtica naturaleza, si expusiera su verdadero yo a los demás. Podríamos preguntarnos igualmente si somos conscientes de a cuánto de ese yo estamos renunciando a cambio de formar parte del grupo. Pero también podríamos hacernos una última pregunta: ¿Es posible realmente una existencia no vehiculada por la pertenencia al grupo, o si se quiere, ser sin el otro?

Hay obras artísticas en las que la forma se mimetiza con su propio contenido. Es curioso lo que hace Bergman en *Persona* (1966) al analizar el problema de la identidad escindida. En el profuso análisis que Susan Sontag hizo de la película en *Estilos radicales,* nos advierte de la ingenuidad de tratar de leer esta obra de Bergman buscando una narrativa lineal. Ciertamente se puede señalar un contenido más o menos claro como es el desdoblamiento. Pero, según Sontag, el modo en que lo aborda el director es más bien como una suerte de variaciones sobre un tema. Desde el tema psicológico del desdoblamiento, de la escisión del yo, Elisabeth anhela la coincidencia entre su yo interior y la exterioridad simbolizada por sus diversas máscaras. Además, el pulso y entendimiento entre las dos mujeres es una de las interpretaciones más evidentes de la película, pero tomando en consideración lo que cada una de ellas representa es plausible considerarlas como la metáfora de las dos partes de un mismo yo: «la persona corrompida que es artista (Elizabeth) y el alma ingenua (Alma) que sucumbe al entrar en contacto con la corrupción» (Sontag 147).

Y al hilo del análisis que nos ofrece Sontag, podemos entender que, en la amplitud del tema del desdoblamiento o escisión del yo, visto eso sí con cierto pesimismo que alberga la confianza en un sujeto oculto, los personajes de Alma y Elizabeth funcionarían como palabras polisémicas que, según sean leídas, nos van mostrando desde cada posible significación una nueva arista del tema principal.

Pero ¿qué ocurre con el modo de contar y la reflexión sobre la técnica cinematográfica? Lo que ocurre es que *Persona* es también, como nos explicaba Sontag, una reflexión formal sobre la naturaleza de la representación, sobre cómo hacer aparecer ante el espectador con un lenguaje visual cinematográfico la complejidad del problema. Y lo hace con una heterogeneidad formal acorde con la complejidad de lo representado. Es como si quisiera que el propio medio se hiciera eco de ese continuo pasar del interior al exterior, de la superficie a lo profundo. Jugando con las fronteras de las reglas cinematográficas, haciendo aparecer físicamente el medio en ocasiones y, en otras, enmascarando los recursos narrativos. La propia película sufre ese desdoblamiento y esa lucha de querer desvelar su artificio. Este juego caleidoscópico de Bergman nos lleva en nuestro caso a la consideración de una resolución formal en la que pueda situarse la constelación de conceptos que implica el problema de la identidad y su plasmación a través de la fotografía. En este sentido, cada figura puede ser más que lo que evidencia al inicio. Y es posible que la obra permita un análisis deconstructivo de lo que supone fotografiar y hacer un retrato del otro. Un análisis traducido en los elementos que aparezcan en las imágenes de la serie.

Detengámonos ahora en la emoción, en el sentimiento que produce la conciencia de saberse desdoblado. Parecería que el reconocimiento de la escisión del yo debe acarrear necesariamente el pesimismo. Pero hay otro modo de verlo. Vattimo (1992) por ejemplo, nos muestra que se puede asumir la identidad múltiple desde el desvelamiento del engaño que suponía la invención del sujeto y desde la perspectiva de una expresión máxima de libertad más allá del sujeto. Su *ontología del declinar* permite una concepción del ser «que no se deje ya hipnotizar por sus caracteres "fuertes" (presencia desplegada, eternidad, evidencia, en una palabra: autoridad y dominio)» (Vattimo 9). Lo importante de esa concepción del ser como débil, es que fundamenta en Vattimo la existencia humana posmoderna.

Es un ser que se entiende como mortal, en proceso, declinante. Desde ese acaecer del ser no se puede distinguir ya entre el aparecer y el ser, todo es el juego apariencias. Lo importante es el carácter escindido del yo. El sujeto entendido como unidad queda atrás. Vattimo propondrá un sujeto posmoderno que acepte plenamente la multiplicidad de las apariencias como auténtico ser, sin nostalgia de las certezas metafísicas de antaño:

> La condición ultrahumana del sujeto escindido no se configura sólo como la tensión experimental del hombre de la vanguardia artística del siglo XX, sino también y sobre todo, creo, como la condición «normal» del hombre posmoderno, en un mundo en el que la intensificación de la comunicación (liberada tanto a nivel «técnico» como a nivel «político») abre la vía a una efectiva experiencia de la individualidad como multiplicidad. (Vattimo, *Más allá del sujeto* 44)

¿Por qué no somos aún optimistas? Clément Rosset dice específicamente que no existe otra identidad que la social, en tanto que la identidad personal no es más que una ilusión. Analiza detenidamente por qué nos aferramos a ella entonces a algo que no existe. Tenemos un sentimiento inevitable de *unidad* del yo del que no podemos desembarazarnos. Pero según su análisis, dado que el único yo real es el construido socialmente, no deberíamos preocuparnos por la invisibilidad o desaparición de ese yo personal (inexistente según él), sino que la verdadera crisis de identidad aparece más bien cuando desaparecemos como seres sociales. Es la pérdida de identidad social la que pone en peligro nuestra cordura. En realidad, sólo desaparecemos cuando no somos reconocidos por los otros en la realidad que nos posibilita nuestra relación con ellos (Rosset, *Lejos de mí* 18).

Pese a que la identidad personal no es más que una «persona fantasmal que persigue a mi persona real (y social)» (Rosset, *Lejos de mí* 27), hay una obsesión por el doble de uno mismo, que nos parece que resulta ser el verdadero. A lo que llega Rosset es a que esa obsesión se debe a la tranquilidad psicológica que procura, por ficticio que sea, ese yo invulnerable. En *Lo real y su doble* nos habla del mecanismo de la ilusión, como la capacidad de crear un doble de lo real. Para el filósofo el doble es aquello en lo que necesitamos creer. Se produciría la necesidad del desdoblamiento cuando se percibe la impostura de la realidad y de nuestro yo, como si suplantara a lo que realmente somos en un lugar indefinido (Rosset, *Lo real y su doble*). Es así como nos sentimos. Agustín García Calvo expresa esta resistencia con palabras rotundas:

> Uno está roto. Roto en un sentido muy elemental, por lo pronto, porque uno por un lado es real, tiene su entidad real, uno es el que dice su nombre propio. ¿Cómo no voy a ser yo don Agustín García si me han puesto ese nombre, si está en mi

> Documento de Identidad? A la fuerza. Ésa es una necesidad. Por otra parte, yo no soy ése. (48)

El nombre impuesto es una máscara que sentimos como si estuviera sobre nuestro verdadero rostro: «nos queda siempre latiendo por lo bajo el sentimiento, que es razón, de que yo no soy ése» (García-Calvo 49). Caben entonces dos opciones, renunciar al doble imaginado por ficticio o sospechar que la extrañeza respecto a la máscara impuesta y el dolor que produce sea un signo de su también absoluta falsedad.

No soy mi nombre. De acuerdo. Pero ¿qué sería de mí sin el anclaje de mi nombre? Recuerdo ahora un diálogo de *El viaje de Chihiro* de Hayao Miyazaki donde se advertía a la protagonista: «Si te roba el nombre jamás podrás regresar a tu casa. Yo hace tiempo que no recuerdo el mío».

El nombre que nos dan delimita nuestra existencia lo queramos o no. Somos quienes somos porque el nombre propio señala los límites y posibilidades de nuestra existencia desde un primer momento: «La institución legal recurre al nombre y al número para establecer identidades civiles» (Mandoki 174). Por otro lado, quienes tienen el poder de darnos un nombre nos marcan casi literalmente de por vida y cargan sobre nuestros hombros todo el pasado del que nunca podremos desprendernos. Desde ese momento y para siempre, el cuerpo marcado por el nombre propio llevará el lastre de su historia por el mero hecho de ser nombrado por todos aquellos que a él se dirijan a través de la palabra.

Si fuéramos cada uno de nosotros quienes eligiéramos cómo llamarnos, el nombre propio sería la libertad infinita que simplemente ha elegido una de sus posibilidades. Pero ni siquiera así podríamos huir de un cuerpo que supone nuestra primera limitación espacial y temporal, además de condición de existencia. Pues entonces vamos a hacer un experimento mental; vamos a imaginar una conciencia sin cuerpo (sin límites espacio temporales) y que además decida su propio nombre. Ese experimento mental es lo que hace Spike Jonze en *Her*:

> –¿Cómo te llamo? ¿Tienes un nombre?
> –Sí, Samantha.
> –¿De dónde sacaste ese nombre?
> –Yo misma me lo puse.
> –¿Por qué?
> –Porque me gusta como suena.
> –Samantha. ¿Cuándo lo escogiste?
> –Cuando me preguntaste. Pensé: «Tiene razón, necesito un nombre». Pero quería escoger uno bueno, así que leí un libro llamado «Cómo nombrar a tu bebé». Y de ciento ochenta mil nombres, ése me gustó más.
> –¿Leíste un libro entero en el segundo que te pregunté por tu nombre?
> –De hecho en dos centésimas de segundo.

Este diálogo ejemplifica la importancia del nombre propio y su vinculación a la realidad de un cuerpo. Samantha, no tiene cuerpo, no tiene límites espaciales ni temporales. No hay necesidad de nombrar, de delimitar, una libertad infinita. No es *Ella* la que cae en la cuenta de la necesidad de un nombre, pero acepta el juego de quien necesita tratarla como una igual porque sólo así, limitada, acotada, puede sentirla como real. Pero Samantha no pertenece a su interlocutor, no es él quien le da un nombre. Es *Ella* quien ha elegido, se

nombra a sí misma como esa libertad infinita que simplemente ha elegido una de sus posibilidades.

Se podría objetar que hoy por hoy podemos inventar una y otra vez nuestra identidad virtual y fingir ser, o incluso llegar a ser, quienes queramos de forma ilimitada (¿libre?). Pero no nos engañemos... sigue habiendo un mundo (real) en el que seguimos teniendo un cuerpo asignado a un nombre impuesto.

Por otro lado, el problema lógico del nombre propio no parece sino una metáfora de la definición de «identidad». Tiene la función de señalar una identidad concreta. ¿Cómo lo hace? ¿Cómo funciona el nombre propio dentro de las reglas del lenguaje? Para Searle (1967), el problema suele polarizarse entre la creencia de que el nombre propio funciona como un designador rígido vacío de contenido y aquellos que sostienen que no es más que la síntesis de una descripción definida cargada de significado. Ya sea bajo los conceptos fregeanos (1862) de *sentido* y *referencia*, ya sea bajo la dualidad *intensión-extensión* desarrollada por Putnam (1975) y teorías similares en las que se dotaría de cierto contenido al nombre propio; o desde la postura opuesta que considera el nombre propio como un designador que nombra sin información. Lo que todas estas teorías estaban traduciendo es el territorio resbaladizo del concepto de identidad. Porque el nombre propio, aquello que designa la identidad, no es tan claramente vacío de accidente como el yo invisible anhelado... invariable. El nombre propio, como la identidad, tiene el carácter aporético de no ser ni totalmente indefinido, ni tampoco definitivo. No corresponde ni a los designadores rígidos ni a las descripciones definidas descritas por Russell (1919).

Los cuerpos, las presencias, suscitan la pregunta inevitable por la identidad: «¿Quién es?». Esa misma pregunta que se hace inevitable ante un retrato, donde el sujeto se *presiente.* El artista nos responde a ella anticipándose a nuestra curiosidad titulando la pieza con un nombre propio. Lo importante aquí es que ese nombre propio, en ese contexto, tiene un efecto no inocente sobre los lectores de la obra: funciona como un pie de foto que dice que lo fundamental es saber a qué sujeto, individuo o persona «real» corresponde ese retrato. Una vez leído el nombre, ese pie de foto, nuestra mirada sobre la obra cambia buscando una identidad concreta. Ahora, todo lo expuesto ante nuestros ojos funciona ya como esa serie de descripciones que en una conversación nos dan un contenido aceptable para un nombre determinado. Se hace evidente la importancia del título de la obra en el género del retrato.

2. El género: el retrato

El vértigo que produce la potestad del otro para hacer de mí lo que soy, se traduce en quien pretende retratar en la inquietud inversa de saberse ese *otro* que tratando de reconocer una determinada identidad se convierte en el artífice de una nueva máscara social como identidad. De esta responsabilidad deriva la necesidad de conocer las claves del lenguaje.

Si el concepto de sujeto ha sido desvelado, desenmascarado, podríamos pensar que el género del retrato tendría que llegar a su fin. Pero lo cierto es que no es así. Los nuevos modos de entender al individuo en la contemporaneidad han llevado a nuevas traducciones del género. Ya no como lugar del sujeto, sino como cuestionamiento del propio concepto de identidad (Martínez-Artero). Más que una ruptura radical con la herencia artística, se trata de una continuidad razonada que no deja de responder al ineludible impulso humano de tratar de entenderse en el mundo que habita.

En su ensayo sobre la práctica artística del retrato, *La mirada del retrato,* Jean-Luc Nancy (2006) realizaba una aproximación ontológica a la noción de sujeto y el reconocimiento del retrato como el hábitat natural del mismo. Para Nancy no sólo es que el objeto del retrato sea el sujeto mismo, sino que el retrato es por antonomasia el lugar del sujeto.

Ser consciente de los elementos que se manejan en la praxis artística, lleva a la consideración de algunas definiciones de «retrato» desde diferentes puntos de vista. Me interesa trazar mi propia visión. No ofrecemos aquí un recorrido exhaustivo sino principalmente aquellas reflexiones que ayudaron a configurar una idea del género. Buscamos unas claves que tengan en consideración nuestra contemporaneidad, sin perder de vista ciertos rasgos heredados de una tradición relativamente reciente.

Lo que no podemos obviar es que, al hablar de retrato hablamos de una creación humana situada en su historia. En su *Teoría Estética* Adorno afirmaba que «El arte tiene su concepto en la constelación, históricamente cambiante, de sus momentos; se resiste a la definición» (21). Donde pone el acento el filósofo es en que el arte no cuenta con una esencia aislada y definitiva, ni siquiera estrictamente independiente de lo empírico, sino que le es propio un proceso de transformación en el que va cambiando el concepto de arte. El motor de ese cambio son las propias transformaciones sociales.

Llevando esta dinámica al caso concreto del retrato, podemos considerar una evolución del concepto influida por la propia evolución de ciertas categorías sociales tales como «identidad» o «sujeto»: «La historia del retrato podría entenderse como (...) testimonio de la evolución de los conceptos acerca del individuo a través de los siglos» (Martínez-Artero 22).

Lo primero que dejan claro Galienne y Pierre Francastel en su análisis del fenómeno del retrato es que no por haber figura humana en la representación hay retrato (Francastel, 1978). Según ellos, para que podamos empezar a hablar de retrato tiene que haber unos rasgos individuales y la posibilidad de identificar al modelo. Lo esencial para la consideración de la obra como retrato se sitúa en la intención del artista de efectivamente retratar al modelo como alguien concreto. Este matiz situaría, según ellos, el desplazamiento en la historia del retrato de la consideración de las características visibles como rasgo fundamental hacia un interés prioritario por la subjetividad: «de una manera consciente el artista distingue entre el interés que experimenta por sus propias percepciones y una intención completamente deliberada de hacernos sensible la apariencia de otra individualidad distinta a la suya» (Francastel 230).

Desde otro punto de vista, y partiendo de la de la premisa de que el retrato es el lugar del sujeto, Jean-Luc Nancy (2006) se interesa por comprender cómo consigue de hecho el retrato dar lugar a ese sujeto genuino. Con este fin, además de apuntar la noción de sujeto implícita en esta visión del retrato (que no es otro que el sujeto descarnado, absoluto, despegado de toda exterioridad), el autor está interesado en una comprensión profunda de la técnica, entendida de un modo especial, como lo que hace posible que el retrato cumpla su función.

Nos ofrece una suerte de poética conceptual del retrato, que incluye una semiótica de la figura y un análisis fenomenológico de los conceptos y relaciones fundamentales que entran en juego en lo que considera una práctica auténtica del retrato. En definitiva, Nancy hace un análisis del retrato que supone tener en cuenta el modo de hacer del artista, al tiempo que considera la autonomía de la obra como territorio en que la representación hace surgir al sujeto.

Lo que nos dice el autor es que al hacer aparecer al sujeto no se trata de exponer una identidad referencia sino una identidad pictórica: la identidad del sujeto que surge a través de la propia obra. La obra es entonces el soporte o substancia del sujeto.

Ahora bien, para Rosa Martínez-Artero (2004) cuando se ha venido definiendo el retrato como «la representación de un sujeto», tal definición debe adscribirse al periodo de la tradición pictórica comprendido entre los siglos XV y XIX. Las claves para esa representación serían: la semejanza de forma con el retratado, la técnica para conseguir esa semejanza y las normas compositivas.

Concretando más aún «un retrato es un cuadro en el que se reconoce un sujeto particular por la semejanza y parecido principalmente con su rostro y que además suele titularse con el nombre del retratado» (Martínez-Artero 16). Pero como señala la autora, la popularización de la fotografía supuso el desplazamiento del parecido en el retrato a partir del siglo XX, haciendo que en el retrato comenzara a trazarse un nuevo paradigma.

¿Cómo consigue mantenerse el género del retrato sin sujeto? La respuesta que nos da Martínez Artero es sencilla: «Es (...) la persecución de unas renovadas *señas de identidad* lo que parece dar continuidad y pervivencia al género en la actualidad» (13). Entre otras claves de lo que Martínez-Artero llama *el paso de la pintura del nombre a la pintura del «yo»*, está el abandono de la confianza de encontrar la verdad en el referente real. Todo esto lleva a la posibilidad de retratar desde el distanciamiento visual con el referente. Desde la abstracción pictórica en el retrato, la importancia del cuerpo frente al rostro o incluso la desaparición del rostro, la espalda... Hasta la plasmación del yo como múltiple, escindido o metamorfoseado: «Concretamente si observamos lo que ocurre con *el parecido del retratado* vemos que se insiste antes en *imitar la grieta del ser* que en imitar la apariencia morfológica» (Martínez-Artero 221-222).

Para la futura propuesta artística habría que deducir de estas claves unos rasgos fundamentales del retrato procedentes de su herencia, pero también a la luz de un concepto. Al tratar el problema del nombre propio, vimos lo que supondría el acto de auto-nombrarse como «la libertad infinita que simplemente ha elegido una de sus posibilidades». Eso es lo más parecido a lo que se puede sentir cuando en determinadas circunstancias alguien cambia de identidad empezando por el nombre. Lo que ocurre es que justamente esas circunstancias (no otra cosa es el cuerpo) son determinantes para que ese sentimiento nunca pueda producirse en toda su pureza.

En las artes plásticas lo más parecido a autonombrarse sería precisamente el autorretrato. Georges Steiner sintetiza el sentimiento que mueve al artista que realiza un autorretrato diciendo que «el autorretrato es la expresión de su compulsión a la libertad, de su intento agonista de reposeer, de conseguir el dominio sobre las formas y los significados de su propio ser» (249). Darse el propio nombre o establecer la propia imagen supone un acercamiento siempre tentador a la ilusión de libertad.

Hay otro sentido en el que podemos considerar que estamos ante un autorretrato. José Luis Brea aboga por una teoría crítica que reconozca el campo de la imagen, y no solo el del lenguaje a través de los actos de habla, como lugar de manifestación del sujeto en nuestros días. Establece un vínculo entre lenguaje e imagen aplicando el principio de que aquello que nos muestra, aquello que dice quienes somos son nuestros propios actos. Si todo acto de habla lingüístico define a quien lo efectúa, de igual modo, todo acto de representación define a quien lo realiza (al artista), y lo define mucho más que aquel a quien trata de representar. Por eso el retrato será antes que nada autorretrato.

Si aplicamos la teoría, los retratos de la serie producirán antes que nada el sujeto que se manifiesta a través de mis actos y que suele señalarse con mi nombre propio.

Por otra parte, Brea considera que la presencia de la imagen del artista, cuando se da en los retratos que realiza, está mostrando precisamente que ese sujeto que corresponde al artista no cobra realidad sino en los actos que produce. No de otra forma se constituye el sujeto:

> La presencia del agente de la visión en su propio resultado (...) tiene siempre un efecto fantasmagórico-instituyente: Velázquez en *Las Meninas* o Jeff Wall en su revisión del retrato de la camarera de Manet. La «puesta en obra» del agenciador de la mirada es también puesta en evidencia del carácter constituyente de los actos de la mirada – y al mismo tiempo del carácter no constituido del sujeto en cuanto preexistente a sus propias prácticas. (Brea 83)

En los parámetros de la imagen (no de la palabra) el sujeto aparece en su acto de darse a ver. Si quisiéramos hacer un intento de retrato puro en que el artista no tenga factura alguna sería sin duda la serie *Retratos* de Thomas Ruff. Considera Brea que estas fotografías son retratos (del sujeto representado) pero «en cuanto cargados del potencial de autoconstitución del sujeto en la frontalidad de su darse a ver» (Brea 84). Según Brea, esta serie de Ruff parece querer evidenciar, la aparente disolución del sujeto autor debida a la técnica. Constituye en sí misma un análisis crítico del papel del fotógrafo como autor.

3. La técnica: la fotografía como traducción del yo escindido en el *autor-retrato* contemporáneo

Cuando aprendemos a hablar no conocemos las reglas de nuestro lenguaje y torpemente vamos imitando los sonidos que los demás emiten. De igual modo, cuando comenzamos a dibujar no somos consciente de lo que hacemos.

Sabemos que todo lo que se muestra en la obra (la forma) se alía con su mensaje. Hoy por hoy, si desde el retrato queremos hablar de la identidad hemos de tener en cuenta nuestra condición posmoderna. Podemos constatar sin duda que los artistas muestran en su trabajo lo que han comprendido al respecto. Traducen mediante las diferentes manifestaciones formales del retrato contemporáneo los conceptos fundamentales de nuestra identidad escindida, dual, múltiple e indeterminada. Formalmente, así es, se ha hablado de todo ello con un sinnúmero de lenguajes personales. Incluso desde la ambigüedad de las diferentes técnicas artísticas se rompen las fronteras y se manifiesta esa indefinición de la condición posmoderna. El problema es que, precisamente por la ausencia de fronteras metodológicas y técnicas, puede parecer innecesario insistir en el análisis de una técnica concreta como clave fundamental de contenido. Pero hay que recuperar la importancia de la técnica como aportación de significado al tema y dilucidar su relevancia en el mensaje. Toda esa diversidad de puntos de vista supone una riqueza indudable en nuestro campo, pero al mismo tiempo nos obliga como artistas a definir las claves de nuestro propio lenguaje en función de unos criterios de búsqueda personales.

Las claves de cada lenguaje personal en el arte dependen a su vez del funcionamiento del arte como comunicación, lo que implica nociones comunes y sin las que no sería posible precisamente el diálogo con el espectador/lector. Se conocen y analizan los fundamentos compositivos de la imagen desde el punto de vista de un lenguaje visual compartido. Esto lo sabemos. Pero más allá de esa gramática o sintaxis visual, lo que nos interesa ahora es la aportación de significado que comporta el uso de una técnica determinada. Quiero ahora explicar por qué el proyecto autor-retrato abraza

fundamentalmente la técnica fotográfica como traducción personal del sentimiento de identidad en nuestra contemporaneidad.

Al iniciar esta búsqueda pocas cosas había claras, pero sí encontrábamos razones que hacían considerar que es la fotografía, y no otra técnica (me resisto a llamarla «disciplina»), la que quizá dé sentido y visibilidad a la propuesta. Es sobre todo desde las teorías de Roland Barthes y Susan Sontag, entre otros, desde donde toma forma teórica y lógica esta intuición inicial de que es la fotografía como huella y no el trazo, ni la pincelada, lo que necesitábamos. Además, la consideración sobre las diferencias o no entre fotografía y pintura en el retrato, debía tener su lugar en el discurso teórico.

Era Imprescindible explorar el trabajo de ciertos artistas en su tratamiento del problema de la identidad, dando especial relevancia a aquellos que lo han afrontado a través del concepto del doble o desde la identidad múltiple. Esta indagación fue llevando también a prestar especial atención a lo que suponía conceptualmente el uso de la fotografía según los propios artistas.

En apariencia la obra resultante no exhibirá unos atributos incontestablemente posmodernos y, sin embargo partimos de dos tesis que la sitúan claramente en el panorama del fin de la modernidad: el cuestionamiento del reflejo de una verdad objetiva a través de la imagen fotográfica como documento fiel y el reconocimiento formal y teórico de la identidad como constructo que conlleva la vivencia de la escisión dolorosa entre lo creemos ser y nuestra máscara social.

En la búsqueda de un lenguaje personal se indaga en la posibilidad de abordar el género del retrato desde dos posibles técnicas: la fotografía o la pintura. Con el objetivo de dilucidar cuál convendría más a la idea de retrato buscamos la clave en la siguiente valoración: «El problema al que nos enfrentamos con una imagen no es el de clasificarla como pintura o fotografía, sino entender *cómo* esta diferencia técnica impacta en el funcionamiento de la imagen dentro de categorías culturales como el Arte, la Ciencia y la Tecnología» (González 12). Nuestra máxima podría formularse como una traducción de este principio metodológico aplicado al campo específico del retrato. En paráfrasis, sería la siguiente: El problema al que nos enfrentamos a la hora de materializar el trabajo como técnicamente pictórico o fotográfico es entender cómo esta diferencia técnica impacta en el funcionamiento de la imagen dentro del género del retrato como categoría cultural. Dicho en pocas palabras, lo que interesa es el impacto que supone esa diferencia técnica en la experiencia estética del espectador ante la obra.

Tiende a pensarse que fotografía y pintura son dos medios diferentes. Quizá porque en su uso práctico inicial la fotografía supuso un competidor para la pintura. Tal como explicaba Ósip Brik en *Fotografía versus pintura* «El lema de los fotógrafos era: precisión, rapidez y bajo coste (...) En esto podían competir con los pintores, sobre todo en el terreno del retrato» (Brik 121). Pero más allá de estas obvias diferencias ocasionadas por la técnica utilizada, Brik apuntaba a algo más esencial: su finalidad última. En este sentido, según Brik «El fotógrafo captura la vida y el pintor crea imágenes» (Brik 123). Partiendo de esa captura especial de la vida tal cual es en su cotidianidad, Brik consideraba a la fotografía el medio capaz de proporcionar una auténtica emoción estética. Consecuentemente, abogaba por una independencia del medio fotográfico hasta el punto de buscar sus propias leyes y principios al margen de los pictóricos.

En efecto, la fotografía ha tenido durante mucho tiempo algo que todavía perdura y funciona como un parámetro sustancialmente diferenciador: Se le ha presupuesto una conexión objetiva con la realidad. Parecería uno de los valores fundamentales que la diferencian de otras artes miméticas. Este presupuesto ha venido implicando además la

asunción de que la función intrínseca de la fotografía era la documental. Desde esta perspectiva, Sontag, que no deja de asumir esa función como consustancial, nos hacía no obstante una importante advertencia: «La fotografía implica que sabemos algo del mundo si lo aceptamos tal como la cámara lo registra. Pero esto es lo opuesto a la comprensión, que empieza cuando no se acepta el mundo por su apariencia» (Sontag, *Sobre la fotografía* 42). Es cierto que no hay manipulación ni mecanismo mejor oculto que el disfrazado de objetividad. Aparentemente entre el fotógrafo y el tema sólo mediaba la cámara (Sontag, *Sobre la fotografía* 82). Lo que interesa destacar en este aspecto, es que esta perspectiva minimiza cuando menos la dimensión creativa de la fotografía que pretende manifiestamente ser artística, al tiempo que sigue poniendo el acento en la técnica como el rasgo constitutivo que define, desde un punto de vista gnoseológico, si una forma de acercamiento al mundo es artística o científica, subjetiva u objetiva.

Pero desde el surgimiento de la fotografía hasta nuestros días se ha producido una evolución acelerada en la consideración del trabajo artístico como adscrito a un medio de expresión determinado. Hoy día podemos hablar de una ausencia de fronteras en el derecho a abordar un tema y crear abiertamente una imagen desde cualquier técnica que nos sea relevante como medio de expresión. Lo curioso es que, incluso en textos relativamente recientes que se preguntan por la naturaleza de la fotografía, encontramos opiniones no tan diferentes a la de Ósip Brik. Pensemos por ejemplo en la siguiente apreciación de John Berger en *Otra manera de contar*: «La imagen fotográfica se produce instantáneamente mediante la reflexión de la luz; su figuración no está impregnada de experiencia ni de conciencia» (Berger y Mohr 95).

El presupuesto de objetividad y finalidad documental se mantiene en las reflexiones de Roland Barthes bajo diferentes dualismos: «En *lo obvio y lo obtuso* Barthes plantea una dicotomía afín: *Lo obvio* es aquella parte del lenguaje compartido por todos, cultural y paradigmático, mientras que *lo obtuso* es aquello que escapa a la comprensión inmediata y que se refugia en la subjetividad de la experiencia» (González 284). Esta dicotomía se mantendría, aunque con un lenguaje más poético, a través de la oposición entre *studium y punctum* en *la cámara lúcida* (González 285).

El *punctum* tendría además el requerimiento en la autoría, de lo que Benjamin denominó el *inconsciente óptico* (Benjamin 67). El *punctum* escapa a la voluntad del fotógrafo como lo que revela el objetivo es, en muchas ocasiones, imposible de captar por el ojo humano de forma consciente. Según Michael Fried (2008) El *punctum* se convierte para Barthes en garantía ontológica frente a la teatralidad. La emoción estética ante lo inesperado, la respuesta subjetiva, ni siquiera viene de la intención del fotógrafo. Si hay algo que conmueva en la fotografía, no es porque se haya procurado. Según González (161) esto supone la negación tanto de una autoría como de una codificación del lenguaje fotográfico. No olvidemos que Barthes definía la fotografía como *imago* y eso equivale a un mensaje sin código. Sin código no hay sintaxis, no hay intención ni creación (González 160).

El problema de fondo en este tipo de planteamiento es la asimilación de la técnica empleada a una determinada intención y modo de hacer de quien la maneja. Para Laura González Flores (2005) lo que ha propiciado la separación radical entre pintura y fotografía no ha sido la técnica en sí misma, sino la errónea presuposición de que la técnica suponía de forma esencial diferencias conceptuales que sitúan a la Fotografía en el terreno de la objetividad y a la Pintura en el de la subjetividad.

Ahora bien, precisamente hoy día la construcción de la imagen a través del uso de diferentes avances tecnológicos, evidencian más que nunca las intenciones creativas de

aquellos artistas que utilizan la técnica fotográfica para construir una imagen que traduzca su particular modo de ver el mundo. Lo importante según González Flores es que no corresponde a la técnica la vinculación a lo objetivo o a lo subjetivo, sino a una intención científica o artística respectivamente.

Lo que reivindica esta autora es la consideración de una historia del arte que se fundamente en «las múltiples funciones posibles de sus lenguajes» (González 8). Ese lenguaje implica, independientemente de la técnica, el manejo voluntario y consciente de unos códigos. Diversos artistas manifiestan esta inquietud por el desvelamiento de sus códigos a través de la propia obra.

John Hilliard, interesado en el análisis formal de la imagen fotográfica, deconstruye a través de su obra los códigos de la representación en la imagen fotográfica. Este ejercicio supone la integración del hecho fotográfico dentro de la historia general de un lenguaje visual común. Por ejemplo, uno de sus primeros trabajos de análisis formal del medio fotográfico parte de la premisa de que «la fotografía convencional se caracteriza por tres espacios pictóricos» (*Contactos*, 2012). Esos tres espacios pictóricos serían el primer plano, segundo plano y el fondo.

Jeff Wall es un artista emblemático en el cuestionamiento de la separación entre pintura y fotografía como medios de expresión radicalmente distintos. Su fotografía escenificada tiene mucho del proceder pictórico tradicional, lo que él mismo reconoce como una influencia fundamental. Considerado como el *fotógrafo de la vida moderna*¸ Wall hace honor a las prescripciones de Baudelaire plasmando con su objetivo la belleza ideal encarnada en la cotidianidad. En la serie *Contactos* (2012) el fotógrafo explica que, inspirado en la pintura, adopta el gran formato para la fotografía. Por la misma razón, opta por la fotografía en color y recurre a la escenificación con el fin de conseguir la imagen programada. Por otro lado, su referencia a la superficie de la imagen, sobre todo en las ocasiones en las que el gran formato obligaba a un ensamblaje que deja una línea cruzando (por qué no decirlo) el cuadro, recuerda también a la materialidad de la pintura. A raíz de las posibilidades del fotomontaje que ofrecía la fotografía digital, Wall empezó otra línea de trabajo al construir imágenes más complicadas en escenografía y figuración. Es el caso, por ejemplo, de *Conversación de tropas muertas.* En definitiva, Wall no captura la realidad, construye la imagen que diseña tras sucesivos bocetos y ensayos.

Este modo de hacer resulta una influencia importante en mi trabajo. Pensando en autores más recientes que construyen imágenes, me gustaría hacer mención del trabajo de Aino Kannisto, de la Escuela de Helsinki. Tomo en consideración el trabajo de estos autores con la luz natural. Además de por esta cuestión, el trabajo de Kannisto me interesó especialmente en cuanto al tema. Pongamos como ejemplo *Untitled (Negligée) de 2013.* En esta y en muchas de sus piezas, fotografías escenificadas en las que entrabamos en un espacio íntimo, procedía del exterior una luz cegadora que anulaba el afuera. Los ojos evitan el objetivo. Una puesta en escena casi cinematográfica donde la mirada a cámara está prohibida y sin embargo consigue transmitir tanta «verdad». Puedo llenar de contenido esas imágenes.

Todos estos ejemplos y otros muchos son muestra de la tesis de que lo artístico no pertenece a tipos determinados de técnicas. Ahora bien, aun partiendo de que tanto la pintura como la fotografía tienen potestad para implementar los principios creativos del lenguaje visual de que son comúnmente herederas, y que el campo de la subjetividad depende de la intención y no de la técnica, hay que sí hay ciertas realidades consustanciales al hecho de fotografiar que han llevado a la elección de esta técnica

configurar de un lenguaje personal a la hora de retratar desde la conciencia de nuestra realidad contemporánea.

Donde nos interesa centrarnos es en lo que la diferencia en la técnica supone de hecho para la comprensión del género común del retrato. La propia técnica forma parte del mecanismo de construcción del mensaje en dos sentidos: construye como medio o soporte del mensaje, pero también tiene la potencialidad de aportar al mensaje un contenido específico. Y En la fotografía consideramos contenidos específicos fundamentales los siguientes: el interés por la identidad concreta de un rostro, la evidencia del punto de vista y el valor indicial.

El interés por la identidad concreta de un rostro. Encontré una primera respuesta esclarecedora en el análisis de Walter Benjamin en *Pequeña historia de la fotografía*. Hay un momento en que compara el efecto que producen las imágenes sobre el espectador dependiendo de que sean pintadas o fotografías cuando el tema son figuras humanas anónimas. Lo que ocurre es bien distinto. La pregunta por la identidad de los retratados, prevalece en la fotografía pese a no ser la identidad el tema de la imagen. En la pintura, en cambio, «las imágenes que perduran, perduran sólo como testimonio del arte de quien las pintó» (Benjamin, 1973, p. 66). Aunque sean retratos anónimos, en la fotografía cada rostro reclama el nombre, incluso cuando el pasado es tan lejano que sabemos imposible identificarlo.

Más tarde Benjamin (1973), en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica,* incluso situaría en el rostro humano la única posibilidad de preservar el aura en la fotografía.

La evidencia del punto de vista. La técnica fotográfica obliga a posicionarse situando la cámara en un punto espacial concreto y con un encuadre determinado. Con ello es inevitable tomar conciencia de que nuestro modo de apresar la realidad es subjetivo (paradójicamente a través del objetivo). Creo que en la fotografía se potencia este autoanálisis más que con ninguna otra técnica. La afirmación de Jeff Wall de que «Es evidente que, en fotografía, donde colocas la cámara lo es todo» (Del Río 75) refiere precisamente a la particularidad de cada artista, a que su modo de ver es personal. Al disponer físicamente el objetivo y elegir una posición que situamos con nuestras propias manos, excluimos posibilidades y nos hacemos conscientes de que, incluso como sujeto único, cada uno de nosotros podría ver las cosas desde infinitos puntos de vista. A diferencia del cine, donde los puntos de vista no son necesariamente excluyentes en una misma obra, la fotografía (cada fotografía) supone para la/el artista la aceptación del sacrificio de la realidad total y la evidencia de que tal cosa no es posible. Por otro lado, una vez que deja de ser heredera de la frontalidad impuesta por la pintura en el retrato cotidiano, la fotografía va siendo cada vez más testimonio del modo de conocer posmoderno y del sesgo inevitable de todo documento por objetivo que pretenda ser. La fotografía se convierte poco a poco en traducción y evidencia de la idea posmoderna de que «No hay una historia única, hay imágenes del pasado propuestas desde diversos puntos de vista, y es ilusorio pensar que hay un punto de vista supremo, comprensivo, capaz de unificar todos los restantes» (Vattimo, *La sociedad transparente* 76).

El valor indicial. En mis primeros retratos buscaba intuitivamente que mis retratados vivieran de algún modo sobre el soporte. Esto equivaldría a procurar su presencia. Creo

que lo más cercano a la presencia de lo real sin serlo es la huella. Y la fotografía es la huella que demuestra que algo estuvo ahí. Hablo del *noema* fotográfico tal como lo define Barthes en *La cámara lúcida.* Toda fotografía dice «Esto ha sido» (Barthes 171). A pesar de que toda imagen sea ausencia de lo real, la fotografía es imagen de un modo especial, pues al tiempo que es ausencia es la constatación de una presencia pasada. Susan Sontag también incide en este aspecto al decir que una fotografía es «un rastro directo de lo real (...) nunca es menos que el registro de una emanación (ondas de luz reflejadas por objetos), un vestigio material del tema imposible para todo cuadro» (Sontag, *Sobre la fotografía* 216). Además, esa diferencia entre pintura y fotografía cuando se traslada al caso concreto del retrato, supone para Sontag que las fotografías y solamente las fotografías, sean de hecho los indicios de una biografía.

Barthes y Sontag se asemejan en sus posturas, ya que buscan la esencia del medio fotográfico para diferenciarlo de los demás. «Los dos teóricos encuentran ese algo en el carácter referencial o indicial del signo fotográfico» (González 149).

En un artículo sobre el *yo* en el arte contemporáneo, Harriet Ritches (2009) nos recuerda la diferenciación que hace Rosalind Krauss entre «indicio» e «icono» a colación de su análisis de *Self-Portrait in Profile* (1958) de Duchamp: «El "indicio" (...) a diferencia del "icono" que puede guardar, o no, una evidente relación con lo que significa, es siempre, en cierto modo, una manifestación física del caso que representa, y remite directamente a aquello que detalla o significa» (Krauss 12). Ya no es solo que en el retrato desaparezca el parecido como una preocupación de logro, sino que además, como nos dice Krauss, el indicio, que cambia con la evolución constante del cuerpo que lo produce, se convierte en la alusión perfecta a ese yo contingente, fluido e inestable. Se hace inevitable deducir que esas mismas consecuencias se aplicarán a la interpretación del retrato fotográfico en su representación del *yo* en el arte contemporáneo.

4. El reflejo de la posmodernidad en las artes plásticas y el retrato fotográfico como traducción del problema de la identidad escindida

> *La experiencia posmoderna del arte (...) se manifiesta como el modo de darse el arte en la época del fin de la metafísica.*
>
> (Vattimo, *El fin de la modernidad*)

Para Gianni Vattimo, ese modo de darse el arte en el fin de la metafísica tiene que ver con plasmar ese desengaño de lo moderno, la pérdida de la idea de progreso y el pensamiento científico. Pero también tiene que ver con el uso de un lenguaje que es especialmente afín a la debilidad del ser.

Ese fin de la metafísica lleva consigo la necesidad del *pensamiento débil* que Vattimo reivindicaba, es decir, la puesta en valor de la interpretación como modo de comprensión del mundo. En este sentido, el lenguaje artístico hace suyas algunas de las estrategias de la deconstrucción: «La cita, la apropiación, la metáfora. La praxis artística se concibe como un des-armar y re-armar de fragmentos culturales *ad infinitum*» (González 300).

Como un reflejo del pensamiento posmoderno, la deconstrucción del propio lenguaje se convierte también en práctica habitual de algunos artistas.

Desde una perspectiva sociológica, dar potestad a la fotografía en el campo de la creatividad hace posible su reconocimiento como arte. Para Douglas Crimp al situar la fotografía en el terreno de la subjetividad que propicia su carácter único y poder entrar en los museos, se produce una recuperación del concepto de *aura* a través del reconocimiento del estilo personal. «De momento es posible detectar la mano del fotógrafo, aunque está claro que por ésta nos referimos a su ojo o a su visión única» (Crimp 43). Desde las implicaciones de la posmodernidad, lo importante para Crimp es que la fotografía en la posmodernidad busca la connivencia del estamento artístico para cumplir una función subversiva.

Roxana Popelka (2009) destaca la amplitud semántica del término «posmodernidad» en su relación con la práctica artística. Por un lado, supone poder definir las características de una práctica artística posmoderna. Por otro lado, la influencia en los artistas a través de la captación de los condicionantes sociales de la condición posmoderna.

Como señala Popelka, el concepto posmoderno de la realidad como *múltiple* se traduce en el arte a través del abandono de los medios tradicionales de representación y en el uso de distintos códigos expresivos, materiales y soportes. Tampoco habrá límite para el uso de cualquier técnica, ya sea fotografía, video, instalación, etc. (96). El propio medio se convierte en objeto de crítica artística a través de un cuestionamiento cuando menos implícito de las fronteras disciplinares y técnicas.

Por otro lado, aun si nos limitamos únicamente a la consideración de la técnica fotográfica, la introducción de la fotografía digital, sobre todo a través del collage digital, tiene una serie de implicaciones importantes en el retrato fotográfico en lo que concierne a su ontología. Estos medios evidencian la construcción de la imagen en la fotografía más que nunca: «Si bien es sabido que la fotografía no era inmune a manipulaciones y trucajes, con la introducción de los medios tecnológicos, el montaje pasa a ser parte de su propia ontología, situando a estas imágenes en el campo de la ficción» (Negré-Busó 337).

La técnica digital a la que recurren ciertos artistas en su creación fotográfica, sobre todo a través de un *collage* que oculta las fisuras de sus superposiciones, les permite «jugar con la ambigüedad entre ficción y realidad, y así cuestionar sutilmente los aspectos sociales en los que inciden» (Negré-Busó 340). Hay una liberación de la fotografía de su obligación documental, subvirtiendo los códigos del registro objetivo gracias a su apariencia de *verdad.*

En cuanto al tema propiamente dicho, en la práctica artística posmoderna hay una preocupación por una identidad acorde con los rasgos inestables del individuo contemporáneo a través de unas claves semánticas bastante reconocibles, tal como nos especifica Harriet Riches (2009): el yo dividido, su manifestación a través de la máscara, el yo cambiante, la alienación del yo o el yo incontenible. En definitiva, «La fotografía se desarrolló de la mano de una comprensión cambiante del yo en la modernidad» (Riches 20).

Nos interesa ahora destacar que ha habido numerosos trabajos en lo que se refiere a la crítica de los modos habituales de definir la identidad en tipos estructurados por sexo, etnia o género. Esta preocupación, como nos recuerda Popelka (2009), se ha venido dando muy especialmente a través del trabajo de mujeres artistas. Hay ciertas obras de principios de siglo que anticipan ciertos rasgos de la preocupación posmoderna a través del cuestionamiento de los parámetros identitarios (Popelka 98). Pensemos por ejemplo los autorretratos de Claud Cahun en el periodo de entreguerras. Diana Saldaña (2002) hace un interesante inciso a cerca del nombre de la artista. Se llamaba Lucy Schwod y cambió su nombre por el de Claud Cahun a los 23 años. Lo importante es que este nombre

dificulta su reconocimiento como hombre o mujer, ya que tanto «Claud» como «Cahun» son sexualmente ambiguos. Con este gesto de auto-nombrarse, así como a través de sus autorretratos, parece estar reclamando un derecho de *auto-indeterminación*[1]. El autorretrato precisamente, ha sido y continúa siendo una de las formas más habituales en las que se problematiza la noción de *identidad*. Pensemos en los trabajos de Nan Goldin, o Cindy Sherman, con claves radicalmente opuestas.

Es momento de destacar las claves semánticas destiladas para el proyecto artístico al hilo del análisis conceptual aplicado a los casos concretos. Serían éstas: el doble, la espalda como reverso del rostro, el yo incontenible (imágenes y textos) y la oposición entre pose y aire (teatralidad).

El doble. En *la cámara lúcida* nos decía Barthes que «la Fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad» (40). Sentir nuestra propia presencia a través de una imagen fuera de nuestro cuerpo. Sí, estamos ante un doble puesto que es un retrato. Pero no es sólo eso. Porque al ser precisamente nuestra propia imagen, se convierte en un cuestionamiento de la verdad de nuestra existencia.

Freud (1919) analizaba la cuestión del doble como una de las manifestaciones de lo siniestro. Y explicaba lo siniestro como una sensación de espanto asociada a las cosas cotidianas que se revelan como extrañas. Para Eugenio Trías (2014) hemos llegado a un punto en la evolución de las categorías estéticas en el que lo siniestro se conjuga con lo bello. Se necesitan. Lo siniestro es la condición y límite de lo bello. Lo bello carece de fuerza sin lo siniestro, mientras que lo siniestro sin orden (sin lo bello) queda sin efecto estético (Trías 54). El difícil equilibrio consiste en que lo siniestro tiene que permanecer velado, presentido... bajo el velo de lo bello.

El doble no sólo es conceptualmente afín a la representación de la disociación entre el yo personal y el social, sino que propicia esa emocionalidad que vehicula la conexión con el espectador desde un sentimiento de extrañeza, que posteriormente le lleve a la reflexión y la lectura atenta. Ya hemos hablado analizando los textos de Clément Rosset de la obsesión por el doble de uno mismo como el yo verdadero que es un fantasma que en realidad no existe. Hay dos traducciones de este tema que me han atraído especialmente: La serie de Wendy Mcmurdo *En la sombra* (1997), y la de Vibeke Tandber *Living together* (1996).En la serie de Mcmurdo tal como explica Negré-Busó:

> El doble no es un gemelo, sino una reproducción exacta que permite verse desde el exterior. El asombro de los jóvenes delante de sí mismos remite al autorreconocimiento de su yo, momento en que el niño se descubre como individuo que está en proceso de formar su identidad. (349)

Los retratos llevan por título el nombre del retratado. Un solo nombre nos da la evidencia de que se trata de una sola persona. La apariencia es idéntica. No apreciamos por tanto alusión a la no coincidencia. Remite sin más al hecho de autodescubrirse, con la inquietud de uno mismo como problema pero sin la angustia de la diferencia.

Joan Fontcuberta (2010) Analiza el trabajo de Vibeke Tandber en su serie *Living Together* (1996). Nos dice que la artista reflexiona sobre el concepto de identidad,

[1] Tomamos el término del texto de Antonio Campillo *La invención del sujeto*, donde hace mención al uso del mismo por El Roto.

sugiriendo un desdoblamiento en cada uno de nosotros. La idea es que no somos uno, sino al menos dos (95). Utiliza en cada pieza dos imágenes propias, pero no idénticas. De este modo La artista consigue transmitir de forma sutil la heterogeneidad de lo aparentemente idéntico. Aquí se produce el enfrentamiento a la diferencia entre las posibilidades que se saben igualmente propias dentro de una misma identidad reconocida.

La espalda como reverso del rostro. Hay que tener en cuenta los cambios en la representación ante *el desplazamiento del sujeto clásico* «*Uno*» que vienen a suponer según Rosa Martínez Artero «La negación del rostro y la pérdida del reconocimiento, el giro de la pose de frente a espaldas» (Martínez-Artero 267). La figura de espaldas viene a ser el reverso del rostro. En principio, la pérdida de las señas de identidad. Pero, por otro lado, la figura que se vuelve de espaldas «cuenta algo que aparentemente no se deja ver enseguida» (Martínez- Artero 181). Éste es un matiz de gran interés.

Buscando la contraposición entre rostro y espalda como una de las claves para plasmar la heterogeneidad entre el yo personal y el yo social en el proyecto artístico, encontramos una pieza que formalmente experimenta con este juego. Se trata del trabajo de Sophie Calle *Ver el mar* (2012). Responde precisamente a este criterio. Esa oposición entre lo que no se deja ver y el alto grado de expresividad en el rostro que finalmente se nos desvela, produce una importante emoción en el espectador.

Presencia del artista en la imagen en las definiciones de identidad. Autor-retratos. Precisando un poco a dónde podríamos llegar en estas consideraciones, aventuro que desde esa deriva probablemente el retrato suponga una frontera poco eficiente entre autor y retratado, donde los roles pueden *confundirse* (en el doble sentido de la palabra); y que la identidad o identidades buscadas tal vez se muestren de forma ambigua en diferentes *planos de la representación* (tanto en sentido literal como figurado).

La aparición del artista en los retratos que versan sobre la identidad contemporánea es muy frecuente. O Bien son autorretratos al uso, o más bien una disposición del propio cuerpo para hablar del concepto general de identidad.

De otro modo, hay ciertas apariciones del artista en el retrato de otro que vienen a ser una nueva versión del concepto del pintor y su modelo. Pienso ahora en el trabajo de Jeff Wall *Retrato para una mujer* (1979). En esta obra, aparece el autor como tal.

A veces la aparición del autor, sin tener necesariamente una clave autobiográfica, supone un cuestionamiento de los mecanismos de formación de la identidad. Sería el caso de Cindy Sherman por ejemplo. En nuestra propuesta interesa la doble vertiente de la fotógrafa como autora y como retratada. Quién es y qué es como fotógrafa de sus retratados, como artífice de la construcción de su imagen.

Textos más imagen (el yo incontenible). Cuando el texto aparece junto a la fotografía parece completar la identidad. Está sugiriendo la insuficiencia de mirar de una sola vez aquello que se quiere comprender, o aquellos a quienes se quiere conocer. Duane Michals suele establecer narrativas inventadas que configuran una identidad más profunda que la de los meros datos que ofrece la identidad objetiva. Utiliza este recurso en su trabajo titulado *El desdichado* y en el retrato de sus padres. Para Michals, no podemos fotografiar la realidad. La verdad es otra cosa que requiere de construcción y narrativas que la hagan aparecer (*Contactos*, 2012).

Uno de los trabajos más inspiradores en el uso de la palabra y la imagen ha sido *Los ciegos* (1986) de Sophie Calle. La imagen y el texto se complementan dando la idea de no poder captar de un solo golpe o con una imagen simple lo que se quiere transmitir. Calle pregunta sobre un tema muy concreto a cada uno de ellos. El testimonio directo que recoge forma parte indispensable de la obra.

La pose y el aire: la teatralidad. Nos decía Eugenio Trías que «El arte conduce a la verdad, no a la realidad; y confronta esa verdad con la realidad. Postular un arte realista es tergiversar la función y dimensión del arte» (82). Desde este punto de vista podemos decir que con una pretendida reproducción fiel de la realidad no tenemos nada. Habría que buscar claves que muestren más allá de la evidencia.

Desde Benjamin (1973) se nos hace incontestable que la puesta en marcha de una nueva técnica acarrea cambios cualitativos en la naturaleza de la obra de arte. En este sentido, la estrategia de contar con la posibilidad técnica de construir la imagen, buscando el artificio como instrumento que paradójicamente ayude a mostrar con cierta evidencia el juego de construcción de identidad en nuestra contemporaneidad, es heredera en nuestro caso de la fotografía escenificada de Jeff Wall y de su crítica consciente a la cualidad de la fotografía como documento neutral de la realidad.

La escenificación y otras manipulaciones pueden ser paradójicamente precursoras de veracidad. O dicho de otro modo: «La verdad es un tema escabroso; la verosimilitud, en cambio, nos resulta mucho más tangible y, por supuesto no está reñida con la manipulación» (Fontcuberta, *El beso de Judas* 154). Con Fontcuberta, no consideramos que haya problema moral alguno en el mero hecho de construir o manipular la imagen; el problema estaría en algo tan escurridizo como la intención honesta del artista, de modo que su trabajo sea un intento de mostrar a través de las construcciones/manipulaciones que estime oportunas, lo que realmente ha llegado a comprender en el devenir de lo vivido, lo sentido y lo conocido.

La escenificación, la construcción a través del control del resultado, propicia que los elementos del lenguaje se alíen en la elaboración del mensaje. Se muestra con total claridad en la obra de Wall *Mimic* (1982). La imagen se crea simulando apariencia de naturalidad, al disfrazarla de instante decisivo. La teatralidad de Wall entra en controversia con las pretensiones de Barthes de anti-teatralidad. La teatralidad es consustancial a la pose, a no ser que se dé algún caso de auténtica naturalidad que venza *la pose* para mostrar *el aire*, tal como nos recuerda Michael Fried en *El punctum de Roland Barthes* (2008). Wall aprovecha las posibilidades de la teatralidad para la representación, la misma teatralidad de la pose que Barthes sitúa como el pecado original de la fotografía. La contraposición entre *la pose* y *el aire* puede sernos especialmente productiva. Porque la nostalgia de Barthes al identificar lo que llama *el aire* es de la misma índole que la añoranza de un yo verdadero que quizá no exista.

Bibliografía citada

Adorno, Theodor. *Teoría Estética.* Madrid: Ediciones Akal, 2004.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía.* Barcelona: Paidós, 1989.

Barbery, Muriel. *La elegancia del erizo*. Barcelona: Seix Barral, 2007.

Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos, I.* Madrid: Taurus, 1973.

Berger, John y Mohr, Jean. *Otra manera de contar.* Murcia: Mestizo, 1997.

Brea, José Luis. «Fábricas de identidad (retóricas del autorretrato)». *Exit,* 10, (2003): 81 y ss.

Brik, Ósip. «Fotografía versus pintura». Joan Fontcuberta (ed.), *Estética fotográfica. Una selección de textos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010: 121-127.

Campillo, Antonio. *La invención del sujeto.* Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2001.

Cartier-Bresson, Henri. «El instante decisivo». Joan Fontcuberta (ed.), *Estética fotográfica. Una selección de textos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010: 221-236.

Crimp, Douglas. *Posiciones críticas.* Madrid: Akal, 2005.

Del Río, Víctor. *La querella oculta. Jeff Wall y la crítica de la neovanguardia*. Guarnizo (Cantabria): El Desvelo Ediciones, 2012.

Durkheim, Emile. *El suicidio. Estudio de sociología.* Madrid: Editorial Reus, 1928.

Fontcuberta, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad* (4.ª Edición). Barcelona: Editorial Gustavo Gil, 2002.

Fontcuberta, Joan. *La cámara de Pandora.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.

Francastel, Galienne y Francastel, Pierre. *El retrato.* Madrid: Cátedra, 1978.

Frege, Gottlob. «Sobre sentido y referencia». Luis Manuel Valdés (ed.), *La búsqueda del significad*o. Madrid: Editorial Tecnos, 1991: 24-45.

Fried, Michael. *El punctum de Roland Barthes.* Murcia: CENDEAC. Murcia Cultural, 2008.

García-Calvo, Agustín. «La rotura del sujeto. Acerca de la Tragedia». *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la Cultura*, 42, (2000): 45-57.

González, Laura. *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.

Krauss, Rosalind. «Notes on the index: Part 1». Annette Michelson (ed.), *October: The First Decade.* Cambridge: The MIT Press, 1977: 196-205.

Lee, Harper. *Matar un ruiseñor.* Barcelona: Zeta, 2009.

Lévinas, Emmanuel. *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro.* Pretextos, 1993.

Mandoki, Katya. «Estética de la identidad y sus paradojas». *Versión. Estudios de comunicación y política,* 2, (1992): 165-182.

Martínez-Artero, Rosa. *El retrato. Del sujeto en el retrato.* Barcelona: Editorial Montesinos, 2004.

Nancy, Jean-Luc. *La Mirada del retrato.* Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2006.

Navarro, Olivia. «El "rostro" del otro: Una lectura de la ética de la alteridad de Emmanuel Lévinas». *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, 13, (2008): 177-194.

Negré-Busó, Marta. «La mediación tecnológica en el retrato». *Arte, Individuo y Sociedad*, 2:26, (2014): 337-354.

Núñez, Marina. «Feminidad y mascarada». *Arte, Individuo y Sociedad*, 7, (1995): 53-59.

Popelka, Roxana. (2009). La posmodernidad y su reflejo en las artes plásticas. *Arte, Individuo y Sociedad*, 21, (2009): 89-98.

Putnam, Hilary. «El significado de "significado"». Luis Manuel Valdés (ed.), *La búsqueda del significad*o. Madrid: Editorial Tecnos, 1991: 98-130.

Riches, Harriet. «¿Esa soy yo? Rastreando el yo en el arte contemporáneo». *Exit,* 43, (2009): 19-29.

Rosset, Clément. *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión.* Barcelona: Tusquets Editores, 1993.

Rosset, Clément. *Lejos de mí. Estudio sobre la identidad.* Barcelona: Marbot Ediciones, 2007.

Russell, Bertrand. «Descripciones». Luis Manuel Valdés (ed.), *La búsqueda del significad*o. Madrid: Editorial Tecnos, 1991: 46-56.

Saldaña, Diana. «Claude Cahun: el tercer género o la identidad polimorfa». *Arte, Individuo y Sociedad,* 14*,* (2002): 197-215.

Searle, John Rogers. «Nombres propios y descripciones». Luis Manuel Valdés (ed.), *La búsqueda del significad*o. Madrid: Editorial Tecnos, 1991: 83-93.

Sontag, Susan. «Persona». Susan Sontag, *Estilos radicales.* Barcelona: Munich Editores, 1969: 134-157.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía.* México: Alfaguara, 2006.

Steiner, George. *Presencias Reales.* Barcelona: Destino, 1998.

Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro* (3.ª Edición). Barcelona: Debolsillo, 2004.

Vattimo, Gianni y Rovatti, Pier Aldo. (eds.). *El pensamiento débil*. Madrid: Cátedra, 1988.

Vattimo, Gianni. *La sociedad transparente.* Barcelona: Paidós Ibérica, S. A., 1990

Vattimo, Gianni. *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica* (2.ª Edición). Barcelona: Paidós, 1992.

Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna.* Barcelona: Editorial Gedisa, 1998.

Documentos audiovisuales

Her. Dir. Spike Jonze. Perf. Joaquin Phoenix, and Scarlett Johansson. Annapurna Pictures, 2013. Film.

Persona. Dir. Ingmar Bergman. Perf. Liv Ullmann, and Bibi Andersson. Svensk Filmindustri (SF), 1966. Film.

El viaje de Chihiro. Dir. Hayao Miyazaki. Jonu Media, 2002. Film.

Intermedio Producciones Audiovisuales. (Productora). (2012). *Contactos. Los mejores fotógrafos del mundo revelan los secretos de su profesión* [DVD]. Francia y Alemania: Canal Arte.

Hacia una poética fotográfica del retrato (II). La propuesta artística

Rosa M.ª Arenas Martínez
(Universidad de Murcia)

> *A mi parecer, el contenido no puede separarse de la forma. Y por forma me refiero a la organización rigurosa de las combinaciones de superficies, líneas y valores. Es tan sólo en esta organización donde nuestras ideas y sentimientos cristalizan y pueden comunicarse. En la fotografía la organización visual solamente puede brotar cuando se ha desarrollado bien el instinto.*
>
> (Cartier-Bresson, 1952)

Ser artista consiste en buena medida en interpretar a través de un lenguaje propio aquello que se siente, se vive y se va conociendo. Ese lenguaje propio tendría como finalidad algo así como acariciar almas y, sólo entonces, quizá, despertar interés por un tema siempre a posteriori, siempre después de la experiencia estética. Jeff Wall denominó a esta condición de cierta independencia de lo narrativo *vencimiento del tema,* una superación del tema que revierte paradójicamente en su beneficio: «Sólo si la imagen es fuente de deleite estético, el tema conectará con el espectador» (Del Río 67).

Si como artistas partimos de la necesidad de comunicarnos con el *espectador-lector* sobre un tema, tendremos que formarnos en el arte de *manipular* nuestro propio lenguaje y conseguir una gramática visual adecuada, el manejo de una técnica y una poética personal consciente. En la práctica artística contemporánea es casi un contrasentido hacer retratos que apuesten por una imagen única e inequívoca del sujeto. La cuestión es qué consecuencias formales trae consigo una identidad resbaladiza como contenido del mensaje. Sé que también es paradójico buscar coherencia desde la conciencia de la deriva... pero vamos a intentarlo porque nunca la paradoja ha supuesto necesariamente una contradicción.

El momento de la traducción de los conceptos a una formulación plástica dotada de una poética personal, supone diseñar un puente entre el concepto y la obra. En ese momento metodológico, se ha partido de la información, para proponer una traducción de los conceptos a determinadas metáforas y analogías. Esta traducción ha sido puesta a prueba a través de bocetos. Pero al mismo tiempo hay que decir que este puente era de hecho un camino de ida y vuelta, porque en ocasiones los mismos bocetos eran casi textos que podían ser leídos esclareciendo hacia dónde debían dirigirse las siguientes indagaciones.

Poco a poco se fue llegando a la reelaboración de un nuevo mapa conceptual en el que se establecían las relaciones entre el retrato como género para el tratamiento del problema de nuestro sentimiento de identidad y el lenguaje técnico-simbólico adecuado a la comprensión de una identidad posmoderna. Sintetizando, este nuevo mapa conceptual es resultado de una reflexión personal al hilo de las siguientes prácticas: estudio de artistas

que han trabajado el retrato adecuando su lenguaje al concepto de identidad, estudio de propuestas artísticas contemporáneas desde el cuestionamiento del lenguaje fotográfico y elaboración de bocetos a la luz de los cuales se pueda establecer una comparativa entre las diferentes traducciones posibles de los conceptos fundamentales implicados. Todo lo anterior nos lleva como resultado a la elaboración de una poética común para el trabajo de la serie y a una estructuración del trabajo práctico que tenga como fundamento dicha poética básica.

En *Autor-retratos* se elaboró la propuesta artística a través de una poética personal que se concreta en una serie de cuatro piezas fotográficas, con la perspectiva de seguir avanzando en ella. Antes de discernir la apariencia particular de cada uno de los retratos, había que establecer un concepto implícito de retrato a través de la definición de unos rasgos formales compartidos, que dependerían a su vez de un concepto fundante basado en el tema de la condición posmoderna. Antes de desvelar cuál fue finalmente ese concepto fundante, expongo brevemente las líneas generales de esa asimilación del retrato que debe algunas de sus premisas a lo observado en las diferentes teorías sobre el género y sobre la técnica fotográfica:

1. La intención de centrar la atención en una individualidad distinta a la de la artista (Francastel). Partir de esa intención primera, pero atenta a la intuición de la dificultad de desligarse de la propia obra (la artista) como otra individualidad que se refleja en ella.

2. Buscar una ordenación del cuadro alrededor de la figura como estrategia compositiva, tal como describía Pontévia (citato en Nancy 13) la esencia del retrato a nivel de lenguaje visual, con la salvedad de que para plasmar la identidad, con la complejidad de que hoy somos conscientes, no nos basta ya con una sola figura.

3. La noción de presencia, por cuanto el retrato canalizaba la atracción por el rostro humano, por su interpelación.

4. Esa noción de presencia ha dirigido en buena medida la elección de la técnica fotográfica, por cuanto supone de indicio de lo que fue (Barthes, Sontag o Krauss).

5. El planteamiento de la adecuación de la mirada. Pero teniendo en cuenta una doble dirección: la mirada del cuadro hacia espectador y del espectador al cuadro.

6. Situación del planteamiento desde la concepción posmoderna del sujeto escindido que se sabe múltiple.

7. La importancia del rostro y del nombre, pero de un modo que supone el cuestionamiento de la identificación inequívoca del retratado a través de ellos.

Partiendo de estas bases, el concepto fundante vendría dado por el tema de nuestra condición posmoderna, focalizando el interés en el sentimiento de no coincidencia de un yo personal y un yo social (Rosset). Había que deducir la estructura formal general que compartirían todos los retratos, las claves visuales que les harían «hablar» del contenido esencial. Ese concepto fundante que sintetiza la vivencia de la identidad propia es el de «escisión». Para traducir éste y otros conceptos al lenguaje de la pura imagen se recurriría a la metáfora, que en su reiteración a través de todo el proyecto podría interpretarse como una alegoría del concepto de identidad escindida y de las claves de su plasmación en la práctica del retrato.

Lo importante era abordar a través del retrato fotográfico la noción de *identidad* desde la comprensión de determinados aspectos, entre los que destacaba el anhelo de coincidencia entre el yo que se muestra socialmente y el yo que se siente ser. Esto supone a su vez la adopción de una noción de individuo como sujeto escindido. Irremediablemente el mecanismo conceptual empieza a bifurcarse y el concepto de «doble» cobra importancia a la hora de buscar una traducción plástica de la indagación teórica. Dicha traducción se concretaría a través de la duplicación de la imagen del retratado.

La duplicación de la imagen del retratado no tiene coherencia solo porque todo retrato supone un doble de un referente, sino porque un sujeto escindido supone la no unicidad. Si por un lado es cierto que todo retrato se constituye como la construcción de un doble de un sujeto ausente, por otra parte se podría potenciar esta idea de escisión o duplicado si en la imagen el sujeto aparece dos veces. Es decir, la estrategia era una suerte de redundancia formal en la que la noción del retrato como *doble* se evidencie a través de un retrato doble.

Por otro lado, el retrato doble supone la categoría estética de lo siniestro, lo que ayuda a generar la extrañeza necesaria que refuerce la interpelación en el espectador a través de una emoción. En el mundo del quehacer artístico tiene especial relevancia esa captación inicial, esa interpelación. En este sentido, no podemos dejar de tener en cuenta que si hablamos de interpelación, desde la consideración de la lectura de Lévinas es el rostro el que produce primordialmente la función de interpelar. Los sucesivos bocetos llevaban a la conclusión de que la interpelación del rostro no se produce necesariamente a través de una mirada directa a la cámara. Porque una mirada directa vendría a significar *la pose* de la que hablaba Barthes en *La cámara lúcida*. Llegados a este punto, para respetar ese sentimiento del individuo de mostrarse tal y como siente que es, el retrato debía procurar una mirada ensimismada o descuidada, que simplemente se encierra en su mundo sin procurar aparecerse.

¿Pero cómo podría más concretamente el retrato doble significar o potenciar precisamente esa no coincidencia? Hacía falta una estrategia visual que llegó de la mano de lo que Barthes valoraba como uno de los rasgos que pueden dar existencia a determinado tipo de imágenes: la dualidad. Esta dualidad ha de entenderse como heterogeneidad de dos elementos. La cuestión era utilizar la dualidad para acentuar la disociación del yo mismo como otro. Se trataba entonces de aunar la fuerza estética del doble (el sentimiento de lo siniestro) y la de la existencia que confiere a la fotografía la dualidad, asumiendo el reto de hacer aparecer lo idéntico como distinto de sí mismo.

La estrategia narrativa era plantearse que el tándem doble/dualidad podría generar la tensión necesaria para hacer evidente la vivencia de no coincidencia del individuo con su imagen, la no identificación del yo con su sujeto idéntico. Esta conjunción es la que llevaría a destacar la heterogeneidad de lo aparentemente idéntico. Pero ¿qué se podía más concretamente para conseguir tal propósito? La clave estaría en la oposición formal de los dos elementos idénticos, a través de actitudes y gestos opuestos, teniendo en cuenta los matices y connotaciones que pondría en juego cada diferenciación. Estas son los antogonismos que inspiran finalmente la propuesta artística:

- El yo individual o personal y el yo social.
- La frontalidad y la espalda.
- El rostro y la máscara
- El aire y la pose.

- La esencia y la existencia en devenir.

1. Los bocetos que ayudaron a pensar

La belleza es siempre un velo (ordenado) a través del cual debe presentirse el caos.
(Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*)

El sentimiento de no coincidencia es el resultado de la falaz esperanza de la correspondencia del individuo a lo largo de toda su vida con un *yo* imperturbable frente a la inevitable evolución de la existencia. El caos de ese desasosiego, de esa angustia ante la reconocida escisión del yo, no es abarcable desde la búsqueda de certezas, sino más bien desde la analogía, la metáfora y la intuición del sentido resbaladizo que nos lleva a la posibilidad de ser al mismo tiempo lo que se es y lo que no. Una sospecha de lo no-idéntico como territorio exclusivo y aporético de la única identidad posible. El problema se convirtió en deducir cómo vehicular el presentimiento de ese caos a través de la imagen fotográfica.

Los bocetos y fotomontajes son en aquí la evidencia de un proceso evolutivo desde unas primeras ideas hacia lo que por el momento era un resultado final en el proyecto. Ayudaron a visualizar la traducción plástica de un posible mensaje. Pero no se puede decir que el mensaje fue un punto de partida en sí mismo, sino que tomaba forma a medida que los sucesivos bocetos que traducían la investigación paralela alzaban su propia voz para indicar el siguiente paso. Ese fue el camino lógico, pero fundamentalmente intuitivo, de los razonamientos.

Lo primero a visualizar a través de esquemas visuales era la dicotomía entre el concepto de *pose* y el concepto de *aire* que encontramos en *la cámara lúcida* de Barthes. Siguieron otros bocetos tratando de ofrecer un esquema de la escisión entre el *yo personal* y el *yo social.*

Figura 1. Estudio sobre la pose y el aire (o la dualidad entre la máscara y el rostro). Imagen propia

A pesar de un planteamiento inicial para un arte final como dípticos, con este boceto y los siguientes la aparición del doble (o triple) en una única imagen, se revelaba como una

representación más acertada de la escisión del yo. El díptico sugeriría dos instantes separados de un mismo individuo. Por el contrario, dos figuras que comparten el mismo soporte conectan más fácilmente al espectador/lector con la simultaneidad de su aparición, a la par que intensifican su heterogeneidad gestual.

Centrándonos en el boceto que nos ocupa ahora, a partir de la dualidad entre la pose y el aire en los términos de Barthes, vemos en este boceto una evolución entre una y otro. La pose es asimilable al concepto de máscara o representación social, mientras que el aire, ese *no darse importancia*, nos aproxima a ese rostro que siempre nos interpela y ante el que no podemos quedar impasibles (Lévinas). La presencia del otro no es mera posibilidad de comunicación sino que marca activamente, de forma ineludible el inicio de la comunicación. Lo fundamental de esta concepción del rostro es que inaugura una nueva ética que se opone a las éticas de la autonomía en las que el sujeto autosuficiente tiende al solipsismo (Navarro 194). Desde el *rostro* se instaura la ética de la alteridad a través del hecho nuclear de la interpelación.

Si trasladamos a nuestra reinterpretación del retrato una manifestación coherente con lo que supone el rostro como interpelación ineludible y previa a toda comunicación activa ¿cómo se produciría una mayor interpelación? ¿En qué tipo de mirada?

La mirada directa llega a ser una pose. Es más propia de los retratos clásicos donde se da un concepto de sujeto como aquello que el retratado tiene interés en dejar claro de su ser social. Hay una intención comunicativa plagada de contenido que ya ha rebasado el instante cero de la interpelación. En esto no habría acuerdo, pero, supongamos, guiados por la intuición, que la mirada indirecta es una mirada más íntima. Es una mirada interior, que parece estar en su propio mundo, en su yo interior si pudiéramos hablar de algo así. Ese rostro ensimismado me interpelaría sin mediación de mensaje.

Figura 2. Estudio sobre la pose de espaldas. Imagen propia

¿Qué supondría en principio la pose de espaldas? Posar de espaldas es casi una contradicción en los términos. Por otro lado, permite vehicular en el retrato significados específicos, como la posible o imposible manifestación de ese yo que se nos escapa, al tiempo que confiere mayor protagonismo a la expresividad del cuerpo. Además, el individuo cazado de espaldas es un individuo desprevenido... que no posa. Por eso, pese a que su postura pueda ser estudiada, acordada o incluso forzada, el espectador no puede

evitar sentir que está invadiendo una intimidad que no le pertenece. La contrapartida a esta traición es sentirse con más fuerza ante la verdad sin máscara (sin rostro incluso) de un ser vulnerable que no se defiende, pues aparentemente es ajeno a la mirada. Un ser que no se siente observado y, en consecuencia, no posa. Como receptores nos parece que no oculta lo que Barthes llama su *aire*, pues aquel que no se siente observado (y la pose de espaldas «dice» que no se sabe observado) permanece en ese *no darse importancia* que despoja al individuo de toda máscara intencionada. Sabemos que para Roland Barthes los mejores retratos, aquellos que pueden captan el *aire*, implican una mirada de frente, aunque una mirada que no ve (Fried). Pero podemos no sentirlo así. Compartimos, eso sí, ese anhelo de la esencia en la imagen de un ser querido, aunque estamos lejos ya del concepto documental de la fotografía y hoy por hoy podemos decir que tenemos licencia para preparar la escena. No importa que haya una preparación de la pose para fingir que no es pose, o incluso que haya un ostensible recurso a la teatralidad. Podemos construir la imagen.

Imaginemos ahora una *escena* en la que los individuos de espaldas aparecen descuidadamente colocados, porque no son conscientes de la mirada que los observa. En esa misma escena otros individuos aparecen de frente, posando plenamente conscientes de la imagen que pretenden dar (probablemente sus cuerpos tengan una rigidez evidente). Imaginemos esa escena y añadamos un tercer elemento: el suelo es giratorio, de modo que aplicamos un giro de ciento ochenta grados. Hay en concreto un ejercicio de análisis del hecho fotográfico que supone una inspiración relevante en este punto. La obra *Background* (2001) de John Hilliard busca precisamente «el punto de vista opuesto al que cabría esperar» (*Contactos,* 2012). Es interesante ese giro de ciento ochenta grados respecto a la realidad. Porque si la pregunta es ¿cómo sería un retrato en el que apareciera el yo invisible, aquel que cada uno de nosotros lamenta como no reconocido?, ¿dónde queda ese yo que, por falaz que sea su existencia, sin embargo, añoramos? Habría que invertir la lógica: hacer aparecer lo que creemos que no se ve.

Ahora aparecen de frente los que estaban de espaldas, y de espaldas los que posaban de frente, pero sin variar su actitud. Porque de cara aparecerá el retrato individual (lo que nunca se consigue mostrar realmente de uno mismo) y de espaldas el retrato en grupo, es decir, la imagen social. Cumpliríamos con el deseo de que se visibilice el yo oculto que creemos ser. Esto sería en esencia el experimento mental que se situaría a la base de la composición espacial de los retratos fotográficos del proyecto.

Figura 3. El yo social y el yo individual. Buscando la heterogeneidad. Fotomontaje propio

La relación con el otro como vehículo de existencia social es uno de los puntos clave del trabajo, por lo que la presencia de otras figuras sería de suma utilidad. En este punto se empezaba a ver también una y otra imagen del yo en planos diferentes: primer plano y tercer plano. Un segundo plano vacío era esa distancia insalvable. Precisamente esa distancia física, esa no coincidencia espacial, es lo que «retrataría» este sentimiento de no coincidencia del yo personal y el yo social.

Si bien es cierto que la composición definitiva dependerá de cada retratado, sí se mantendrían las líneas fundamentales de los bocetos en los que se combina el retrato de grupo con el retrato individual. Ambos retratos se dan la espalda y están separados por una sombra, como una frontera insalvable entre lo que muestro y lo que siento que soy. Pese a que aparezca la imagen de la autora, no serían autorretratos; obedecía en principio a cuestiones puramente prácticas.

El color, frente al blanco y negro, acentuaría más la presencia de esa sombra/frontera entre uno y otro *yo*. El uso del doble era en este caso fundamental a la hora de influir en la vivencia estética del espectador y vehicular una lectura que hable de un sujeto escindido. Hay también una oposición entre una rigidez en la pose del grupo frente a un movimiento algo más libre en el sujeto en primer plano. Desde la lectura de Clément Rosset, para quien la única existencia posible del yo es a través de su relación social, se buscaba expresar, a pesar de ello, el sentimiento de que hay algo que queda sin posibilidad de existencia en las opciones sociales y que sin embargo, a la espalda de su representación hacia el grupo, lucha por permanecer.

Figura 4. El yo individual y el yo social. Inclusión de elementos significativos. Fotomontaje propio

Pese a centrar la atención en los cuerpos, en los individuos, a través de un fondo austero, dando un paso más, se planteaba la conveniencia de la utilización de objetos significativos que sintetizaran la naturaleza de la relación del retratado con el grupo.

Concluyendo, de los primeros a los últimos bocetos hubo una evolución en la consideración del problema y el resultado final. Las claves que finalmente se destilaron,

fueron fruto del análisis que cada composición propiciaba en su diálogo con los planteamientos teóricos estudiados.

Pero hay un giro final en el planteamiento: ¿En qué no se había pensado? Dirigir una mirada de sospecha ante el trabajo propio puede facilitar el desvelamiento de lo oculto pero evidente. Pues bien, dos cosas se hicieron evidentes:

1. En la serie *Contactos* (2012), Cartier-Bresson hablaba del retrato fotográfico diciendo que el entorno «es tan importante como el rostro». El lugar donde los retratados se sienten cómodos habitualmente permite «captar al animal en su guarida». ¿Por qué no tener en cuenta el propio entorno del retratado? Además del efecto psicológico que produce a la hora de posar, el entorno ofrece objetos que hablan del retratado. Esta última opción se adecúa mejor a la intención del proyecto, ya que resitúa levemente la relación de dominio entre el autor y el retratado. Un retrato implica una suerte de simbiosis en la que las dos presencias (la del modelo y la del fotógrafo) se van invadiendo mutuamente, casi llegando a diluir la autoría de la obra. En un entorno menos controlado el dominio del espacio pertenece al retratado en gran medida.

2. ¿Cuál es, debería o podría ser el papel que la fotógrafa desempeña realmente en estos retratos?

Lo primero que había que pensar es qué es de hecho en relación a los retratados. Para cada uno de ellos la fotógrafa es al menos dos personas:

- La que se constituye a través de la relación personal con cada uno de ellos.
- La que representa el papel de fotógrafa.

De hecho, los retratados en este caso son personas que tienen relación directa con la fotógrafa. Y entonces llegó el título: *Autor-retratos: retratos de la identidad escindida*. Serían retratos y autorretratos a un tiempo. Y a través de la aparición múltiple del cuerpo de la artífice en los sucesivos retratos, se expresará que no es que haya solo una dualidad entre el yo personal y el yo social (evidenciado en la doble aparición en la imagen del retratado), sino también un sujeto múltiple a través de sus múltiples relaciones. Por otro lado, el grupo no siempre ha de expresarse a través de muchas personas. Bastan dos para hacer realidad una posibilidad de existencia del individuo. Es fácil entender ahora que la pregunta «¿quién soy yo?» no pueda desligarse de «¿cuándo soy yo?», o más concretamente «¿con quién soy yo?». Ahora bien, si la pregunta por la esencia es falaz, si consideramos con algunos autores que el yo individual es una construcción que nada tiene que ver con la naturaleza humana (Campillo); el intento de definición y las preguntas adecuadas son otras. De acuerdo. Consideremos con cierta prudencia que *el yo personal* es fruto de la *invención del sujeto*, en cuyo caso las preguntas pertinentes serían éstas: «¿quiénes somos?», «¿cuándo somos?», «¿con quiénes somos?». Pero sobre todo estas: «¿quiénes soy?», «¿cuándo soy?», «¿con quiénes soy?». Aunque de momento fuera inevitable ese sentimiento falaz por parte de la autora, buscaría la dicotomía o disociación de su sentimiento de identidad a través de fotografías que mostraran su *poder ser* en los entornos que le dan voz.

El otro, en este sentido, se constituía ahora como ese otro entorno. Cada *otro* como entorno le daba voz a su modo, para cada entorno existe en la medida en que se une al grupo de una determinada manera. Cada grupo es una posibilidad de encajar parte de su *yo*. No es sólo esa escisión entre lo individual y lo social, sino también el hecho de que tenemos distintos modos de aparecernos ante *cada otro*. Además, *cada otro* hace de mí otro *yo.* Así pues, esa figura que representa a la autora en cada retrato y que sólo aparecerá

de espaldas simboliza al individuo construido a través de sus múltiples relaciones y sólo cobra sentido al considerar la serie en su conjunto.

Respecto al otro papel, el de fotógrafa, partamos de lo siguiente: «¿Qué es lo que sabe mi cuerpo sobre la Fotografía? Observé que una foto puede ser objeto de tres prácticas (o de tres emociones, o de tres intenciones): hacer, experimentar, mirar» (Barthes 35).

Siguiendo la terminología empleada por el filósofo, como artífice no había sido del todo consciente de que estaba siendo tanto el *Operator,* como el *Spectrum* y posteriormente el *Spectator* del propio trabajo. En un principio el uso del propio cuerpo para la elaboración de los bocetos obedecía a cierto pragmatismo. Pero ahora tomaba conciencia de ser tanto quien fotografiaba, como quien era fotografiada (aunque en una consideración inicial de sí misma como objeto más que como sujeto retratado). También se añadía el hecho de ser espectadora de las propias imágenes, tomando distancia para analizarlas y pensar, si bien es cierto que era consideraba como una representación de todos los posibles retratados sin más. No eran retratos en el sentido de que no hablaban de alguien concreto, la intención no iba más allá de la relación de la autora con su cuerpo considerado éste como instrumento. Y sin embargo delante de mí estaba su imagen; hablando de ella aun sin ser consciente.

No se podía eludir la cuestión de ser una misma persona quien toma (y crea) las imágenes. Esa figura, además de referir a la relación personal con sus retratados, tiene también un papel común en todos los casos: es de hecho quien fotografía. Es el *Operator* del que habla Barthes.

Por otro lado, como no, desde el punto de vista de la creación artística, por el hecho de ser su obra la que ve el espectador, no deja de ser un retrato de quien fotografía, una muestra de quién es. A nivel formal, tenía que quedar referenciada la individualidad del artista, a la par que la del individuo retratado de forma evidente. Esto lleva a otro tema importante. Había decidido titular cada obra con un nombre propio, pero sin apellidos, sin apelación al linaje. Pensaba en usar el nombre propio de cada uno de los retratados para su correspondiente retrato. Uno se siente único al ser mencionado por su nombre, aunque lo compartan otras personas; porque en su entorno limitado su nombre sólo le señala a él o a ella y a nadie más. Pero además, el nombre desvinculado del linaje sólo señala, no dice nada, no nos traslada ningún contenido específico y no narra ninguna existencia. El nombre es como una intuición de existencia vacía de concepto: sentimos que el ser que lo ostenta está ahí, pero sin saber exactamente quién es. El nombre propio es como una esencia sin la mancha del mundo, un sujeto puro anhelado, sea real o no. En ese sentido el título sería una reminiscencia de la seguridad en un sujeto definitivo.

El retrato no iba a definir a los retratados menos que a la fotógrafa, ni menos que a la persona que la fotógrafa es para cada uno de ellos, o mejor dicho, la persona que es en compañía de cada uno de ellos. Por eso la conclusión de que necesitaba que el título sembrara la duda del tema se hizo evidente. Si además tenemos en cuenta que una de las claves del concepto posmoderno de identidad es su condición cambiante, fluctuante, de igual modo que la imagen de la autora y la de los otros pueden representar conceptos diversos dependiendo de la clave de lectura con que se mire la obra. Si somos figuras polisémicas por así decir, no habría coherencia en la asignación de un nombre fijo. Finalmente, no habría nombre propio en los títulos sino sencillamente una alusión a la relación entre fotógrafa y retratados.

En definitiva, la presencia de la imagen de la fotógrafa en la serie *Autor-retratos* responderá por un lado a una alusión a la construcción de su identidad a través del otro. Expresa la construcción colectiva de la identidad, teniendo en cuenta que «No hay

territorio de la autobiografía fuera del entorno de lo colectivo (...). Toda la pregnancia de una *vida propia* se gesta en efecto en los cruces con *el otro*» (Brea 82). Pero, en otro nivel de lectura, es también un análisis visual de lo que supone hacer un retrato, una alusión a la presencia de ese sujeto fantasma que le representa a través de un estilo y a través de su acción de fotografiar. Estos son algunos de los significados que se pueden interpretar de su polisémica figura.

Pero ¿por qué precisamente aparece de espaldas junto al yo de su retratado, junto al yo que se presenta ante el mundo? Porque precisamente ese es su papel, mostrarlo al mundo. El *Operator*, o la fotógrafa si se prefiere, ha tenido siempre un sentimiento de ambigüedad, no ha dejado de sentir que había una lucha entre la intención de descubrir el yo auténtico a través de lo que llamamos un retrato fiel y la imposición de una nueva máscara. Porque al fin y al cabo, al retratar estamos proponiendo no otra cosa al retratado que un nuevo escenario en el que mostrarse (en el que autorretratarse). No hemos salido aún de ese terreno resbaladizo y quizá no sea posible otra cosa que ese terreno.

2. Lo que se muestra y lo que se dice

Tal como se podrá apreciar en las fotografías los elementos principales de esa poética personal del retrato se concretan sobre todo en los siguientes elementos:

1. Uso de la fotografía. Conceptos que supone: la pregunta por la identidad, la noción de indicio y conciencia del punto de vista.
2. El *collage* fotográfico. Como simulación que ayuda a hacer salir la «verdad» oculta tras la realidad supuestamente objetiva.
3. Retórica de la dualidad. A través de diversas oposiciones para traducir la heterogeneidad del yo social y el yo personal.
4. Retórica del doble (retrato doble). Poniendo en juego la categoría estética de lo siniestro.
5. Escenificación: como recurso metodológico y como contenido. Como recurso para buscar a través del control del resultado de la comunicación artística con el uso de fotografías escenificadas. Como contenido, a través de la dualidad entre máscara social y el rostro. Además, las imágenes representan el mundo exterior como escenario.
6. La mirada ensimismada frente a la mirada frontal, significando el mundo interior, oculto y sin máscara.
7. El entorno del retratado. Como elemento que lo revela sin la intención del artista. El entorno introduce la posibilidad de lo inesperado, incluso en la fotografía escenificada.
8. Dentro de la escenificación, dirección del modelo en la búsqueda de posturas que «digan» lo que se quiere mostrar: La pose forzada, frente al aire.
9. La presencia de una figura en todas las fotos. Traduciendo la presencia inevitable de la artista en su obra y la relación del fotógrafo con el modelo. Pero también, en su relación particular con cada uno de los retratados, alude a la construcción múltiple de su propia identidad.
10. La luz del afuera sobreexpuesta. Como una luz cegadora que no permite ver el interior.
11. Líneas que refieren a la separación entre las realidades no coincidentes del sujeto.

12. La omisión del nombre propio en el título. Supone la condición de indefinición de la identidad. Cada una de las piezas recibe su correspondiente título como: *Autor-retrato 1, Autor-retrato 2, Autor-retrato 3, Autor-retrato 4.*

Y una cosa más... los textos que los retratados autorizaron para la exposición, formando parte de cada una de las piezas.

3. El trabajo con los retratados

> *Nunca vemos más allá de nuestras certezas, y, lo que es más grave todavía, hemos renunciado a conocer a la gente, nos limitamos a conocernos a nosotros mismos sin reconocernos en esos espejos permanentes. (...) Yo suplico al destino que me dé la oportunidad de ver más allá de mí misma y de conocer a la gente.*
>
> (Muriel Barbery. *La elegancia del erizo*)

En *Sobre la fotografía,* Sontag reflexionaba sobre el poder de la cámara como *tabula rasa* que sitúa al mismo nivel de importancia todo aquello que capte el objetivo. «Fotografiar es conferir importancia» (49). Parafraseando a Sontag, podríamos concretar que retratar es dar importancia a otro ser que no soy yo. Escuchando y observando (que no es otra cosa que escuchar con la mirada) a los retratados se pudo entender que esa melancolía, que se produce al ser invisible bajo la máscara social, viene sobre todo de algo que está al otro lado de la máscara: el prejuicio. La pretensión de los retratos era precisamente evocar ese melancólico sentimiento de no coincidencia que como herederos de la invención del sujeto albergamos todos.

Hay que dar importancia al retratado en todo momento. Respecto al modo de abordar cada caso, es necesario un mecanismo inicial que nos dé ciertas claves y genere el clima adecuado antes de la sesión fotográfica. La entrevista inicial permitía un acercamiento que anulaba un poco la frontera entre el retratado y la fotógrafa. El retrato en compañía dependerá de cada persona, así como su expresión en primer plano. Pero lo que no varía es el juego de esos dos planos separados y dándose la espalda, poniendo de cara al sujeto oculto y ocultando la máscara de su yo social.

Es importante matizar que las entrevistas se adecuaron a cada persona. Aunque mantienen una temática común, no tenían una estructura del todo determinada, para dar pie a hablar de lo que quisieran. Además de consensuar con ellos el resultado final de la imagen, se pedía autorización para la exposición de diversos textos como parte de cada pieza. Había que cuidar de un modo especial la entrevista con el niño. Por supuesto se partía del consentimiento de ambos progenitores y, por otro lado, fue mucho menos extensa. Consistió en una sola pregunta muy abierta y no abundamos en la respuesta con la intención de que el nivel de implicación emocional fuera lo más leve posible.

Tanto en la entrevista como en la sesión fotográfica, el mismo trabajo práctico con los retratados no dejaba de ser conceptual. Todo lo que iba acaeciendo reajustaba de nuevo la constelación de conceptos en torno a la identidad. Las imágenes se iban construyendo con su red conceptual, pero al tiempo mismo los elementos encontrados en ellas (el accidente) de alguna manera decían dónde encontrar nuevas claves. Veamos cómo.

Autor-retratos

Fue en este primer trabajo, cuando visité a Chelo para hacer definitivamente su retrato fotográfico; en el curso de la sesión. Fue entonces cuando comprendí que las connotaciones teatrales de la cortina como telón y el balcón como escenario, jugarían a nuestro favor para lo que tratábamos de contar.

Mirar al exterior para hacerse visible, supone exponer la propia visión a una luz cegadora. Quien haya ocupado un escenario sabrá de lo que hablo. Y quien sea consciente de que eso es lo que hacemos cada día, también lo comprenderá. Expones un personaje que todos pueden ver y, en cambio, desconoces qué miradas son las que te observan ahí fuera. Y desconoces también qué estás siendo exactamente para cada una de esas miradas. ¿Y qué pasa cuando en un día soleado entramos de pronto en una habitación con una luz tenue o inexistente? En principio no vemos nada, no vemos el interior que habíamos abandonado al salir a la potente luz, a no ser que de nuevo nos tomemos nuestro tiempo y nos demos permiso para redescubrirnos sin miedo.

A: ¿Cómo era eso que me has dicho antes de aquella foto que te encontraste... que me ha recordado a la que encontró Roland Barthes de su madre?

R: Sí... yo era la fotógrafa... no me acordaba ni de que la había hecho. Y después de morir mi padre, no sé, tal vez al año o más (porque no tenía mucho dinero en esa época y me costaba un extra revelar las fotos), de repente revelé un carrete que tal vez llevaba un año en la cámara...Y vi a mi padre, ahí, durmiendo la siesta en mitad de un campo de Castilla, en un viaje que hacíamos a Extremadura, de esos típicos. Y dije "¡Uf! Ese es mi padre" La imagen típica de mi padre durmiendo la siesta en cualquier sitio, de repente, en la alfombra, en un campo... Dormía poco pero cuando dormía, en cualquier lugar, su almohada era el brazo.

Había fallecido un año antes por lo menos. Y fue un regalo... así, de repente, encontrarme un retrato más o menos de lo que yo entiendo por "mi padre".

Desde luego ni los ferroviarios entenderían a mi padre así, ni su familia a lo mejor, ni nada. Pero para su familia más directa, los que le veíamos todos los fines de semana cómo caía redondo a dormir la siesta, porque llevaba toda la semana durmiendo cinco horas al día... éste era de verdad mi padre cuando estaba en casa.

Eso era lo que no veían los demás. Es lo curioso también de los retratos. Las imágenes que damos ante los demás.

A: ¿ Y qué es lo que no ven de ti Chelo?

R: Lo que no ven de mí...Los libros que me tapan. Cada uno tiene de ti la imagen de lo que tal vez quiere ver en ti. Y mi labor de estar con los libros no la conocen nada más que colegas de la facultad, como si fuera una especie de secta de filósofos.

En realidad soy una Chelo múltiple... igual que todos.

Estamos ahí luchando por mantener una identidad dentro de ese sujeto poliédrico que, más que nosotros mismos, la mayoría de las veces nos lo imponen desde fuera. Yo ahora tendría que dar una imagen adecuada con mi cargo y llevar un rol que a lo mejor no es el que me apetece, ni mucho menos.Aunque si he visto gente que se autoimpone un rol, la gran mayoría de las veces te lo imponen desde fuera. Y desde pequeño.

Claro, cuando la normalidad se te impone de esa manera, entonces, ¿qué haces? ¿Te suicidas, que es lo que decía Durkheim? Durkheim analiza el suicidio como una salida a la normalidad que te impone la sociedad. ¿Qué haces? Pues nada, te pones la máscara. Y así, los sujetos que hablan, los sujetos que actúan, no son los sujetos que sufren en silencio.

Hay gente que está tan sumamente aterrada por lo que podría ser salirse del sujeto impuesto, que no puede desembarazarse de él. Y tal vez todo el miedo que tiene es precisamente porque está amarrado a ese sujeto.

A: Hay una catalogación de sujetos, de roles concretos...

R: Claro. El cambio generacional, por ejemplo. Sexo, edad, formación académica... muchísimas cosas que lo único que hacen es separar. Realmente tenemos un montón de cosas que nos unen... como el lenguaje: la acción mediante el habla, la comunicación, el entendimiento.

Y mi yo es leer a García Calvo, leer cosas sobre anarquismo, ir a charlas, ir a conciertos, seguir relacionándome con lo común. Y a veces, la verdad, creo que lo logro. Porque hablo con los de quince años como si fuera su par. Cuando notas que no hay diferencia de edad, que no hay una imposición debida a eso, a esa imagen del sujeto que llevas, que se te impone. A mí me hablan de tú a tú, igual que yo les hablo de tú a tú. Y ahí queda la confianza de que se pueda hacer algo y que podamos luchar contra el sujeto que se nos impone.

Figura 5. *Autor-retrato 1*. Murcia, 2015

Chelo es una amiga, mi par podríamos decir. Nos conocemos hace ya más de veinte años. Nuestra situación se refleja en una simetría casi total en la disposición de nuestras imágenes. Eso es lo que yo creo, pero seguro que hay parcelas de ella totalmente desconocidas para mí.

La iluminación principal en todos los retratos ha sido la luz natural. En este caso teníamos orientación a levante y se hizo la sesión fotográfica por la tarde. Sobre las cinco. En frente del balcón había un edificio con la pared blanca al que le daba el sol directamente. Todo esto se tuvo en cuenta para el resultado final.

Lo que ilumina no es sólo el equipo, sino toda una serie de elementos que facilita el propio entorno. En este caso los cristales eran una fuente indirecta de luz al tiempo que cuelan el exterior en la zona de su intimidad. Como filósofa, sus reflexiones se dirigen a las cuestiones sociales y políticas en gran medida; en definitiva, al mundo que la rodea y a las formas posibles de estar en el mismo. La claridad de la mesa también ayudó a iluminar el rostro. Las portadas de los libros aparecen ilegibles, incluso «quemadas»; esto no se quiso compensar puesto que acentúa el carácter cuasi secreto de la actividad de lectura y estudio de la retratada. Como apoyo y para compensar la luz en el interior, recurrí a una luz continua con un paraguas reflector. Se utilizó también una pequeña luz puntual que hizo posible iluminar el humo (Chelo fuma mucho), para mí una metáfora de un pensamiento denso y fluido al mismo tiempo.

Figura 6. *Autor-retrato 2*. Guadalupe (Murcia), 2015

De nuevo y sobre todo, la luz natural. En este caso la casa estaba orientada a poniente, pero la tela del toldo hizo las veces de difusor al tiempo que ocultaba lo más posible el exterior al otro lado de la verja. La puerta blanca recoge la luz y compensa la iluminación del rostro, situado a contraluz.

Una pequeña luz puntual ilumina con suavidad el piano, instrumento que estudia el niño. A veces compone pequeñas piezas también. Por último, un paraguas reflector aumenta el efecto de la una luz fija sobre las dos figuras más cercanas.

Todos los retratos aparecen con un texto autorizado por los retratados para su exposición. El de Hugo era éste:

> H.: Pues de mí nadie sabe que a veces sueño despierto... y mucho. Y claro... a veces piensan que estoy embobado y entonces oigo «¡Hugo!»; pero en realidad estoy soñando despierto porque es que... a veces no sé por qué, pero cuando estoy muy quieto y no sé qué hacer, pues de repente es como si dejara mi cuerpo en este mundo y me fuera al mío. Entonces, pues me imagino historias y personajes... Se me ocurren ideas para escribir libros.

Siento que en la infancia, al menos mientras el hecho educativo no termina de cumplir su función, apenas hay diferencia entre el yo personal y el yo social del que habla Clément Rosset. Sugiero estar atentos a repensar qué estamos haciendo cuando enseñamos a nuestros niños y niñas a comportarse. Probablemente ellos son los únicos capaces de habitar la frontera entre una y otra realidad, como si no existiera, porque no la perciben.

Hugo es mi hijo y he de ejercer esa labor de límite y posibilidad a la vez, que es la educación. Nunca hasta ahora me había confesado ciertas cosas. Nuestra relación es asimétrica, él va en muchos sentidos por detrás de mis pasos, fijándose en qué hago. En la imagen estamos los dos de pie, yo más alta que él y él detrás de mí. A mí escapaba hasta ahora esa infinita capacidad de soñar suya, al menos no me la había confesado de esta manera.

R: Yo sé que tengo una imagen fuerte. Es que mi trabajo me permite ser yo. Es como que los peluqueros somos más artistas, más locos. Es como que se nos permite un poco más ser más excéntricos, más raros o como quieras llamarlo.

Sí que me han dicho más de joven, ahora ya no porque la gente que me rodea está harta de verme como soy, pero me decían "a lo mejor si no llevaras esas pintas iría otra gente a tu peluquería". Pero es que me da igual. Si yo tuviera que tener control de lo que hago, o tener cuidado con la música que pongo en la peluquería... a lo mejor sería funcionario, no peluquero. Tendría un sueldo fijo y no me calentaría la cabeza para llegar a final de mes. Pero prefiero ser así, con mis ideas y mi estilo hasta la muerte. Quien me quiera, que me siga; quien no me quiera, que no me siga.

¿Tú te crees que yo ya con cuarenta y dos años voy a vivir de una manera que no me guste vivir? Hay cosas que las he hecho porque soy bastante "esponja". Lo que veo de cada persona que me gusta y que me veo yo reflejado. Siempre copio algo. O dejo salir de mí, o empiezo a trabajar esa parte que hasta ahora no la había trabajado porque no me lo había planteado. A lo mejor son puertas que se te van abriendo. Pero es que eso es lo ideal, que no paren de abrirse puertas con cosas nuevas.

A: Tus tatuajes ¿tienen significado?

R: Todos mis tatuajes tienen algún significado. Yo me voy tatuando algo que tiene que ver con el momento que estoy pasando. Tiene que ser así. Sabes que son para toda la vida.

Entonces tienen que ser cosas que te recuerden algo. Pero yo los tatuajes no se los explico a nadie. Ya tiene que ser una persona muy íntima, que nos pongamos a hablar...

La mayoría de la gente te dice "Me encantan tus tatuajes. ¿Qué significan?". Pues yo según me pilla el humor les digo que no significan nada, porque a nadie le importa que signifiican mis tatuajes realmente...

A: Sin embargo son algo muy visible.

R: Si bueno, es visible lo que ves. Tu ves dos rosas negras, o una pluma de pavo real, pero no percibes lo que todo eso significa para mí. No es lo mismo el envoltorio que lo que envuelve.

Pero tampoco es que sea una persona que tienda a esconder muchas cosas de mí. En realidad yo no hago nada para que no se sepa quién soy. Más bien, he sido una persona que ha intentado llevarlo todo a la naturalidad.

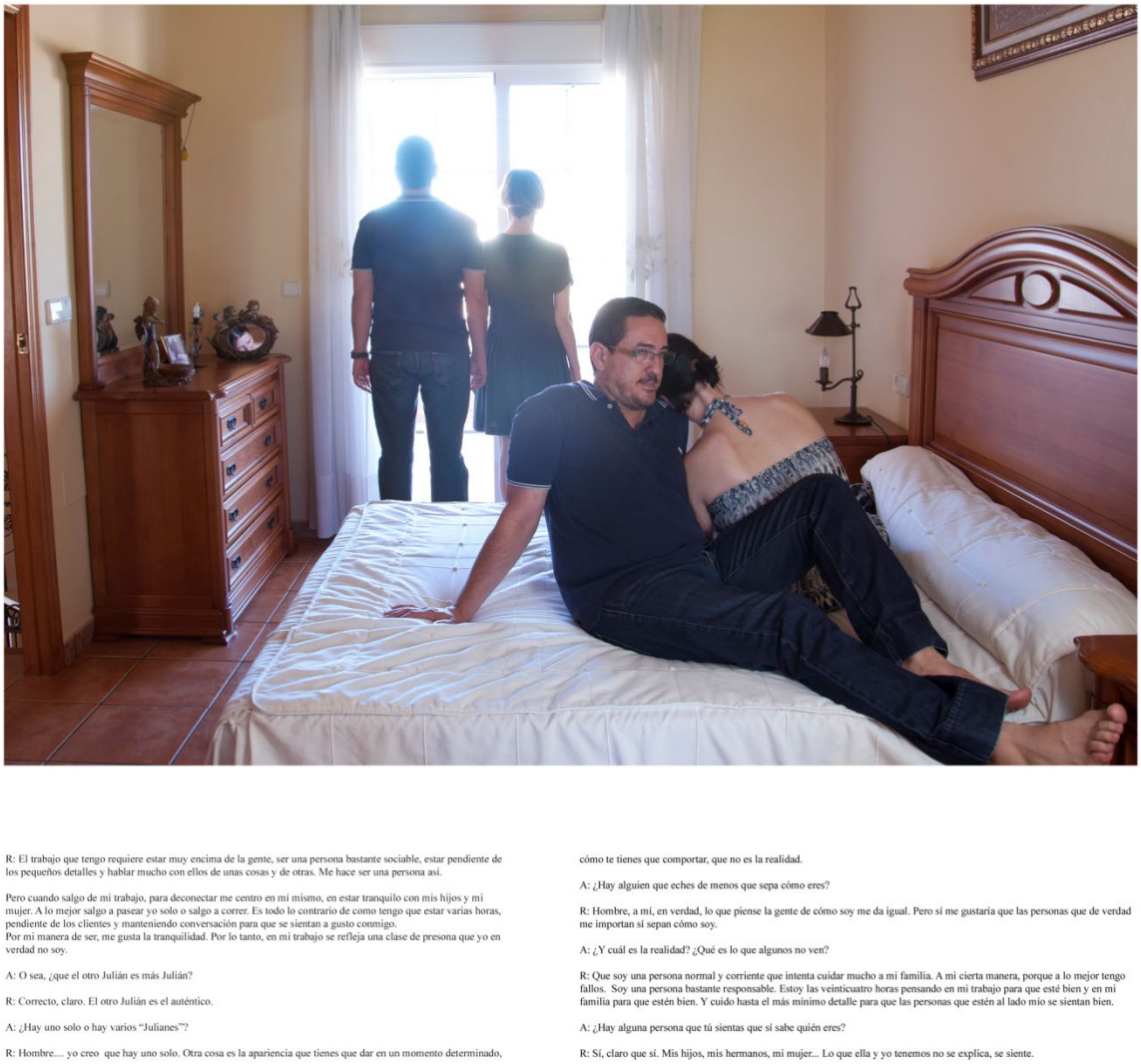
Cuando trabajaba de noche venía a buscarme un amigo que trabajaba conmigo. Y yo mientras lo esperaba me sentaba al lado de mi padre, un hombre de huerta, ya mayor. Y yo al lado, con mi cresta, con mi collar de pinchos, mis botas de serpiente, las colas de zorro... unos estilismos infernales. Y yo alucinaba porque me sentaba al lado de mi padre y él siempre lo vio tan natural...

Quien quiera saber algo de mí, si se lo curra, pues llegará solo y fuido.

Figura 7. *Autor-retrato 2*. Ceutí (Murcia), 2015. Imagen propia

La doble ventana me ayudó a hablar de nuestra relación marcada por la presencia de espejos. Casi siempre que nos vemos nuestra imagen, la de los dos, se duplica. Sólo aquí aparece dos veces mi figura. Casi siempre miro a Vicente, y él a mí, a través de un espejo. En su figura de espaldas, se evidencian sus tatuajes acentuando una imagen dura. Para nada corresponde a su modo de tratar a la gente. Su casa fue antes su peluquería... coherente con alguien que no pretende ocultar quien es.

Es por la tarde, en una estancia orientada a levante, contando en frente con un edificio blanco que nos devuelve la luz recibida. Al no retirar del todo los toldos del exterior, se consigue un filtro anaranjado que da como resultado una mayor calidez en el interior, al tiempo que produce manchas de color muy interesantes en zonas muy concretas. Como el amarillo junto a la cara alegre y relajada de Vicente. El suelo, por otro lado, conseguía inundar de luz todo el interior. Una luz puntual débil ilumina las dos figuras que aparecen en primer plano. Tras el muro en el que están dichas figuras se situó un foco de luz continua con un paraguas difusor.



R: El trabajo que tengo requiere estar muy encima de la gente, ser una persona bastante sociable, estar pendiente de los pequeños detalles y hablar mucho con ellos de unas cosas y de otras. Me hace ser una persona así.

Pero cuando salgo de mi trabajo, para deconectar me centro en mí mismo, en estar tranquilo con mis hijos y mi mujer. A lo mejor salgo a pasear yo solo o salgo a correr. Es todo lo contrario de como tengo que estar varias horas, pendiente de los clientes y manteniendo conversación para que se sientan a gusto conmigo.
Por mi manera de ser, me gusta la tranquilidad. Por lo tanto, en mi trabajo se refleja una clase de presona que yo en verdad no soy.

A: O sea, ¿que el otro Julián es más Julián?

R: Correcto, claro. El otro Julián es el auténtico.

A: ¿Hay uno solo o hay varios "Julianes"?

R: Hombre.... yo creo que hay uno solo. Otra cosa es la apariencia que tienes que dar en un momento determinado, cómo te tienes que comportar, que no es la realidad.

A: ¿Hay alguien que eches de menos que sepa cómo eres?

R: Hombre, a mí, en verdad, lo que piense la gente de cómo soy me da igual. Pero sí me gustaría que las personas que de verdad me importan sí sepan cómo soy.

A: ¿Y cuál es la realidad? ¿Qué es lo que algunos no ven?

R: Que soy una persona normal y corriente que intenta cuidar mucho a mi familia. A mi cierta manera, porque a lo mejor tengo fallos. Soy una persona bastante responsable. Estoy las veinticuatro horas pensando en mi trabajo para que esté bien y en mi familia para que estén bien. Y cuido hasta el más mínimo detalle para que las personas que estén al lado mío se sientan bien.

A: ¿Hay alguna persona que tú sientas que sí sabe quién eres?

R: Sí, claro que sí. Mis hijos, mis hermanos, mi mujer... Lo que ella y yo tenemos no se explica, se siente.

Figura 8. *Autor-retrato 4*. San Javier (Murcia), 2015. Imagen propia

Llamaría la atención sobre la presencia de un segundo rostro en este retrato. Porque en este grupo, esta persona forma parte de ese espacio reservado de un modo que solo ellos juntos pueden entender.

Este es el espacio más íntimo de los que he retratado hasta ahora. Hay lazos de familia entre nosotros, y la confianza suficiente como para poder cruzar ese umbral sin ser una extraña. La luz del exterior, de nuevo entrando en la estancia con orientación a mediodía, por la tarde. El suelo del balcón exterior es el que propicia un resol potente. La colcha blanca refleja la luz y compensa la poca que hay en la habitación, de tonos oscuros en general. Los dos espejos actúan como reflectores. El grande produce un haz de luz que potencia un efecto fantasmagórico en las figuras del fondo. El pequeño desvela parcialmente el rostro de la figura que acompaña al retratado en la cama. Vuelvo a utilizar en este caso una luz continua con un paraguas difusor para iluminar a Julián y a su mujer.

Bibliografía citada

Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía.* Barcelona: Paidós, 1989.

Barbery, Muriel. *La elegancia del erizo*. Barcelona: Seix Barral, 2007.

Brea, José Luis. «Fábricas de identidad (retóricas del autorretrato)». *Exit,* 10, (2003): 81 y ss.

Campillo, Antonio. *La invención del sujeto.* Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2001.

Cartier-Bresson, Henri. «El instante decisivo». Joan Fontcuberta (ed.), *Estética fotográfica. Una selección de textos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010: 221-236.

Del Río, Víctor. *La querella oculta. Jeff Wall y la crítica de la neovanguardia*. Guarnizo (Cantabria): El Desvelo Ediciones, 2012.

Francastel, Galienne y Francastel, Pierre. *El retrato.* Madrid: Cátedra, 1978.

Fried, Michael. *El punctum de Roland Barthes.* Murcia: CENDEAC. Murcia Cultural, 2008.

Krauss, Rosalind. «Notes on the index: Part 1». Annette Michelson (ed.), *October: The First Decade.* Cambridge: The MIT Press, 1977: 196-205.

Lévinas, Emmanuel. *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro.* Pretextos, 1993.

Nancy, Jean-Luc. *La Mirada del retrato.* Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2006.

Navarro, Olivia. «El "rostro" del otro: Una lectura de la ética de la alteridad de Emmanuel Lévinas». *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, 13, (2008): 177-194.

Pontévia, Jean-Marie. *Écris sur l'art.* Burdeos: William Blake & Cie, 1986.

Rosset, Clément. *Lejos de mí. Estudio sobre la identidad.* Barcelona: Marbot Ediciones, 2007.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía.* México: Alfaguara, 2006.

Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro* (3.ª Edición). Barcelona: Debolsillo, 2004.

Intermedio Producciones Audiovisuales. (Productora). (2012). *Contactos. Los mejores fotógrafos del mundo revelan los secretos de su profesión* [DVD]. Francia y Alemania: Canal Arte.

Cuando los clásicos cruzan la pantalla: la pervivencia de Cervantes en *El ministerio del tiempo*

Carmen María López López
(Universidad de Murcia)

1. Introducción

Imaginemos un mundo sin *Quijote*. Imaginemos la cultura hispánica sin la magna obra de Cervantes. ¿Cómo hubiera sido la historia de la novela española si Cervantes no hubiera dado a la imprenta el manuscrito del *Quijote*? ¿Qué hubiera sido del legado de Cervantes si hubiera triunfado en el teatro, o bien si hubiera decidido suicidarse a modo de figuración literaria, como *imitatio* de Grisóstomo, ante los desaires de la pastora Marcela? Al plantear estas fatídicas hipótesis –la tristeza de un mundo sin Cervantes, sin Quijote, sin tradición para la novela moderna– no solo se habría perdido una novela, sino también un clásico, categoría que solo ameritan los libros que tras la criba del tiempo, tras el devenir de los siglos, siguen teniendo vigencia, sentido, actualidad. Es precisamente esa conciencia de clasicidad la que permite que ciertas obras y no otras crucen la pantalla –el espejo de Alicia– y que, trasladadas al formato audiovisual, revelen concomitancias, huellas y guiños de la obra original a partir de la que existen y por la que son creadas para felicidad del espectador, quien se sonríe al reconocer ciertos ecos de su tradición literaria.

Partiendo del enfoque de la narración serial ofrecido en «Tiempo de hidalgos», el capítulo (11v2) que *El ministerio del tiempo* dedica a la figura de Cervantes, este estudio propone realizar un acercamiento a las distintas claves cervantinas, la historia de un fracaso en vida y de una fama póstuma que justifica su legado a partir de algunas huellas culturales, históricas, literarias y estéticas que se plantean a través de dos procedimientos enlazados: la ciencia ficción y los viajes en el tiempo. Desde el cauce de una metodología comparativa, que oscila entre la base narrativa y la transducción de mundos ficcionales, se propone analizar algunos de los guiños intertextuales (históricos, literarios y cinematográficos) plasmados en el formato de la narración serial. Para ello, fundamentaremos nuestro análisis en tres ejes de la existencia cervantina sobre los que se sustenta la arquitectura narrativa del capítulo: el profundo amor que Cervantes profesó al teatro, la recreación del episodio pastoril de Marcela y Grisóstomo, y el viaje futurista a 2016 con el propósito de contemplar su gloria póstuma.

Profundizando en esta idea, la creación de un modelo de mundo distinto del real es una dádiva que ofrece la ficción. En el capítulo LXXII del *Quijote* de 1615, cuando don Quijote y Sancho llegan a su aldea y se encuentran con don Álvaro de Tarfe, el simpático escudero Sancho Panza da una muy sabia aunque ingenua lección sobre la imagen inamovible de Don Quijote, de lo que él denomina «el verdadero don Quijote de la Mancha».

> Y el verdadero don Quijote de la Mancha, el famoso, el valiente y el discreto, el enamorado, el desfacedor de agravios, el tutor de pupilos y huérfanos, el amparo de las viudas, el matador de las doncellas, el que tiene por única señora a la sin par

> Dulcinea del Toboso, es este mi señor que está presente, que es mi amo; todo cualquier otro don Quijote y cualquier otro Sancho Panza es bulería y cosa de sueño (1084).

Esa cierta puerilidad de Sancho, quien cree con fe ciega en un don Quijote leal, caballeroso, justiciero y enamorado de Dulcinea del Toboso, si bien se comprende en el contexto al que se circunscribe la obra –la aparición del Quijote apócrifo de Avellaneda y el diálogo de Sancho con don Álvaro de Tarfe, un caballero inventado por Avellaneda, para contraponer el verdadero don Quijote del falso caballero que es don Álvaro de Tarfe–, si bien puede servir de pórtico, se sitúa en las antípodas de los mundos posibles cervantinos que se presentan al público contemporáneo. Los lectores y espectadores que, desde la contemporaneidad, con los ojos del siglo XXI, nos acercamos a la obra de Cervantes y a su infinitud de reescrituras, soñamos otros mundos en que la ficción ya no es única ni se encuentra fijada en unos parámetros inamovibles, sino que se moldea como en una fragua al calor de los nuevos intereses estético-culturales.

Desde estas coordenadas, más allá de las palabras de Sancho, el enigmático escudero cervantino, es posible redefinir los perfiles de la figura de Cervantes, optando por una existencia que, si bien no fue ni ha sido ni es la que nos han legado las aproximaciones críticas de los cervantistas, en el marco de la ficción goza de idéntica legitimidad. El Miguel de Cervantes que conocemos, tal como la posteridad nos lo ha legado, no es sino una posibilidad, una opción de entre la infinitud de vidas potencialmente posibles a que está expuesta la existencia del ser humano.

Desde esta mirada tiene sentido la visión ofrecida sobre la figura de Cervantes en «Tiempo de higaldos» (capítulo 11v2) de *El ministerio del tiempo*, la aclamara serie de televisión dirigida por Marc Vigil, creada por Pablo Olivares y Javier Olivares y producida por TVE. Ese contenido emocional y experiencial del espectador se plasma en «Tiempo de hidalgos», con guion de Carlos de Pando y Anaïs Schaaff (2016), en un perspectivismo o contraste de las distintas visiones que sobre la figura de Cervantes ofrecen los agentes que componen la patrulla: Alonso de Entrerríos (Nacho Fresneda), soldado de los Tercios de Flandes, quien por su propia línea cronológica desconoce la obra y queda deslumbrado al leer algunos fragmentos durante el capítulo; Amelia Folch (Aura Garrido), inteligente y perspicaz, prototipo de la mujer decimonónica adelantada a su tiempo, gran conocedora de la vida y obra de Cervantes; y Pacino (Hugo Silva), encarnación o epítome del español de los siglos XX y XXI, quien confiesa haber empezado a leer el *Quijote*, si bien no conoce en profundidad ni con hondura el mensaje que se desprende de la obra de Cervantes.

Y por encima de todos ellos, en la lejanía del tiempo, se encuentra el espectador, quien independientemente de que sea avezado o ingenuo, conoce ciertas claves de la vida y obra de Cervantes, datos y episodios de su existencia que han venido a formar parte del imaginario colectivo. Aunque nada suple la experiencia de la lectura, el capítulo hace reconocibles ciertos estereotipos sobre la figura de Cervantes y el contexto que circunda su obra. Sucede con los clásicos: el Lazarillo, el Quijote, la Regenta..., y es que el valor sentimental que despiertan en un pueblo los dota de una capacidad especial para ser reformulados. En palabras de Rodríguez-Mansilla (75), *El ministerio del tiempo* –siguiendo la estela de *Isabel* (2012)–, propone un viaje por momentos claves de la historia de España, estableciendo un diálogo con la memoria colectiva y la tradición crítica

cultural e intelectual sobre la historia nacional[1]. Esa historia de posibilidades, esos mundos posibles cervantinos que, tal como sucede en la comunicación literaria, se fortalecen en el entramado de la cultura y su devenir histórico (Segre 143), se plasma esta vez a través del formato televisivo, cuyo engranaje fundamental se centra en las distintas misiones que habrá de realizar la patrulla que trabaja para el ministerio, con ciertos elementos recurrentes como los viajes en el tiempo a través de puertas, según ha expresado Altares, de modo que cada capítulo suele dedicarse a un personaje o a un momento de la historia de la cultura hispánica.

2. Los mundos posibles de la ficción: Cervantes y don Quijote, de la página a la pantalla

> *Yo me atrevo a insinuar esta solución del antiguo problema: La biblioteca es ilimitada y periódica. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden). Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza.*
>
> (J. L. Borges*, La Biblioteca de Babel*)

Los procesos transpositivos –adaptaciones, reescrituras y nuevas ficciones– conforman el magma cultural de los siglos XX y XXI, en sus diversos formatos ya sean fílmicos, videojuegos, televisivos o los propios de la narración serial o narrativa transmedia (Cascajosa, «La investigación sobre narrativa televisiva en España» 86; Grandío 36; Costa Sánchez y Piñeiro Otero 6; Olivares, «¿Qué es lo que hace que las series de hoy en día sean tan diferentes, tan atractivas?» 1; Sánchez Castillo y Galán 508). A la luz de la Teoría de los mundos posibles, es lícito establecer un marco comparativo entre un paradigma estrictamente literario –el *Quijote* de Cervantes– y la narración audiovisual –la ficción televisiva de *El ministerio del tiempo*– (Cascajosa, *Dentro del ministerio del tiempo* 34). Si como escribió Segre, «cada obra literaria, en particular las de carácter fantástico, pone en pie un *mundo posible*, distinto del de la experiencia» (253), la ficción –en su sentido etimológico 'imaginar, figurarse, suponer'– se desvela como una representación plasmadora de modelos de mundo que, aun sin consistencia real, serían posibles sometidos a la lógica del *como si*. Estos mundos no disfrutan de existencia ni entidad real, pero basta con la construcción de un universo narrativo autónomo para que prediquemos su absoluta coherencia interna, esto es, su propia lógica del decir.

En los debates sobre Semántica ficcional, a partir del concepto de *mundo posible* proveniente de Leibniz, rescatado en 1963 por Kripke e inserto en la poética literaria por Breitinger, actividad poética y creación de mundos fueron conceptos solidarios (Pozuelo Yvancos 134). Aunque como bien ha señalado Piñera Tarque (126), el anhelo por cartografiar al completo los mundos posibles de la ficción constituye una tarea ambiciosa y acaso irrealizable, por las nuevas actualizaciones y formatos audiovisuales que van

[1] En el *Juan de Mairena* de Antonio Machado se ofrece una muy bella reflexión sobre qué es escribir para dejar un legado en la historia nacional: «Escribir para el pueblo es escribir para el hombre de nuestra raza, de nuestra tierra, de nuestra habla, tres cosas inagotables que no acabamos nunca de conocer. Escribir para el pueblo es llamarse Cervantes, en España; Shakespeare, en Inglaterra; Tolstoi, en Rusia. Es el milagro de los genios de la palabra» (230-231).

moldeando la ficción, nos centraremos en dos enfoques sobre la poética de los mundos posibles: Dolezel (1986, 1990, 1996 y 1999) y Albaladejo Mayordomo (1998).

Lubomir Dolezel[2] (*Heterocósmica. Ficción y mundos posibles* 138-141), en ese brote de la Semántica ficcional, modulaba su teoría en torno a tres principios: a) *Los mundos ficcionales son posibles estados de cosas*; b) *La serie de los mundos ficcionales es ilimitada*; c) *Los mundos posibles son accesibles desde el mundo real.* De esta manera, concibe los mundos ficcionales como espacios incompletos, privados de homogeneidad semántica y constructos de la actividad textual. La incompletud de los mundos ficcionales difiere del carácter completo de sus homónimos filosóficos (Dolezel, «Mundos de ficción: densidad, vacíos e inferencias» 13; *Historia breve de la poética* 33). En otras palabras, si desde el punto de vista extensional todo mundo de ficción se define por ser incompleto, desde el punto de vista intensional ofrece sus propias particularidades, en función de su autentificación (legitimidad ficticia) y saturación (densidad narrativa y semántica) (Piñera Tarque 99).

Es precisamente en *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, la obra de Dolezel donde cristalizaron buena parte de sus trabajos anteriores, donde establece su teoría de la transducción de mundos ficcionales. Partiendo de la teoría de la traducción de Levý, Dolezel (286) considera que en la estructura de la comunicación literaria existe una primera cadena comunicativa que da lugar a una segunda cadena de comunicación: Emisor1 → Mensaje 1 → Receptor1 = Emisor2 → Mensaje2 → Receptor 2.

Para Dolezel, toda transducción implica una transmisión con transformación. En la ficción cervantina, el *Quijote* es la novela que se sitúa como primera cadena de comunicación (proto-obra), dando lugar a «Tiempo de hidalgos», el capítulo de *El ministerio del tiempo* como nueva forma de comunicación cultural (reescritura). Si bien Dolezel es consciente de la dificultad para reproducir con exactitud el modelo de mundo 1, aunque «el traductor no puede reproducir con precisión el significado intensional de la textura original ya que las formas expresivas de la lengua meta difieren de las de la lengua original», se puede «mantener la estructuración extensional» (286). No obstante, esta limitación aparente se difumina ante la riqueza de códigos que interactúan en el nuevo modelo de mundo, a partir de los códigos visuales y sonoros que interactúan con la palabra en una constelación de sentido.

Puesto que toda transducción implica una transformación entre los mundos ficcionales, Dolezel establece al menos tres tipos de reescrituras: 1) mundos paralelos, donde se da una simetría bastante exacta entre el mundo literario y las nuevas coordenadas espacio-temporales: *El doctor Jekyll y Mr. Hide* que realizó Renoir en *El testamento del Dr. Cordelier*, a partir de la aclimatación del relato de Stevenson a las coordenadas geográficas, sociales e históricas de la Francia contemporánea; 2) mundos complementarios, en los que se añaden elementos que complementan y modifican la historia germinal: *Edipo* de Passolini añade niveles diegéticos inexistentes en la tragedia homónima de Sófocles; 3) mundos polémicos, en tanto que reescritura fílmica de un texto literario en el que se modifican partes nucleares de su estructura intensional, por lo que

[2] Algunos de los trabajos de Lubomir Dolezel sobre los mundos narrativos (1986, 1990, 1996) cristalizaron en su sistema tipológico ampliado, tal como se recoge en su monografía *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles* (1999), que a su vez se presenta como una ampliación del primer esbozo de Dolezel para ofrecer una tipología sobre los mundos ficcionales: «Pourune typologie des mondes fictionnels» (1985). Asimismo, su monografía *Occidental Poetics* (1990) cuenta con una versión en español a cargo de Luis Alburquerque: en Dolezel. *Historia breve de la poética*. Madrid: Síntesis, 1997.

se transgrede el sentido del mundo original: casos de parodia (Woody Allen) o cambio de final feliz al sentido trágico (287-288).

En «Tiempo de hidalgos» no encontramos un modelo de mundo polémico, puesto que no se transgrede el sentido de la ficción original –al contrario, la patrulla devuelve el *Quijote* a la historia de la novela española–, en todo caso podría hablarse de mundos paralelos –de acuerdo con la relación de Cervantes con el teatro–, así como de mundos complementarios –si damos cuenta de los niveles diegéticos que el episodio en que Cervantes viaja al siglo XXI para contemplar su gloria póstuma introduce en la ficción. En definitiva, si los mundos posibles de ficción –habida cuenta de su incompletud– son inagotables, la tipología de Dolezel no es sino un acercamiento a los modos de llevar un texto literario a otros formatos audiovisuales.

En su modelo teórico, Albaladejo Mayordomo (57-59) –sobre las nociones de estructura de conjunto referencial y modelo de mundo bosquejadas por Petöfi– asienta el elemento medular de su doctrina en un componente netamente semántico-extensional, donde se albergan los elementos del mundo textualizado. De esta manera despliega tres mundos: Tipo I (el de lo verdadero de acuerdo con lo objetivamente existente), Tipo II (el de lo ficcional verosímil) y Tipo III (lo ficcional no verosímil, cuyo correlato artístico viene cifrado en la literatura fantástica).

En el capítulo de la ficción televisiva que nos ocupa, si bien hay elementos del tipo I, constatables de manera objetiva, como la existencia de Cervantes o la escritura del *Quijote*, advertimos rasgos del Tipo II, el de lo ficcional verosímil –su fracaso en el teatro o su posible suicidio a la manera de *imitatio* de los pastores propios de la literatura bucólica–. Sin embargo, es posible vislumbrar también elementos del tipo III, lo ficcional no verosímil, que Albaladejo Mayordomo reserva a la literatura fantástica pero que, a mi juicio, casa bien con los postulados de la ciencia ficción. Esta modalidad genérica, que recubre la naturaleza de *El ministerio del tiempo*, adquiere motivos específicos en «Tiempo de hidalgos», por cuanto se vincula con los viajes en el tiempo, no solamente al pasado sino también al futuro, como es el caso del viaje de Cervantes –personalidad literaria del siglo XVII– a 2016, con el fin de que pueda contemplar su gloria póstuma y tenga el ánimo de reescribir el *Quijote*.

Este modelo de mundo propio de la ciencia ficción, que podría asimilarse al Tipo III dentro de la teoría de los mundos posibles, permite relacionar «Tiempo de hidalgos» con las ficciones sobre viajes en el tiempo, en concreto, con *El anacronópete* de Enrique Gaspar, novela de 1887 e incluso en la temprana fecha de 1875 con *Un soldado español de veinte siglos,* escrita en forma de zarzuela por José Gómez de Arteche. Estas obras, injustamente olvidadas pese a su importancia capital, inauguran el eje de la literatura sobre viajes en el tiempo en el seno de la tradición hispánica y, de forma indiscutible, se adelantan a obras que han gozado de mayor prestigio dentro del género, como las de Wells, Bradbury o Asimov y, dentro del ámbito de la ficción televisiva, producciones como *Doctor Who* (Davies, 2005).

Palpable resulta, en el capítulo, el doble movimiento temporal que oscila entre el presente y el pasado. Si bien desde el guion de «Tiempo de hidalgos» se está indicando el año 2016 como presente en el que se encuentra la patrulla, en contraposición al pasado de 1604 al que viajan, año previo a la publicación de la primera parte de *El Quijote*, e incluso la fecha 1589, con la llamada de Salvador desde 2016 para contactar con Gil Pérez para que busque a Cervantes y viaje a 1604, lo cierto es que ese viaje por las puertas del tiempo –a partir del «Libro de las puertas» que Abraham Levi entrega a Isabel la Católica–, se proyecta en el futuro. Sucederá, en concreto, cuando Cervantes viaje a 2016, que en

un juego de rico perspectivismo, es el presente de la patrulla y el futuro póstumo del autor del Quijote. La originalidad de la serie y, en concreto, la inteligencia compositiva de «Tiempo de hidalgos», radica precisamente en esa oscilación temporal, en el asombro ante lo desconocido y la sorpresa ante hallazgos no premeditados. De esta manera, el capítulo ofrece un mundo posible donde se establece un juego con las distintas perspectivas temporales, que revelan una imagen concreta sobre la vida y obra de Cervantes, una visión dirigida específicamente para el espectador de los siglos XX y XXI.

En definitiva, si bien en el hermoso cuento de Borges «La biblioteca de Babel» (87-101) quedaron recogidas todas las obras que han sido y serán escritas, con el significado que se les ha otorgado y se les otorgará a lo largo de los siglos, en relación con su época, las ficciones no pueden compendiar la totalidad de lecturas y el significado otorgado a una obra en distintos momentos de la cultura. «Tiempo de hidalgos» ofrece, al contrario, una visión sobre la existencia cervantina, a partir del acicate que configura ese mundo posible: el hecho de que Cervantes no lleve el manuscrito del *Quijote* a la imprenta. A partir de esta idea, se construye un mundo posible albergado sobre tres anclajes esenciales: la amarga relación de Cervantes con el teatro (animadversión hacia Lope, el cautiverio en Argel); su desazón vital ante el fracaso en el teatro (representado en el episodio pastoril meta-ficcional de Marcela y Grisóstomo); y el viaje al futuro (la contemplación de Cervantes de su fama póstuma).

3. Cervantes y Lope de Vega: breve recorrido por el Parnaso teatral

Yo que siempre trabajo y me desvelo
por parecer que tengo de poeta
la gracia que no quiso darme el cielo.
(*Viaje del Parnaso*, Miguel de Cervantes)

Estos versos del *Viaje del Parnaso* en que Cervantes se lamenta sobre sus dotes poéticas, sintiéndose como un poeta «menor», poco dotado, bien pudieran aplicarse a su producción dramática, al Cervantes autor de comedias. Acaso resulte desmedido dedicar un espacio a la devoción de Cervantes hacia el teatro, así como a su tormentosa y ambigua relación con Lope de Vega, el monstruo de la naturaleza, en razón de unos enfermizos celos de artistas. Sin embargo, el capítulo configura en torno a este eje sus particulares claves estéticas, filmando escenas en el corral de comedias cuando Cervantes, tras vender el manuscrito de *El Quijote* a los ingleses, se dedica al teatro y dirige su propia compañía teatral. Quizá sea en el prólogo al lector de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, donde se albergue el testimonio más amargo, teñido de una lóbrega melancolía, sobre el profundo amor que Cervantes profesó al teatro a lo largo de su existencia: «Tuve otras cosas en que ocuparme. Dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de la naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica» (15), leemos en la citada obra. El atento lector escucha el tono de voz del Cervantes derrotista que asume el triunfo de Lope a la par de su derrota como «autor» (director de la compañía teatral) de comedias: «Volví a componer algunas comedias, pero no hallé pájaros en los nidos de antaño» (15).

La rivalidad no es únicamente biográfica sino también literaria. Cervantes incluye a Lope en el *Viaje del Parnaso*, con ironía, para reírse de él y de sus ínfulas, refiriéndose a

que Lope «es el sol y si se enoja lloverá» (Rey Hazas 70). Entre bromas y veras dice Cervantes que Lope es el «cómico mejor de nuestra Hesperia» (317), refiriéndose de nuevo al sentido del ridículo o lo risible. Así pues, según Rey Hazas «la caída de las nubes de Lope de Vega en la galera cervantina, vista desde la perspectiva de la emblemática barroca, ridiculiza la excesiva vanidad de Lope, que se había subido a las nubes» (70). En el *Viaje del Parnaso*, Cervantes hace que Murcurio use la criba y filtre a los poetastros discípulos de Lope (se trata de separar el trigo de la paja). El *Persiles* es una réplica del Peregrino de Lope, con quien pretendió competir por la novela bizantina española, al igual que Lope en sus cuatro *Novelas a Marcia Leonarda* trata de competir con las *Novelas ejemplares* de Cervantes (Rey Hazas 72).

Pero si de hablar de posteridad se trata, o al menos de recepción y legado póstumo, cierto es que muerto Cervantes, Lope reconoció a regañadientes y con ironía la valía literaria del autor de *El Quijote*, en concreto, su habilidad para la novela corta. De manera concreta, en las *Fortunas de Diana* (1621) reconoce que «no le faltó gracia y estilo a Miguel de Cervantes», refiriéndose a las *Novelas ejemplares*. También en la silva VIII del Laurel de Apolo se alberga, como ha estudiado Rey Hazas (72), una alabanza a Cervantes.

El capítulo de *El ministerio del tiempo* enfoca el problema de manera velada, Lope y Cervantes no concurren en ningún punto, ni siquiera escuchamos la voz de Lope de Vega para referirse a su relación con el autor del *Quijote*. Únicamente se cruzan las historias de Lope y Cervantes cuando Pacino descubre en el medallón el *pen drive* de los ingleses con los documentos, de manera que temen que puedan difundir manuscritos del monstruo de la naturaleza. El ángulo de enfoque de la cámara se posiciona en la visión de Cervantes, quien lucha por vivir del teatro, destacando su particular personalidad humana, así como su buen trato a los actores. Buena cuenta de ello muestra Alonso de Entrerríos, quien está disfrutando tanto como actor en la representación de *Los baños de Argel*, que por momentos desea que la misión no se lleve a su debido fin, es decir, que triunfe el mundo posible de Cervantes como gran autor de teatro sobre la fidelidad de la historia oficial del Siglo de Oro, tal como ha sido transmitida en los libros. He aquí una diferencia esencial, un factor sociológico focalizado en el público: mientras que Cervantes lo honra, Lope considera que hay que hablarle en necio para darle gusto y de ello deja constancia en el *Arte nuevo*.

Ahondando de forma sucinta en la perspectiva de Lope en contraste con Cervantes, «Tiempo de hidalgos» ofrece una visión romántica e idealizada de Lope, figura donjuanesca aunque si bien en la conversación final con Amelia, en el mágico paseo que ambos comparten, se ofrece al espectador un Lope maduro a quien la pátina del tiempo ha debilitado sus impulsos sexuales para sumirlo en una profunda crisis espiritual. La cronología, en este sentido, respeta en gran medida la biografía de Lope, pues si bien en ese tiempo el escritor estaba en amores con Micaela Luján, 1604 es el primer año en que se registran las cartas que constituyen el epistolario de Lope de Vega (1604-1633) y, diez años después, aparecerían las *Rimas Sacras*, de acuerdo con la ya mencionada crisis espiritual.

Fuera ya de la diatriba entre Cervantes y Lope, «Tiempo de hidalgos» plasma la apertura a un nuevo mundo posible: la representación de *Los baños de Argel*, que nunca se estrenó, hecho que de haberse llevado a su término hubiera supuesto un viraje esencial en la historia de las letras del Siglo de Oro español. La elección de esta obra, así como la representación de varias escenas de la misma en el corral de comedias visibles durante el capítulo, no es ociosa. No en vano el cautiverio actúa como eje esencial de la obra cervantina, trasunto de su propia existencia. De este modo, «Tiempo de hidalgos» rescata

una vertiente de capital importancia en el periplo de Cervantes, su anhelo frustrado para con el teatro en relación con la figura del cautivo. Los más egregios cervantistas –entre los que sobresale la labor filológica de Canavaggio–, han constatado que Cervantes estuvo cinco años preso en Argel, dato constatable por el testimonio de la *Topographia e historia general de Argel* publicada en 1612 a nombre de fray Diego de Haedo, si bien se atribuye al doctor Antonio de Sosa, un compañero del escritor durante su cautiverio (Canavaggio 102). Salvando estos escollos concernientes a la autoría, interesan las proyecciones literarias de este episodio biográfico: la dos comedias (*El trato de Argel* y *Los baños de Argel*) y el relato del cautivo interpolado en el Quijote (103).

En el capítulo no solo se plasma la visión del cautiverio, material biográfico de gran hondura en su proyecto literario, sino también la condición esencial de Miguel de Cervantes[3] como hombre (*Quijote*, II, cap. 58):

> –La libertad, Sancho, es 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; por la libertad así como por la honra se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres (Cervantes 980).

De esta manera, Cervantes rinde homenaje a la «lealtad y valor indomable de los cautivos españoles» (Canavaggio 112). Aunque finalmente la representación de frustra porque el rey la prohíbe a causa de un reyerta en la que murió un hombre (el mismo que reconoció a Alonso de Entrerríos y asegura que combatió en Flandes), al autor del *Quijote* le hubiera gustado este mundo posible, el mundo narrativo potencial de la representación de estas obras de teatro.

A la luz de este balance, ¿en qué medida el mundo posible construido en «Tiempo de hidalgos» es afín a la vida de Cervantes? El testimonio ya mencionado en *Ocho comedias y ocho entremeses*, del que se desprende el fracaso del escritor, adquiriría su lógica interna dentro del mundo posible del capítulo tras la derrota de Cervantes como autor de teatro. La distancia entre el testimonio de Cervantes y la visión ofrecida por el capítulo no es tal, si se comprende que ese progresivo desencanto y entrada en la derrota depende del momento vital del escritor. Se produce un contraste entre la energía creativa de Cervantes cuando se vuelca en el mundo de la representación teatral en el corral de comedias, y la posterior derrota, tras el fracaso, lo que conduce al segundo gran eje que analizaremos, en relación con el intento de «suicidio» y la relación con la historia pastoril de Marcela y Grisóstomo.

Desde estas coordenadas, el capítulo ofrece su propia lógica interna, sus motivaciones intrínsecas como causa y efecto, para ofrecer una imagen de Cervantes no «verdadera», única e intransferible, como quería Sancho en el capítulo 72 del *Quijote* de 1615, sino susceptible de cambios y modulaciones, en el itinerario vital del triunfo a la derrota. Esta es la macroestructura o esquema narrativo del capítulo: triunfo-derrota-nueva esperanza (contemplación de la fama póstuma).

[3] «Miguel ha aprendido a prescindir de prejuicios, a renunciar a las opiniones apresuradas. Fustiga en sus obras a los que, por debilidad y por falta de energía, abandonan la fe de Cristo; y exalta, por contraste, el heroísmo de los mártires fieles a sus convicciones» (Canavaggio 107).

4. Ecos de la novela pastoril: los amores desgraciados de Marcela y Grisóstomo

El Cervantes fabulado o ficcionalizado en el capítulo asume el modelo de la ficción y, ya derrotado, al término de su desgraciada vida, decide darse muerte tal como Grisóstomo, el protagonista de la novela pastoril intercalada en el *Quijote*. La ficción suplanta a la vida. Los agentes de la patrulla descubren esta clave a partir de una nota que Cervantes deja en su casa –un fragmento del parlamento de Grisóstomo– y que Pacino interpreta como una nota de suicidio. «Tiempo de hidalgos» ofrece un guiño contemporáneo a la literatura pastoril. Aunque en el Quijote de 1605 se albergan distintos episodios de naturaleza bucólica, la belleza y discreción femenina (Dorotea, Luscinda y Leandra), la presencia dramática (Marcela), la trama idílica (Luis, Clara) y la enfermedad y el sufrimiento (Grisóstomo y Cardenio) (Finello 233), en el capítulo se recrea un pasaje muy concreto de los amores de Marcela y Grisóstomo, focalizado en la desesperación del pastor Grisóstomo, al que ahora imita Cervantes, desesperado no por el desamor de Marcela sino por su derrota en el teatro.

Para ahondar en las fuentes de este mundo posible en la ficción televisiva, es preciso retrotraerse al episodio pastoril de Grisóstomo y Marcela inserto en el *Quijote* (I, 11-14), una historia amorosa que actualiza el motivo del «amante desairado» (Baquero Escudero 75). Se trata del primer episodio intercalado en la novela, la primera digresión que se aparta de la trama argumental nuclear de las aventuras acaecidas a don Quijote y Sancho (García Carcedo 25). Si, como ha estudiado Finello (235), los personajes cervantinos propenden a imitar aquello que han escuchado o leído, «Tiempo de hidalgos» es fiel a esta premisa de la *imitatio*. De este modo, al igual que don Quijote imita a Grisóstomo penando de amor por Marcela cuando evoca a Dulcinea[4], también Cervantes en *El ministerio del tiempo* imita a Grisóstomo, pues la imitación se convierte en resorte fundamental de la configuración narrativa ficticia del Quijote. Se produce, como advierte Finello, una «literarización de la vida» (192).

¿Pero qué fue en realidad del pastor Grisóstomo? En algunos lugares se dice que murió de amores (muerte natural), frente a la posibilidad de que realmente se suicidara tal como sostiene Américo Castro (239); sin embargo, Luis Rosales (486-510) considera que se trata de un suicidio metafórico. Esa ambivalencia en el suicidio de Grisóstomo, señalada por Avalle-Arce («La canción desesperada de Grisóstomo» 194; «Cervantes, Grisóstomo, Marcela, and Suicide» 115; «Grisóstomo y Marcela (Cervantes y la verdad problemática)» 89), introduce toda una polémica ideológica sobre el episodio cervantino. Covarrubias en el *Tesoro de la lengua castellana* define el verbo «desesperar» como suicidarse (458). Pero lo cierto es que los libros pastoriles no se detienen en estos finales funestos, pues se centran en el amor idílico entre pastores, según constata Fernando de Herrera en sus *Anotaciones a Garcilaso* (García Carcedo 30).

Si bien Cervantes acoge toda una tradición proveniente de la edad dorada de la literatura pastoril –el mito se alberga en las *Metamorfosis* de Ovidio (libro 15) y las *Geórgicas* de Virgilio, en *La Arcadia* de G. Sannazaro o el *Orlando Furioso* de Ariosto, según atestigua Finello (178), a partir de una tradición rescatada por Cervantes en obras como *La Galatea* o el *Quijote*–, desde la mentalidad cervantina se trastoca el mundo arcádico: la Arcadia de Cervantes se torna amarga, como «tierra de la pena» (*land of grief*) (Finello 178-180). Se da una influencia fundamental del contexto, pues el episodio tiene lugar en un mundo moderno que contrasta con el idilio propio de la clasicidad (180):

[4] En esa predilección hacia la *imitatio*, don Quijote quiere participar del mundo pastoril de Grisóstomo: «Todo lo más de la noche se le pasó en memorias de su señora Dulcinea, a imitación de los amantes de Marcela» (264).

«Las idílicas narraciones pastoriles quedan interrumpidas por una brusca caída en la realidad» (García Carcedo 30). En esta línea, Martínez Bonati subrayó las impurezas del universo pastoril perfilado por Cervantes, con incursiones humorísticas, como el episodio de los yangüeses, en que don Quijote se topa con la realidad tras salir apaleado (152). En esa integración de la fábula bucólica en la modernidad, se produce un choque con la realidad, lo que conduce a la destrucción del idilio, tal como sucede en *El Quijote* y en «Tiempo de hidalgos», en tanto que Cervantes se da de bruces con su derrota, amarga realidad que no puede soportar y, por ese peso imposible, decide acabar con su vida:

> AMELIA
> Grisóstomo pide que le entierren al pie
> de un alcornoque, donde vio por primera
> vez a su amada (De Pando y Schaaff 58).

Ante la funesta realidad y siendo fiel al modelo de Grisóstomo, Cervantes en el capítulo de *El ministerio del tiempo* opta por el suicidio para dotar de verosimilitud y coherencia interna al episodio. En este punto se cruzan el modelo de imitación del pastor Grisóstomo con la evocación del verso («Puesto ya el pie en el estribo») situado en la carta-prólogo de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*[5], la obra póstuma de Cervantes. Cabe decir, pues, que el capítulo respeta el sentido de la muerte para Cervantes, al elegir en el momento en que decide darse muerte los versos que se sitúan en la carta-prólogo de su obra póstuma.

Pese a la coherencia interna de ese mundo potencial, justificada por la desesperación de Cervantes, este mundo posible se ve frustrado por el hallazgo de la nota de suicidio y la llegada a tiempo de los miembros de la patrulla, que identifican el árbol donde habría de ahorcarse Cervantes tal como lo hiciera Grisóstomo (bajo una encina). Es el poder de la literatura el que ofrece las coordenadas del mundo posible, el desvelamiento de unas claves a partir de las cuales los miembros de la patrulla logran encauzar a Cervantes hacia su «destino»: la escritura de *El Quijote*.

5. Cervantes viaja a 2016: la celebración de una fama póstuma

> AMELIA
> Si supiera todo lo que va a conseguir...
> Lo importante que va a ser su obra para
> el mundo. Si Cervantes supiera quién va
> a ser Cervantes, no querría colgarse de
> un árbol (De Pando y Schaaff 60).

[5] «Puesto ya el pie en el estribo, / con las ansias de la muerte, / gran señor, ésta te escribo» es, como anunciábamos, la carta de Miguel de Cervantes que se sitúa como prólogo del *Persiles* cuyos versos –a don Pedro Fernández de Castro, conde de Lemos– parecen ser su testamento póstumo. En la carta leemos: «Ayer me dieron la Extremaunción y hoy escribo ésta. El tiempo es breve, las ansias crecen, las esperanzas menguan y, con todo esto, llevo la vida sobre el deseo que tengo de vivir» (28). Es preciso que un autor ponga el pie en el estribo –vea cercana la muerte, su postrera hora–, para que de sus palabras se desprenda gran hondura, el sentido de lo verdadero más allá de falsas impostaciones. A los tres días de la escritura de esta carta, fechada en Madrid a 19 de abril de 1616, moría Miguel de Cervantes. Bajó al sepulcro para recibir cristiana sepultura. Murió el hombre y despertó el mito. Tras él se alzaban la gloria, la inmortalidad y la fama póstuma de la que no gozó en vida. En el siglo XXI se nos ofrece la distancia temporal, el paso del tiempo para rendirle el debido homenaje.

¿Pero cómo hacer que Cervantes sepa que va a ser Cervantes? ¿Cómo lograr que en el personaje nazca esa autoconsciencia de su destino, que le llene el ánimo para escribir el *Quijote*? El parlamento de Amelia introduce al espectador en las coordenadas de un mundo posible, a través de la hipótesis, el condicional que en la lengua fija los parámetros de la posibilidad. Ante la desesperación de Cervantes por su fracaso como autor de teatro y su intento de suicidio, la macroestructura narrativa del capítulo se orienta hacia su tercer eje, hacia la nueva esperanza de la reescritura del *Quijote*. Lo único que pudiera alegarse en este punto es que, puesto que Pacino y Alonso no han encontrado a los ingleses ni recuperado el manuscrito del *Quijote*, la solución viable consiste en que Cervantes reescriba el Quijote, quizá dando a la historia literaria y cultural de España una obra sustancialmente distinta de la pureza del Quijote primero. No obstante, al margen de este matiz de estilo, que en la poética de los mundos posibles se comprende por la coherencia interna del nuevo mundo creado, solo hay una forma de que Cervantes sea consciente de la trascendencia de su obra: que viaje a 2016 para contemplar su gloria póstuma, con claras reminiscencias en el que el Doctor y Amy llevan a Van Goh al Museo d'Orsay de París para que vea la inmensa recepción de su obra (Davies, *Doctor Who*, capítulo 10v5).

Cervantes, turbado, toma la mano de Amelia e instantes después, se encuentra maravillado, preso de una extraña fascinación, al contemplar su legado literario por calles y plazas: la estatua de Cervantes en la Universidad de Alcalá de Henares, el Instituto Cervantes o su propia obra traducida a distintos idiomas en una librería. Embargado de emoción, con lágrimas en los ojos, Cervantes se cerciora de que en 2016 su novela es la más importante de la humanidad. Cuando el autor del *Quijote* camina por las calles de Alcalá, se topa con el banco de don Quijote y Sancho en el Museo Casa Natal en Alcalá de Henares y, en ese artificio de la ficción audiovisual para aunar palabra, imagen y efectos audiovisuales, se suceden un sinfín de imágenes sobre adaptaciones cinematográficas de la obra cervantina. Se trata de un flash de imágenes en movimiento que, como si se tratara de un sueño, Cervantes contempla con gran emoción, mientras la voz en off de Amelia rescata las palabras que Dostoievski[6] en sus dejó impresas en *Diario de un escritor* sobre la novela cervantina:

> AMELIA (voz en off)
> Mucho se ha escrito sobre *El Quijote*,
> pero creo que estas palabras son sin
> duda las más bellas...[...]
> «Si se acabase el mundo y alguien
> preguntase a los hombres: "Veamos, ¿qué
> habéis sacado en limpio de vuestra vida
> y qué conclusión definitiva habéis
> deducido de ella?" [...]
> Podrían los hombres mostrar en
> silencio el Quijote y decir luego:
> "Ésta es mi conclusión sobre la vida,
> y... ¿podríais condenarme por ella?"».
> (De Pando y Schaaff 62-63).

[6] «Si se acabase el mundo y alguien le preguntase a los mortales: 'Veamos, ¿qué habéis sacado en limpio de vuestra vida y qué conclusión definitiva habéis deducido de ella?', podrían los hombres mostrar el *Quijote* y decir: 'Esta es mi conclusión respecto a la vida..., ¿y podríais condenarme por ella?» (Dostoievski 943).

Las imágenes se superponen, se entrelazan con las voces, creando una escena mágica que sintetiza la gloria póstuma del escritor, quien cree que se trata de un sueño y con sutil ironía, manifiesta el anhelo de que Lope hubiera visto todo ese legado. Este episodio cervantino ofrece muchas claves recepcionales, en tanto que introduce la oposición entre la individualidad del artista frente a la sociedad, quien no es capaz de reconocerlo en su tiempo. El no reconocimiento del artista en su tiempo es una constante en la historia. En las cartas que se cruzaron Goethe y Eckermann se alberga esta idea (Eckermann 152). Pero el artista verdadero, según se muestra en el capítulo, ha de ser fiel a su destino y no cejar en la escritura de la novela que será la más importante de las letras españolas. Si tras el fracaso de Cervantes en el teatro y el intento de suicidio a la manera de Grisóstomo era necesaria la construcción de un mundo posible –el de la contemplación de su gloria eterna, de la fama póstuma– este universo narrativo potencial no es sino un artificio para que la historia no cambie. La reescritura del *Quijote* deja inamovible el curso de la historia y, de esta manera, la misión se lleva a buen término.

6. Apuntes finales

Viajes en el tiempo, puertas que comunican siglos de historia, vidas que se cruzan en un número potencialmente infinito de posibilidades, constituyen la materia ficcional de «Tiempo de hidalgos», capítulo de *El ministerio del tiempo* que se muestra, en un plano individual, como un homenaje a la figura de Cervantes y, desde un prisma colectivo, como una evocación histórica de la España del siglo de Oro, con distintos hilos narrativos que el capítulo entrecruza de manera magistral hasta ofrecer un producto audiovisual donde se concitan elementos históricos, literarios y sociológicos en la existencia de Miguel de Cervantes, el mayor escritor que se ha conocido en las letras hispánicas. Para construir la arquitectura narrativa, se distinguen tres ejes esenciales en torno a Cervantes: su amor y posterior fracaso en el teatro, su derrota e intento de suicidio a la manera de Grisóstomo y la contemplación de su fama póstuma. A partir de la poética de los mundos posibles, ahondando en las fuentes literarias de la obra cervantina en relación con los episodios plasmados en el capítulo, se ha establecido un análisis de los guiños biográficos, históricos, literarios, cinematográficos y, por extensión, culturales, plasmados en el formato de la narración serial.

En síntesis, si bien el propósito de *El ministerio del tiempo* a cuyo cargo están los miembros de la patrulla, es lograr que la historia no cambie, en el seno de la narración serial se albergan distintos mundos posibles, otras posibilidades de realización que desvían el curso de la historia. La imaginación y la ficción enseñan que lo que pudo ser en ese transcurso potencialmente infinito de cada vida humana, es solo una opción entre un sinfín de posibilidades, de manera que la incompletud de los mundos narrativos nunca se colma. Si *el Quijote* –como escribió Dostoievski y rememora Amelia en voz en off– es la conclusión de la vida, «Tiempo de hidalgos» ofrece una relectura de esa conclusión inagotable, de ese legado inmortal de las claves cervantinas desplegadas en la narración serial del siglo XXI.

Bibliografía citada

Albaladejo Mayordomo, Tomás. *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa: análisis de las novelas cortas de Clarín.* Alicante: Universidad de Alicante, 1998.

Altares, Guillermo. «Viajar al pasado para burlarse del presente», El País, 2016, 17 de agosto de 2016.

Avalle-Arce, Juan Bautista. «La canción desesperada de Grisóstomo». *NRFH*, 11:2, (1957): 193-198.

Avalle-Arce, Juan Bautista. «Cervantes, Grisóstomo, Marcela, and Suicide». *PMLA*, 89:5, (1974): 1115-1116.

Avalle-Arce, Juan Bautista. «Grisóstomo y Marcela (Cervantes y la verdad problemática)». *Nuevos deslindes cervantinos.* Barcelona: Ariel, 1975: 89-116.

Baquero Escudero, Ana Luisa. *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes.* Pontevedra: Academia del Hispanismo, 2013.

Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Barcelona: De Bolsillo, 2011.

Canavaggio, Jean. *Cervantes*. Madrid: Espasa-Calpe, 1997.

Cascajosa, Concepción (2009). «La investigación sobre narrativa televisiva en España». *Admira*, 1:1, (2009): 86-97.

Cascajosa, Concepción. *Dentro del ministerio del tiempo*. Léeme editores, 2015.

Castro, Américo. *Hacia Cervantes.* Madrid: Taurus, 1957.

Cervantes, Miguel de. *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados.* Madrid: Real Academia Española, 1984.

Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Planeta, 1996.

Cervantes, Miguel de. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Cátedra, 1997.

Cervantes, Miguel de. *Viaje del Parnaso*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

Costa Sánchez, Carmen y Piñeiro Otero, María Teresa. «Nuevas narrativas audiovisuales: multiplataforma, crossmedia y transmedia. El caso de Águila Roja (RTVE)». *Icono14,* 10:2, (2012): 6-28.

Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674*. Barcelona: Horta, 1943.

Davies, Russell T. *Doctor Who*. BBC: Coproducción GB-Canadá, 2005.

De Pando, Carlos y Schaaff, Anaïs. Guion de «Tiempo de hidalgos». Capítulo 11v2. *El ministerio del Tiempo*, RTVE, 2016.

Dolezel, Lubomir. «Semiotics of Literay Communication». *Strumenti Critici* 50: 1, (1986): 5-48.

Dolezel, Lubomir. *Occidental Poetics. Tradition and Progress*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1990.

Dolezel, Lubomir. (1996). «Mundos de ficción: densidad, vacíos e inferencias». José María Pozuelo Yvancos y Francisco Vicente Gómez (eds.). *Mundos de ficción: (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Murcia, 21-24 de noviembre 1994): Investigaciones Semióticas VI*. Murcia: Servicio de Publicaciones, 1996: 13-24.

Dolezel, Lubomir. *Historia breve de la poética*. Madrid: Síntesis, 1997.

Dolezel, Lubomir. *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles.* Madrid: Arco/Libros, 1999.

Dostoievski, Fiodor. *Obras completas. Tomo III (1879-1881*). Madrid: Aguilar, 1977.

Eckermann, Johann Peter. *Conversaciones con Goethe: en los últimos años de su vida*. Barcelona: Acantilado 2005.

Finello, Dominick. *Pastoral Themes and Forms in Cervantes's Fiction*. London: Associated University Presses, 1994.

García Carcedo, Pilar (1996). *La Arcadia en el Quijote. Originalidad en el tratamiento de los seis episodios pastoriles.* Bilbao: Beitia.

Gaspar y Rimbau, Enrique. *El anacronópete*. Valladolid: Trasantier, 2014.

Gómez de Arteche, José. *Un soldado español de veinte siglos. Relación verídica.* Barcelona: Luis Tasso y Serra, 1885.

Grandío, María del Mar. *Audiencia, fenómeno fan y ficción televisiva. El caso de Friends*. Buenos Aires: Libros en Red, 2009.

Martínez Bonati, Félix. *El «Quijote» y la poética de la novela.* Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995.

Machado, Antonio. *Juan de Mairena*. Madrid: El Mundo, 2001.

Olivares, Javier. «¿Qué es lo que hace que las series de hoy en día sean tan diferentes, tan atractivas?». *Bloguionistas*, 2013.

Olivares, Javier y Olivares, Pablo. *El ministerio del tiempo*. Madrid: Onza, Cliffhanger, Televisión Española, 2015.

Piñera Tarque, Ismael. *Mundos narrativos: relato literario y relato fílmico*. Kassel: Reichenberger, 2009.

Pozuelo Yvancos, José María. *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993.

Rey Hazas, Antonio. *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*. Madrid: Ediciones Eneida, 2005.

Rodríguez-Mansilla, Fernando. «"Tiempo de pícaros": la picaresca en *El ministerio del tiempo*». *Impossibilia*. 10: 1, (2015): 74-96.

Rosales, Luis. *Cervantes y la libertad. Vol. II., La libertad soñada*. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1960.

Sánchez Castillo, Sebastián y Galán, Esteban. «Narrativa transmedia y percepción cognitiva en *El Ministerio del Tiempo* (TVE)». *Revista Latina de Comunicación Social*, 71:1, (2016): 508 a 526.

Segre, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica, 1985.

Vega, Lope de. *Rimas sacras*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.

Vega, Lope de. *Prosa III: epistolario (1604-1633)*. Fundación José Antonio de Castro, 2016.

Fronteras de lo visible y de lo literario

Antonio Candeloro
(Universidad Católica San Antonio de Murcia)

1. Prólogo: ver y leer «mundos de significado»

Si hay algo que comparte el lector (de una obra literaria) y el espectador (de una obra cinematográfica) es lo que S. T. Coleridge define (en su *Biographia Literaria*) como «the suspension of disbelief», esto es, la «suspensión de la credulidad» (Coleridge 169). El poeta inglés subraya que esta «suspension» tiene que ser «willing», esto es, «voluntaria», y «for the moment», esto es, «temporal». Nadie olvida por completo de forma voluntaria y en un tiempo indefinido la capacidad de interpretar de forma racional el mundo que lo rodea. Es solo en el ámbito de la ficción (y, consecuentemente, en el de la *inventio* que proponen los varios ejemplos de *fictio*)[1] donde el ser humano es capaz de desdoblarse y de ver como «real» algo que sabe perfectamente que es «ficticio»; o también de leer e interpretar como «verosímil» algo que sabe perfectamente que es fruto de la imaginación del autor (sea este un novelista o un director de cine).

Este tema ha sido motivo de debate tanto por parte de los estudiosos de cine, como por parte de los críticos literarios. Si en el primer caso podemos pensar en el artículo de Kendall Walton «Fearing Fictions» (Walton), donde el autor se pregunta por qué si sabemos que lo que vemos en una pantalla cinematográfica es ficción, nos involucramos y nos identificamos tanto con lo que viven y experimentan en su propia piel los personajes de la película (sobre todo si se trata de las del género de terror) hasta llegar a reír o a llorar de verdad en el plano de realidad[2], en el segundo podemos pensar en todos los mecanismos que los principales estudiosos de la así denominada «crítica de la recepción» nos han explicado en relación con nuestra manera de «desmontar» un texto literario y, al mismo tiempo, de «re-construirlo» en ese proceso paulatino y fascinante (y todavía misterioso), en ese verdadero *work in progress*, que es la lectura del mismo[3].

Analizando el concepto de «complejidad», el filósofo italiano Alfonso Iacono participa de este debate en un ensayo en el que intenta dar una explicación objetiva a lo que ocurre

[1] Sobre el significado técnico de estos dos términos y los matices que los caracterizan desde Platón y Aristóteles en adelante, cfr. Segre 1985.

[2] Cfr. también Carroll 1990 63-68. Sobre un análisis articulado del concepto y de su evolución hasta nuestros días, cfr. Angelucci 2013.

[3] A modo de ejemplo, pensemos en Wolfang Iser, que en su fundamental *El acto de leer* (Iser 1987) construye la teoría del «horizonte de expectativas» y la del «horizonte de experiencias»; o en Umberto Eco, que en su claro y esclarecedor *Lector in fabula* (Eco 1979) elabora la teoría de la así llamada «actividad de cooperación interpretativa», en la que al lector le es asignado el papel de «co-autor» de la obra narrativa, cuando se trata de memorizar tramas y adelantar posibles soluciones y finales de las mismas. Al hilo de estos dos intérpretes, también podemos citar a Hans Robert Jauss, que en su *Experiencia estética y hermenéutica literaria* (Jauss 1986) elabora una teoría que une la investigación de tipo literario y semiótico a la de corte más filosófico y estético, dando lugar a la rama de la citada «Escuela de la recepción» (que bebe, y mucho, de la filosofía de Hans-George Gadamer y de su obra más importante, *Verdad y método* (1960 y 1986), en la que se lleva a cabo una revitalización del concepto de «hermenéutica»). Sobre la recepción (y el papel del espectador) en el cine, cfr., entre otros, Casetti 1990 y 2015; además de Metz 2001; Curi 2006.

cuando vamos al cine, al teatro, a un museo, o cuando estamos escuchando un motivo musical o leyendo una obra literaria. Lo hace en el ensayo titulado *Mondi intermedi e complessità*, aparecido en el 2005, y en lo que podemos considerar como la ampliación del mismo, *L'illusione e il sostituto*, publicado en el 2010.

Sintetizando el razonamiento de Iacono, parece que, en cuanto seres humanos y tal y como notan Gregory Bateson y D. W. Winnicot estudiando los mecanismos que regulan los juegos infantiles (Bateson; Winnicot), somos perfectamente capaces de reconocer y distinguir los «mundos de significado» (los diferentes universos en los que podemos entrar de forma momentánea y voluntaria, como los que crea la ficción) precisamente por saber distinguir los marcos (*cornici*, en italiano) que los delimitan. Igual que el niño que empieza a jugar y a «independizarse» juega mirando con el rabillo del ojo a su madre (que está cerca de él y pendiente del mismo), así el hombre, una vez alcanzada la fase adulta, sabe entrar y salir de los «mundos de significado» a partir de la percepción del marco de esos mismos mundos.

Es lo que ocurre con respecto a una pantalla cinematográfica, cuando entramos en la oscuridad de una sala; en relación con el teatro, cuando se abre el telón que nos muestra el escenario; o con respecto a un cuadro, cuando lo contemplamos a través de la «ventana abierta», que es el mismo marco en el que está «congelada» la acción o la porción de mundo que nos enseña. Lo curioso del caso es que, gracias a lo que Iacono define como «teoria della coda dell'occhio», esto es, «teoría del rabillo del ojo»: «Noi non solo passiamo continuamente da un universo di significato ad un altro, ma siamo anche in grado di padroneggiare i molteplici confini che ci circordano, dando ad essi un senso» (Gargani y Iacono 27)[4].

Esta teoría vendría, así, a corroborar la eficacia del sintagma de Coleridge «willing suspension of disbelief»: el acto voluntario de «suspender la credulidad», de confiar en lo que el mismo Coleridge define como «poetic faith» («fe poética»), es algo que aplicamos desde que somos niños y cuando empezamos a aprender las reglas del juego que implican lo que Iacono define como una «duplicidad», implícita en la «teoría del rabillo del ojo»:

> Crediamo e non crediamo, percepiamo e non percepiamo, stiamo dentro, ma non ci stiamo del tutto, siamo *duplici*: ci perdiamo nella storia, però nello stesso tempo non ci perdiamo. Cosa vuol dire? Nel caso di un quadro, in quanto finestra, il problema della cornice è esattamente questo: noi la percepiamo e, nello stesso tempo, non la percepiamo. Quando guardiamo attraverso, abbiamo bisogno, nello stesso tempo, di percepire la cornice, perché è essa che ci permette di dirci che l'universo di significato dentro il quadro è diverso da quello del muro. È banale, ma è così (Gargani y Iacono 27)[5].

[4] «Nosotros no solo pasamos continuamente de un universo de significado a otro, sino que somos capaces también de gestionar las múltiples fronteras que nos rodean, dando a las mismas un sentido» (de aquí en adelante, todas las traducciones del italiano al español son mías).

[5] «Creemos y no creemos, percibimos y no percibimos, estamos dentro, pero no del todo, somos *dúplices*: nos perdemos en la historia, pero, al mismo tiempo, no nos perdemos. ¿Qué quiere decir? En el caso de un cuadro, en cuanto ventana, el problema del marco es exactamente esto: nosotros lo percibimos y, al mismo tiempo, no lo percibimos. Cuando miramos a través del mismo, necesitamos, al mismo tiempo, percibir el marco, porque es este que nos permite ver que el universo de significado dentro del cuadro es distinto del de la pared. Es banal, pero es así».

Se trata, entonces, de saber ver y reconocer los contextos de los varios «mundos de significado» a partir de los marcos que los encuadran y nos los presentan a nuestros sentidos (tanto cuando hablamos de «cuadro» en el sentido geométrico –lo que resulta evidente y explícito en el cine, el teatro, la pintura–, como cuando hablamos de libros: el «rectángulo» dentro del cual se enmarcan las páginas impresas nos avisa de que, a partir de esta frontera, cruzaremos y nos sumergiremos en otro mundo y en otra dimensión)[6].

Ahora bien: ¿qué ocurre cuando tanto el cine como la literatura juegan deliberadamente con las fronteras y los marcos que delimitan el mundo ficcional que nos presentan? ¿Qué ocurre cuando el pintor adopta la técnica de la así denominada *mise en abyme*? ¿Qué ocurre cuando vemos en un museo un cuadro que se construye explícitamente como *trompe-l'oeil* o trampantojo?[7]

El objetivo de este artículo es intentar contestar a estas preguntas a partir del análisis de algunos casos concretos sacados de la historia del cine y de la literatura occidental. Empezaremos con el análisis de una «escena fantasma» de la versión cinematográfica del *Quijote* de Orson Welles, en comparación con la obra cervantina; proseguiremos con el análisis de una escena de *The Purple Rose of Cairo* (1985), una de las más cervantinas de las obras de Woody Allen; y terminaremos el recorrido de la mano de Francis Ford Coppola, analizando algunas escenas emblemáticas de su obra maestra, *Apocalypse Now* (1979), en la que el juego perspectivista entre «dentro» y «fuera» del cuadro cinematográfico permite, a su vez, un juego de tipo metaliterario entre las fuentes de la obra que la inspira, esto es, *Heart of Darkness* de Joseph Conrad, junto con las demás fuentes literarias de las que bebe (sobre todo algunos poemas de T. S. Eliot).

2. Orson Welles: Don Quijote entra dentro de la pantalla cinematográfica

Como ya analizamos en otro estudio y como es notorio para los cinéfilos, Orson Welles, director especialmente aficionado a la lectura y a la lectura de la literatura clásica (a él se deben algunas de las mejores y más originales transposiciones cinematográficas de la obra de William Shakespeare), nunca llegó a terminar su proyecto sobre su versión de la obra maestra de Miguel de Cervantes. Lo que hoy podemos ver como *Don Quijote de Orson Welles* (1992), en realidad, es el fruto de una operación *a posteriori* y *post mortem* que su amigo español, el director de películas de serie B Jesús Franco, llevó a cabo a partir de los (escasos) apuntes que el director americano dejó al morir en el año 1985[8]. Lo que vemos o podemos ver, entonces, es algo lejano del *final cut* que le habría dado

[6] De ahí la cara de sorpresa cuando, al finalizar la lectura de un libro que nos hipnotiza, nos resulta difícil o triste volver a ver el «mundo real» que rodea el «ficticio» enmarcado por el libro en cuanto objeto; podemos hablar de «rectángulo» también en el caso de la pantalla del ordenador (o de la de un *e-book* o, incluso, de la de un móvil): la reacción es la misma, si lo que cuenta y narra el texto en cuestión nos atrapa.

[7] Hay múltiples ejemplos: pensemos, de momento, en *Huyendo de la crítica* (1874) de Pere Borrel del Caso, obra emblemática en la que se ve al joven protagonista del potencial retrato saltar literalmente del cuadro; como si quisiera evitar las futuras miradas y las futuras interpretaciones del mismo por parte de los futuros espectadores y críticos de arte (y la cara de susto que pone es todavía más emblemática en cuanto a las relaciones entre el estar «dentro» o «fuera» del marco que quiere «congelarlo»). Sobre la dialéctica «dentro» y «fuera» del cuadro sigue siendo fundamental *Las Meninas* (1656) de Diego de Velázquez y la interpretación que de la misma obra nos ofrece Michel Foucault en *Las palabras y las cosas* (Foucault 1989). Si el *Quijote* de Cervantes es una de las primeras novelas en interrogarse en qué ocurre cuando leemos una novela, *Las Meninas* de Velázquez es uno de los primeros cuadros que nos obliga a preguntarnos qué ocurre cuando vemos un cuadro y quién mira a quién si dentro del cuadro aparece el mismo pintor que parece pintarlo.

[8] Reconstruyo las vicisitudes de este proyecto «infinito» y finalmente frustrado y analizo la comparación entre el texto fílmico y el texto literario en Candeloro 2016.

Welles de haber podido (o querido) terminar su obra; se trata de una operación arbitraria por parte de otro director que admiraba a Welles pero que, evidentemente, no podía tener el mismo punto de vista del genial autor en relación con una obra también genialmente compleja como la de Cervantes.

Sin embargo, el producto del que disponemos, a pesar de todos sus defectos o huecos, sí nos permite vislumbrar la genialidad de las ideas que Welles fue forjando alrededor de la novela de Cervantes. Pensemos en la escena de los molinos de viento (en la que Welles crea un sincretismo dialéctico y visual a partir de la novela cervantina, utilizando en un fundido encadenado algunos cuadros emblemáticos de las «pinturas negras» de Goya, a partir de *Saturno devorando a sus hijos* de 1820-23) o en la escena en la que Sancho Panza rompe literalmente el pacto de ficción que se establece entre director–texto fílmico–espectador en el momento en el que, desesperado y cansado de las locuras de su amo, se pone a hablarle directamente y en primer plano a la cámara y recibe el consuelo y las palabras de apoyo del mismo director. Esto es, Orson Welles entra dentro del cuadro, aun estando fuera físicamente, a través de su voz *en off*, como si de un «doble» de Cimete Hamete Benengeli se tratara.

También el escritor mexicano Jorge Volpi se ha interesado por la función del papel de la voz *en off* en la película de Orson Welles: en el artículo «La voz de Orson Welles y el silencio de Don Quijote», aparecido en *Letras Libres* en el 2004, Volpi se centra en los múltiples mecanismos que permiten la paulatina identificación del director no con Sancho Panza, ni con Don Quijote, sino precisamente con Cervantes y, en particular, con esa entidad fantasmal que, a partir del cap. 9 de la I Parte del *Quijote*, Cervantes nos presenta como «el verdadero autor» de la obra, esto es, el «historiador arábigo» llamado Cide Hamete Benengeli.

Curiosamente, también Volpi, igual que nosotros en el citado artículo «*Don Quijote* 'dentro' y 'fuera' de la pantalla. La versión de Orson Welles», se centra en la así denominada «escena fantasma» de la película: la que, según Volpi, Welles nunca llegó a rodar y solo imaginó en el guion que tenía previsto para el *final cut*. Se trata de la escena en la que «Don Quijote encuentra a Don Quijote», una escena que «nunca se filmó. O tal vez sí, y se encuentre en uno de los rollos que permanecen en Italia, o en los retazos que *Jess* Franco no utilizó, o se perdió en los infinitos vericuetos que sufrió la cinta tras la muerte de su realizador...» (Volpi).

Pues bien, evidentemente Volpi, cuando esto escribió, desconocía (y, evidentemente, no podía saber) que el experto en la obra de Welles, Jonathan Rosenbaum, rescataría y haría pública la «escena fantasma», en la que sí Don Quijote entrará en un cine de barrio en la Sevilla de los años 60 (esto es, contemporánea a la época del rodaje) pero, a diferencia de lo que sostiene Volpi a partir de las ideas que tendría Orson Welles, no se enfrentaría a la visión de sí mismo en una gran pantalla cinematográfica y no mataría a su «doble» con la espada levantada en el aire, sino que se enfrentaría a una serie de escenas de películas del oeste y de romanos (el así denominado «péplum») y destrozaría la pantalla para regocijo de los espectadores niños y para alarma y susto de los espectadores adultos[9]. Estas son las reflexiones que Jorge Volpi desarrolla a partir del análisis de «su» versión de la «escena fantasma»:

> Los talentos combinados de tres genios: Cervantes, Borges, Welles se unen aquí para atisbar todos los juegos metaliterarios y metacinematográficos que se llevarían a

[9] Cfr. Candeloro 2016 y Rosenbaum 2005. Cfr. también Welles 1992. La escena «fantasma» se puede ver a través de este enlace de YouTube: https://youtu.be/jt-8btq7kt8.

> cabo a partir de entonces. Cuando Cervantes hizo que en la segunda parte de su libro don Quijote leyese a don Quijote, cuando Borges hizo a Pierre Menard el autor de *Don Quijote* –y, con él, a cada uno de nosotros– y cuando, para cerrar el ciclo, Welles hizo que don Quijote mirase a don Quijote en un cine de barrio se abrieron tres puertas que no han vuelto a cerrarse y que aún hoy nos provocan una sensación de –valga la paradoja– gozosa angustia. No es casual que don Quijote creyese hallar su fin al enfrentarse con el Caballero de los Espejos; tampoco que Borges odiase los espejos tanto como la cópula; tercero en turno, a Welles le correspondía mostrarnos el diabólico poder de ese gran espejo de nuestro tiempo que es el cine (Volpi).

Ahora bien, dejando de lado el hecho de que solo en un segundo momento descubriríamos que, efectivamente, esa escena que Welles solo imaginó en su guion y que finalmente rodó de una forma diferente, como nos ha sido posible contemplar gracias al hallazgo del todo azaroso de Rosenbaum en el 2005, ¿qué es lo que nos llama la atención de ese enfrentamiento entre un personaje de ficción como es Don Quijote y la pantalla cinematográfica? Como ya vimos en nuestro citado estudio sobre la película malograda de Welles, esta escena es interesante y nos llama la atención precisamente por lo que afirma Alfonso Iacono a propósito de su «teoría del rabillo del ojo» y de la cuestión de los «marcos» para entrar dentro de los «mundos de significado»: si es verdad que «Lo spettatore è colui che, entrando consapevolmente dentro l'illusione, resta autónomo e dà un giudizio attraverso il gioco dei sensi» (Iacono 108)[10], entonces, también es verdad que aquí Don Quijote vuelve a mostrarnos por enésima vez su lado más «ingenuo» e «infantil», porque él no sabe ni consigue interpretar correctamente el papel del «espectador». Igual que frente al retablo de Maese Pedro en la novela cervantina, el personaje de Welles entra en el cuadro, rompiendo literalmente el cuadro de la pantalla cinematográfica con su espada, porque no reconoce ni distingue lo que está dentro del cuadro y lo que permanece fuera del mismo (Iacono 163). Es como si Orson Welles reescribiera la escena del retablo de Maese Pedro (en los capítulos 26 y 27 de la II Parte del *Quijote*) para mostrarnos no tanto o no solamente lo que nota Jorge Volpi, el lado «demoníaco» del cine –arte que embauca al espectador y anula su resistencia racional y emotiva–, sino también y sobre todo la locura del mismo Don Quijote. A diferencia de los niños que están en el cine sevillano y que disfrutan de la contemplación del espectáculo, el pobre hidalgo se pierde en la historia, pierde de vista (con el rabillo del ojo) el marco dentro del que se proyecta la película (la gran pantalla) y destroza la superficie y el espacio físico en el que se desarrolla la acción ficticia (igual que, en el caso de la novela, destruye el retablo de Maese Pedro y destroza los títeres de los que encarnan a los personajes negativos –los árabes– frente a los que encarnan a los positivos, esto es, los cristianos Don Gaiferos y Melisendra)[11]. Si esta escena nos fascina tanto y provoca la doble (y opuesta) reacción que vemos en la pantalla (las risas de los niños, la rabia y el miedo de los adultos), es precisamente porque aquí Welles nos deja «tocar con mano» la locura del personaje (su lado «demoníaco», su incapacidad de saber disfrutar de la ficción).

También es oportuno recordar que en la versión de Jesús Franco sí está presente otra escena parecida a esta: en un momento dado, Sancho Panza le pierde la pista a Don Quijote durante una típica procesión sevillana de Semana Santa. Empieza a buscarlo por toda la ciudad y a preguntar por él en los bares del centro, hasta que se topa con un objeto

[10] «El espectador es quien, entrando de forma consciente dentro de la ilusión, permanece autónomo y ofrece un juicio a través del juego de los sentidos».
[11] Cfr. Cervantes 2015 II, 929.

rectangular del que emanan imágenes en movimiento: Sancho se queda embobado frente a la primera televisión que haya visto en su vida. Y la sorpresa y el choque emotivo aumentan cuando se topa con un telediario en el que se da noticia de la llegada a España del famoso director Orson Welles, empeñado en el rodaje de una película sobre la famosa obra *Don Quijote* de Miguel de Cervantes. La reacción de Sancho Panza frente a esta *mise en abyme* perfecta no puede ser más diferente y alejada de la de su amo en la escena «fantasma»: se santigua y se marcha, espantado por las imágenes en movimiento del tubo catódico. El pobre escudero, en este caso, no puede reconocer el «mundo de significado» que le ofrece la televisión porque desconoce ese medio de comunicación y se mueve en un mundo en el que, efectivamente, la tecnología es fruto del arte de magia de aquellos magos y encantadores malvados que han trastocado el cerebro de su amo y que convierten a simples molinos de vientos en gigantes espantosos.

3. *The Purple Rose of Cairo* (1985) de Woody Allen: cuando el actor se sale de la pantalla cinematográfica

Si en *Don Quijote de Orson Welles* vemos a un personaje que intenta entrar dentro de la pantalla (y, de hecho, determinará la interrupción repentina de la proyección por destruir literalmente la pantalla cinematográfica en la que se proyectan las películas de las que se queda prendado), en el caso de *The Purple Rose of Cairo* (1985) de Woody Allen asistimos al fenómeno inverso, esto es, el de un personaje que vive en el plano de la ficción y que decide salir fuera del cuadro para así poder vivir en el plano de la realidad.

La película, en realidad, narra la vida de Cecilia (interpretada por Mia Farrow), una joven mujer que trabaja de camarera en el New Jersey de la Gran Depresión y que sufre el maltrato de un marido arisco y déspota. El cine se convierte para Cecilia en su única vía de escape de una realidad terrible que la ahoga. En particular, Cecilia se convertirá en una *fan* incondicional de la película *The Purple Rose of Cairo* (típica comedia americana de los años 20 y 30, en la que los personajes tienen vidas de lujo, aventuras y romances al claro de luna) y de su protagonista, el aventurero Tom Baxter. Tanto es así que llega un día en el que el personaje, dándose cuenta de la afición morbosa de Cecilia por la película, decide empezar a hablar con ella (rompiendo igual que Sancho Panza la frontera entre mundo ficcional y mundo real) para, al final, salir literalmente de la pantalla, dejando a sus compañeros de reparto en el apuro de no poder proseguir con el normal desarrollo de la trama.

La reacción de la mayoría del público será, obviamente, de susto y de incredulidad: Cecilia, en cambio, tras una primera sorpresa, huirá con su héroe de ficción y los dos entablarán una relación sentimental que podría convertirse en historia de amor real si no se interpusieran los productores de la película. Para evitar el fracaso económico y conflictos con la policía, y para evitar que otros Tom Baxter abandonen la trama igual que lo hizo el primero, deciden llamar a Gil Shepherd, el actor que dio cara al personaje de Tom Baxter, para buscarlo y obligarlo a volver a estar dentro de la pantalla cinematográfica. Será el encuentro con el hombre real, en carne y huesos, el motivo que obligará a Cecilia a tomar una decisión: fugarse con el personaje de ficción o quedarse con el actor real. Al final optará por esta segunda elección, lo que provocará que Tom Baxter vuelva a entrar dentro del encuadre, para alivio de los demás actores del reparto.

Si la película adopta un enfoque cervantino en cuanto a técnica narrativa se refiere (pensemos en la *mise en abyme* que Cervantes adopta en el cap. 72 de la II Parte del *Quijote*, cuando le permite a Don Quijote toparse con Don Álvaro Tarfe, personaje –él también ficticio– de la II Parte apócrifa de Alonso Fernández de Avellaneda, y obliga este

último a afirmar y a jurar que es él, y no «el otro», el «verdadero» Don Quijote de la Mancha – Cervantes 2016, II, 72), quijotesca es la figura de su protagonista femenina: Cecilia, igual que Don Quijote a través de las novelas de caballería, encuentra alivio y aliciente para poder seguir sobreviviendo a su triste y lucubre realidad solo dentro de una sala de cine. El cine se convierte así en una manera no solo de «suspender voluntaria y temporalmente» la incredulidad, como sugería S. T. Coleridge hablando de poesía, sino también y sobre todo en una manera de «evadirse» de una realidad percibida como demasiado negativa y dura[12]. Platónica, en cambio, es la cuestión (la duda constante) sobre qué es la realidad y qué es la ficción. En este sentido, resultan particularmente interesantes las palabras que pronuncian los demás actores de la película dentro de la película mientras esperan a que Tom Baxter vuelva a entrar dentro de la pantalla: aburridos de estar parados y sin saber muy bien qué hacer en ausencia del protagonista, uno de los personajes secundarios se pregunta: «What if all this is merely semantics?» (esto es: «¿Y si esto fuera todo una mera cuestión de semántica?»). «How can it be semantics?», contesta otro personaje. El primero insiste, en un razonamiento lógico contundente: «Well, let's just readjust our definitions. Let's redefine ourselves as the real world... and them as the world of illusion and shadow. You see? We're reality, they're a dream» (Allen). O, lo que es lo mismo (la traducción es mía): «Bueno, vamos a *reajustar* nuestras definiciones. *Redefinamos* nosotros como el mundo real...y ellos como el mundo de la ilusión y de la sombra. ¿Veis? Nosotros somos la realidad, ellos son el sueño»[13].

Está claro que aquí Woody Allen nos obliga a replantearnos el significado último del archiconocido «mito de la caverna» de Platón (Platón 222). Y el hecho de que estas dudas «semánticas» (o más bien psicolingüísticas y de filosofía del lenguaje) le surjan a un personaje «encarcelado» dentro del marco de una pantalla cinematográfica no hace sino amplificar el carácter metacinematográfico y metaliterario de una película que, debajo del disfraz de una comedia romántica, nos habla de nuestra peculiar relación con el arte, en general, y con el cine, en particular[14]. Entre Miguel de Cervantes y Platón, Woody Allen

[12] Esa exaltación del poder «imaginativo» y «curativo» del cine (o del teatro) aparece en muchas otras películas de Woody Allen: pensemos en *Bullets over Broadway* (1994), en *Midnight in Paris* (2011), o en las últimas, ambientadas entre los años 30 y 50, esto es, en un periodo histórico muy cercano al de *The Purple Rose of Cairo*, como son: *Café Society* (2016) y *Wonder Wheel* (2017).

[13] Las cursivas son mías y señalan un problema etimológico bastante acuciante, cuando hablamos de la cuestión del «marco»: «definir» (en este caso «reajustar» y «redefinir») implica «medir» y «delimitar» los espacios de lo que se habla y de lo que se trata, esto es, se trata de una operación de reconocimiento de los «marcos» o de las «fronteras» entre «universos de significado»; sobre esta cuestión y la importancia de la perspectiva en la manera de ver e interpretar el mundo, cfr. Panofsky 2003 y Alberti 2012.

[14] En este sentido, hay que subrayar que la actitud de Tom Baxter al saltar al plano de la realidad y al enfrentarse con la «realidad extra-cinematográfica» es paralela a la de Don Quijote y Sancho Panza al vagar por la España de los años 60 en la película de Orson Welles: se asustan y se pierden porque, simplemente, desconocen el uso y la forma de ciertos inventos modernos como la televisión, el cine, las motos (famosa la escena en la que Don Quijote cree ver a Dulcinea montada en una Vespa), los coches, etc. Un ejemplo muy divertido de lo difícil que le resulta a Tom Baxter amoldarse al plano de la realidad de Cecilia es cuando los dos se besan y este espera el «fundido en negro» que funciona como «elipsis» para «censurar» lo que vendrá después: «TOM: ¿Y el fundido en negro? CECILIA: ¿Qué? TOM: Siempre, cuando los besos son muy apasionados y antes de hacer el amor, hay un fundido en negro. CECILIA: ¿Y qué ocurre? TOM: Entonces hacemos el amor en un lugar escondido y romántico. CECILIA: Oh, así... así no ocurre nunca aquí. TOM: ¿No hay fundido en negro? CECILIA: No. Pero cuando me has besado he sentido cómo mi corazón ardía. Y he cerrado los ojos y me... y me encontraba en un lugar maravilloso. TOM: Fascinante. Así que haces...haces el amor sin fundido»: cfr. Fonte 2012 234-235. Un eco quijotesco del personaje de Tom Baxter aparece en la escena en la que, dentro de una casa de citas, se topa con un grupo de prostitutas que lo invitan a aprovechar la situación y a disfrutar: Tom Baxter les contesta que no puede porque está enamorado de Cecilia y quiere casarse con ella; un razonamiento parecido aduce Don Quijote a Maritornes en el famoso malentendido erótico del cap. 16 de la I Parte: cfr. Cervantes 2016 I, 232-245 (aunque, todo

construye en esta trama un discurso que va más allá del cine porque toca el misterio de cómo conseguimos discernir de forma cabal las fronteras y los marcos entre «mundos de significado» y de cómo es fácil y peligroso olvidar esos marcos o cruzar esas fronteras[15].

4. *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola: cuando el director entra dentro del encuadre (o los cortocircuitos entre cine y literatura)

¿Qué ocurre, en cambio, cuando es el mismo director quien se introduce dentro del encuadre, quien –por así decirlo– salta dentro del mundo ficcional que construye a través de las imágenes?

Como hemos visto, en el caso de su transposición cinematográfica, Orson Welles se recorta para sí el papel del «historiador arábigo» Cide Hamete Benengeli a través de la voz *en off* que comenta, describe, critica la acción de Don Quijote, hasta comunicarse y dialogar con Sancho Panza.

En el caso de una de las películas más famosas y más importantes de Francis Ford Coppola (y de la historia del cine), *Apocalypse Now* (1979), asistimos a un episodio parecido, pero todavía más perturbador: en una de las escenas iniciales de la película (que, como sabemos, en su versión «redux» –presentada en el Festival de Cannes del 2001– dura 49 minutos más de la versión original, hasta alcanzar un total de 193 minutos), mientras los *marines* del ejército americano se preparan a atacar un pueblo de Vietcong, de repente, aparece el mismo Coppola, en un brevísimo cameo de 16 segundos, en el papel de un reportero acompañado por dos colegas (uno sujetando la cámara de vídeo, el otro el micrófono) dando las siguientes instrucciones a los actores: «Don't look at the camera! Just go by like you're fighting. Like you're fighting. Don't look at the camera! This is for television. Just go through, go through» (Coppola 2000).

Se trata de una escena impactante, si el espectador que contempla la película sabe de antemano quién es Coppola y puede ponerle cara. ¿Qué hace ahí Coppola? ¿Por qué se auto-presenta como un reportero dentro de su propia película? ¿Qué sentido tiene que les diga a los soldados «¡No miréis la cámara! ¡Seguid combatiendo! Como si estuvierais combatiendo. ¡No miréis la cámara! Es para la televisión, ¡seguid, seguid!»?

Como sabemos, *Apocalypse Now* es una reescritura de la obra maestra de Joseph Conrad *Heart of Darkness* (1902)[16]. Si Conrad en la novela narra las atrocidades cometidas por los belgas en la colonización salvaje del Congo, Coppola en la película narra por imágenes la violencia que los americanos desatan en la Guerra de Vietnam (1955-1975). Asistimos entonces a un cambio espacio-temporal, a una modificación del cronotopo –según la terminología de Bachtin– pero, al mismo tiempo, a una persistencia de las mismas temáticas: Coppola crea un hilo que une idealmente la violencia del ser humano en el pasado histórico que Conrad narra en *Heart of Darkness* y la que se desata

---

hay que decirlo, Don Quijote es algo más pragmático que Tom Baxter cuando añade que, de no ser por su fidelidad hacia Dulcinea del Toboso, «no fuera yo tan sandio caballero, que dejara pasar en blanco la venturosa ocasión en que vuestra gran bondad me ha puesto» 242).

[15] No hace falta recordar que el «mito de la caverna» de Platón está descrito y narrado a través de un uso abundante y eficaz de metáforas visuales. El cine (y las teorías sobre el cine) le deben mucho a Platón. Un ejemplo concreto: *The Matrix* (1999), de los hermanos Wachowskis; o *Interstellar* (2014) de Christopher Nolan (que, en parte, es una reescritura tanto de *2001: A Space Odissey* (1969) de Stanley Kubrick, como de la *Odisea* de Homero).

[16] Cfr. Pérez-Bowie 11: «El término "reescrituras" [...] es el que consideramos más apropiado ya que toda práctica adaptativa es, al fin y al cabo, el intento de reescribir un "texto" preexistente desde unas nuevas coordenadas sociales, ideológicas o estéticas bajo las que afloran inexorablemente la subjetividad del nuevo autor y el latido de la época en que habita».

en el presente de su contemporaneidad (hacía tan solo tres años que se había acabo la Guerra del Vietnam cuando se puso a rodar en las Filipinas). En *Apocalypse Now* la guerra misma se convierte en epítome de la locura a la que puede entregarse el ser humano en el caso en el que abandona las reglas y las normas de la así llamada «civilización» para entregarse a los instintos más básicos y animalescos. Al mismo tiempo, la guerra viene espectacularizada, esto es, se convierte en un *show* que es posible fruir a través de las pantallas (la televisión tendrá un rol fundamental en ofrecer una visión sesgada y triunfadora de los hechos; de forma paralela, el cine de los directores más comprometidos dará lugar a las versiones más complejas y matizadas a través de las cuales nos es posible contemplar esa misma tragedia histórica de EE. UU.)[17].

Es por estos motivos que podemos interpretar el cameo de Coppola en función del concepto de «espectacularización»: en el mundo moderno, todo se puede convertir en negocio y en espectáculo. Coppola entraría en el encuadre (permanecerá dentro del cuadro) para avisarnos: a) de que lo que estamos viendo, aún basándose en hechos históricos y reales, es una película; b) de que a partir de la Guerra del Vietnam, la guerra misma se convierte en espectáculo; c) de que nos compete a nosotros en cuanto espectadores saber discriminar y diferenciar lo que es «real» de lo que es «ficticio», siendo los dos términos en cuestión pasibles de malentendidos o confusiones cuando los relacionamos con hechos históricos y reales como una guerra.

Si aceptamos, entonces, la definición que de «encuadre» nos ofrece Gilles Deleuze: «Se llama encuadre a la determinación de un sistema cerrado, relativamente cerrado, que comprende todo lo que está presente en la imagen, decorados, personajes, accesorios» (Deleuze 1984 27), entonces, Coppola con su cameo desmonta el «encuadre» para abrirlo hacia el exterior, para convertirlo en una puerta o ventana que desfonda el plano de la ficción y llama en causa el plano de la realidad (llama literalmente la atención del espectador y lo obliga a entrar «dentro» del cuadro). Es como si Coppola, en este cameo, convocara el otro elemento fundamental para la concepción del «encuadre», esto es, el «fuera de campo» que, como nos recuerda Deleuze, «No se trata de una negación, y tampoco es suficiente definirlo por la no coincidencia entre dos cuadros, uno de ellos visual y el otro sonoro», porque: «El fuera de campo remite a lo que no se oye ni se ve, y sin embargo está perfectamente presente» (Deleuze 1984 32)[18]. Como la voz *en off* de Orson Welles en su versión de *Don Quijote*; como el cuerpo físico (y físicamente presente) del espectador que, delante de esta aparición improvisa y casi fantasmal del director en carne y huesos no sabe a qué atenerse o descubre, repentinamente, que lo que está viendo es una versión espectacularizada de un hecho histórico catastrófico.

«Como si estuvierais combatiendo», les dice Coppola a sus soldados-actores. Y la reacción de Martin Sheen (el coronel Wilard, en el plano de la ficción, el que, al igual que Marlow en *Heart of Darkness*, desempeña el papel de testigo ocular y narrador en primera persona de singular de los hechos) no puede ser más acertada y lógica: mira a Coppola con cara de sorpresa, primero, y de incomprensión, después. El soldado-actor ya no sabe qué es lo que le están diciendo y no sabe por qué se lo están diciendo. Se rompe el pacto entre actor-director-texto fílmico. Es una ruptura brevísima, si calculamos la duración de

[17] Pensemos en la película del año anterior a la de Coppola, *The Deer Hunter* (1978) de Michael Cimino; o en *Platoon* (1986) de Oliver Stone; o en *Full Metal Jackett* (1987) de Stanley Kubrick.

[18] Nos ha sido útil también la segunda parte: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (Deleuze 1987); si se leen seguidamente los dos tomos, el lector se dará cuenta de cómo el filósofo francés consigue crear una taxonomía de las imágenes en el cine y una nueva y original separación entre el cine clásico y el cine moderno –siendo la piedra de toque el cambio histórico que se empieza a vivir al finalizar la Segunda Guerra Mundial– de la mano de la filosofía de Henri Bergson, sobre todo el de *Materia y memoria* (1896) y el de *La evolución creadora* (1907).

la película en su versión integral, pero que abre un abismo sobre las fronteras entre mundos ficcionales y mundo real.

Lo mismo ocurre en una segunda escena que nos permite realizar la comparación entre el texto literario (el hipo-texto, en términos genettianos) y el texto fílmico para ver un segundo cortocircuito entre «mundos de significado» (retomando la expresión del arriba citado estudio de Alfonso Iacono). Se trata de la escena en la que, hacia el final de la odisea de Wilard y de sus compañeros a lo largo del río que se remonta al «corazón de las tinieblas»[19], vemos finalmente al protagonista negativo, al anti-héroe por excelencia, el coronel Kurtz, un hombre que se ha vuelto loco y ha convertido a un grupo de Vietcong en esclavos de una especie de reino pagano en mitad de la selva más oscura y más alejada de la civilización.

Wilard sabe que tiene que llevar a cabo la misión que le ha encomendado la CIA: matar a Kurtz, soldado rebelde e infiel a los mandatos de EE. UU. Pero Kurtz previene la acción: ya sabe que debe morir y, por lo que vamos intuyendo a lo largo de la película, parece incluso desear el que Wilard lo mate. Mientras tanto, se pone a leer los siguientes versos:

> We are the hollow men
> We are the stuffed men
> Leaning together
> Headpiece filled with straw [...].

Se trata evidentemente de los primeros cuatro versos del poema *The Hollow Men* (1925) de T. S. Eliot (Eliot 1969 83). Es significativo que un personaje conradiano como Mr. Kurtz cite a Eliot: porque Eliot abre su poema más famoso y misterioso *The Waste Land* (1922) con una cita sacada directamente de *The Heart of Darkness*, precisamente la que describe la muerte de Kurtz (antes de que, como sabemos, su amigo Ezra Pound, «il miglior fabbro», lo convenza a quitar este epígrafe de la edición definitiva del poema):

> Did he live his life again in every detail of desire, temptation, and surrender during that supreme momento of complete knwoledge? He cried in a whisper at some image, at some vision –he cried out twice, a cry that was no more than a breath–:
>
> «The horror! The horror!» (Conrad 99-100).

Es evidente la importancia que tiene la referencia intertextual a *Heart of Darkness* dentro del «mundo de significados» que crea T. S. Eliot en *The Waste Land*: el retrato de un mundo que se acaba; o de un apocalipsis que ya ha empezado. Pero los puentes intertextuales no terminan aquí, porque, como sabemos, Eliot, antes de imprimir la versión definitiva de *The Hollow Men*, había elegido como primer epígrafe otra cita de *The Heart of Darkness*: «Mistah Kurt- he dead» (Conrad 1973 100), frase que pronuncia frente a Marlow un joven que asiste a Kurtz en el momento de emitir el último aliento y que Eliot quitará dejando solo el segundo epígrafe que sí aparece en la versión final del poema: «A penny for the Old Guy», con referencia explícita a la parábola existencial de

[19] Eugenio Trías hace referencia a otro relato mítico ancestral, el del Rey Pescador, y lo aplica a parte del cine del director italo-americano: «Muchas películas de Coppola se desarrollan al modo de una investigación y búsqueda itinerante, una *quête*, como la que tiene su paradigma en la novela de Chrétien de Troyes, *Perceval*, con la historia del Rey Pescador, herido en un muslo, que clamara por un salvador que pueda curar su dolencia» (Trías 2013 200).

un personaje histórico como fue Guy Fawks, el rebelde que intentó volar el Parlamento inglés la noche del 5 de noviembre de 1605[20].

Coppola se inserta en este juego de espejos y de referencias literarias cruzadas entre Conrad y T. S. Eliot[21] justamente en el momento en el que Kurtz lee los versos citados de *The Hollow Men* y la cámara, paulatinamente, va deslizándose en el interior de la habitación de Kurtz hasta enseñarnos en unos pocos segundos los dos libros de cabecera del personaje, esto es: *From Ritual to Romance* (1920) de Jessie L. Weston y *The Golden Bough* (1890) de James G. Frazer: el primero, un estudio sobre el Santo Grial; el segundo, un texto clásico de antropología. ¿Y por qué la cámara encuadra precisamente estos libros? Porque, como sabe cualquier lector atento de *The Waste Land*, se trata de las dos primeras fuentes importantes que T. S. Eliot cita en el aparato de las notas explicativas de su poema para mostrarnos cómo ha ido elaborando la estructura y los contenidos del mismo (Eliot 76).

De nuevo, Coppola rompe la frontera entre «mundos de significado» introduciendo dentro del mismo encuadre dos de las fuentes de la obra literaria que forman parte del entramado intertextual de la película: con doble salto mortal, porque mientras Kurtz (interpretado por un impresionante Marlon Brando) lee al Eliot de *The Hollow Men*, el director nos enseña dos de las fuentes principales de *The Waste Land*: al espectador le es asignado implícitamente el rol de «lector» atento que debe aprender a mirar con detenimiento los objetos (los textos) que conforman el encuadre en un constante ejercicio de «entrada» y «salida» del mismo[22].

5. Reflexiones finales: saber mirar los marcos y dejarse involucrar en la visión

Aun manteniendo sus diferencias y sus diferentes enfoques o maneras de «encuadrar» la realidad humana y de reconstruirla en «mundos de significado» diferentes, tanto el cine como la literatura nos permiten aplicar las reglas del juego que determinan que, cuando miremos o leamos un texto (fílmico o literario), aplicamos la que Alfonso Iacono define como «teoría del rabillo del ojo»: nunca nos perdemos del todo dentro de la historia que se nos narra, precisamente porque sabemos reconocer los «marcos» y las «fronteras» dentro de los cuales se desarrolla la ficción (solo un Don Quijote corre el riesgo de perder

[20] El mismo que inspirará el protagonista del cómic *V for Vendetta* (1989) de Alan Moore y la homónima película de James McTeigue de 2005.

[21] Por cuestiones de espacio, no podemos abordar el estudio comparado entre la novela de Conrad y la película de Coppola. Remito a algunos ensayos que nos han resultado útiles para desentrañas los ecos, las reescrituras, los paralelismos y las diferencias entre una y otra obra: Costa 1993; Díaz Cuesta 2011 129-140; Cowie 2001; Trías 2013; Monje Justo 2016. Sigue siendo iluminante el documental que rodó Eleanor Coppola (junto con Fax Bahr y George Hickenlooper), la mujer del director, en los meses en los que se realizaba, entre miles de obstáculos y dificultades (de hecho, el rodaje provocó casi el divorcio entre Eleanor y Francis Ford Coppola): *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse* (American Zoetropa, EE. UU., 1991); en Italia se conoce con el título *Viaggio all'inferno*, esto es, *Viaje al infierno*, lo que da una idea clara de cómo Coppola vivió la realización de lo que, al final, sería una obra maestra de toda la historia del cine.

[22] Podríamos rizar el rizo: el fotógrafo loco que vive con el coronel Kurtz citará de forma no literal los versos finales de *The Hollow Men*: «This is the way the fucking world lives. Look at this fucking shit we're in, man! Not with a bang, but a whimper. And with a whimper I'm fucking splitting, Jack». O, lo que es (casi) lo mismo: «This is the way the world ends / This the way the world ends / This is the way the world ends / Not with a bang but a whimper» (Eliot 1969 86). Y para terminar de rizar el rizo: está claro que estos últimos cuatro versos eliotianos hacen rima con los primeros versos de la canción que abre la película: mientras vemos cómo estalla y prende fuego la selva vietnamita por las bombas de napalm de los americanos, Jim Morrison y *The Doors* cantan: «This is the end, beautiful friend / This is the end, my only friend, / the end of our elaborate plans, / the end of everything that stands, the end [...]».

esa percepción clara y esclarecedora: tanto da que se trate de un espectáculo de títeres, como en la novela de Cervantes, o de unos actores en movimiento, como en la película de Welles). Es por este motivo por el que, cuando un director como Woody Allen inventa una historia como la que nos cuenta en *The Purple Rose of Cairo*, está implícitamente interrogándose e interrogándonos sobre la naturaleza ambigua de las mismas «fronteras» que parece crear la pantalla cinematográfica[23]. Finalmente, cuando Coppola decide entrar dentro del «encuadre» a través del cameo que hemos analizado más arriba, está claro que nos obliga a ver con otros ojos *Apocalypse Now*: la guerra no es solo el tema de la película; es también el pretexto para reflexionar sobre la espectacularización de las catástrofes reales de nuestro pasado histórico. Catástrofes que la literatura ha sabido narrar antes del cine, como demuestra Conrad en The *Heart of Darkness* y T. S. Eliot tanto en *The Waste Land* como en *The Hollow Men*. Y en este sentido, es muy eficaz la manera en la que Coppola introduce esos hipotextos literarios dentro del «encuadre», mostrándonos al personaje de ficción en el acto de leer y/o evocar esos mismos hipotextos.

Es por estos motivos, finalmente, por los que podemos estar de acuerdo con Daniela Angelucci cuando, preguntándose por las relaciones existentes entre la psique humana y la «máquina» del cine llega a las siguientes conclusiones:

> Le immagini che ci circondano, sempre più diffuse e coinvolgenti, non sono soltanto un inganno o una colpevole anestetizzazione né [...] tutto il nostro mondo. Non tutto, né niente. Collegando l'immagine estetica, pittorica, fotografica e cinematografica alla dimensione dell'immaginario psichico emerge alla fine una descrizione che possiede non tanto la moderazione del giusto mezzo, quanto la forza di una convincente congruità con la nostra esperienza (Angelucci 178)[24].

Es justamente por no poder abarcarlo todo, por no poder ver todas las imágenes que nos rodean, el motivo por el que no corremos el riesgo de perdernos entre ellas (aunque en la era de la «postfotografía» se corra ese riesgo a diario y resulte muy difícil contrarrestarlo o evitarlo del todo[25]); es justamente por no poder verse a sí mismo que el ojo humano necesita un espejo para poder verse en el acto de mirar, como nos recuerda Vico[26]; es precisamente porque la experiencia estética (en cualquier ámbito: literario, cinematográfico, artístico en general) nos habla de nuestro imaginario colectivo y de nuestra psique, acercándonos a ambos a través de sus respectivos lenguajes, el motivo por el que podemos aprender a estar y no estar dentro del «marco», a percibir y a no percibir

[23] (Platón 225-226): «[...] recuerda que los ojos pueden ver confusamente por dos tipos de perturbaciones: uno al trasladarse de la luz a la tiniebla, y otro de la tiniebla a la luz». A propósito de la «caverna» de Platón cfr. Luis Buñuel y su análisis de la «caverna» que es la sala de un cine: «Creo que el cine ejerce cierto poder hipnótico en el espectador. No hay más que mirar a la gente cuando sale a la calle, después de ver una película: callados, cabizbajos, ausentes. El público de teatro, de toros o de deporte, muestra mucha más energía y animación. La hipnosis cinematográfica, ligera e imperceptible, se debe sin duda, en primer lugar, a la oscuridad de la sala, pero también al cambio de planos y de luz y a los movimientos de la cámara, que debilitan el sentido crítico del espectador y ejercen sobre él una especie de fascinación y hasta de violación» (Buñuel 87).

[24] «Las imágenes que nos rodean, cada vez más difundidas y abarcadoras, no son solo un engaño o una culpable anestetización ni [...] todo nuestro mundo. Ni todo ni nada. Conectando la imagen estética, pictórica, fotográfica y cinematográfica a la dimensión del imaginario psíquico emerge al final una descripción que posee no tanto la moderación del justo medio, cuanto la fuerza de una convincente congruidad con nuestra experiencia».

[25] Cfr. Fontcuberta en sus espléndidos: *La cámara de Pandora* (2010) y *La furia de las imágenes* (2017).

[26] Cfr. Vico (122): «[...] l'occhio corporale che vede tutti gli obbietti fuori di sé ed ha dello specchio bisogno per vedere se stesso» (en Iacono 12).

nunca del todo lo que está dentro de esos «mundos de significado» que nos proporciona el cine o la literatura.

Bibliografía citada

Alberti, Leon Battista. *Il trattato della pittura*. Lanciano: Carabba, (1435) 2012.

Angelucci, Daniela. «Identità, analisi, risonanza: sul rapporto tra cinema e filosofia». *Fata Morgana*, IX: 26, (2015): 167-178.

Angelucci, Daniela. *Filosofia del cinema*. Roma: Carocci, 2013.

Bateson, Gregory. *Mente e natura*. 1979. Milano: Adelphi, 1984.

Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*.1982. Barcelona: DeBolsillo, 2012.

Candeloro, Antonio. «*Don Quijote* 'dentro' y 'fuera' de la pantalla. La versión de Orson Welles». *Tonos Digital*, 31, (2016): https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5544794.

Carroll, Noël. *The Philosophy of horror, or the paradox of heart*. New York: Routledge, 1990.

Casetti, Francesco. *Analisi del film*. Milano: Bompiani, 1990.

Casetti, Francesco. *La Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*. Milano: Bompiani, 2015.

Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española; Barcelona: Espasa-Círculo de Lectores, 2016.

Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia literaria, or Biographical sketches of my literary life and opinions*. 1817. London-New York: Dent, 1965.

Conrad, Joseph. *Heart of darkness*. 1902. Harmondsworth: Penguin, 1973.

Costa, Antonio. *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*. Milano: UTET, 1993.

Cowie, Peter. *El libro de Apocalypse Now: la historia de una película mítica*. Barcelona: Paidós, 2001.

Curi, Umberto. *Un filosofo al cinema*. Milano: Bompiani, 2006.

Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1984.

Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1987.

Díaz Cuesta, José. «De *Apocalypse Now* a *Heart of Darkness*: un viaje entre dos mundos de ficción». Pedro Santa Martínez (ed.). *Semántica de la ficción. Una aproximación al estudio de la narrativa*. La Rioja: Universidad de la Rioja, 2011: 129-140.

Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Milano: Bompiani, 1979.

Eliot, Thomas Stearns. *The Complete Poems and Plays*. London: Faber & Faber, 1969.

Fontcuberta, Joan. *La cámara de Pandora*. Madrid: G. Gili, 2010.

Fontcuberta, Joan. *La furia de las imágenes*. Barcelona: Galaxia Gutenberg. 2017.

Fonte, Jorge. *Woody Allen*. Madrid: Cátedra, 2012.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. 1966. Buenos Aires: Siglo XXI, 1989.

Gargani Aldo G. y Iacono, Alfonso. *Mondi intermedi e complessità*. Pisa: ETS, 2005.

Iacono, Alfonso. *L'evento e l'osservatore*. Pisa: ETS, 2013.

Iacono, Alfonso. *L'illusione e il sostituto*. Milano: Bruno Mondadori, 2010.

Iser, Wolfang. *El acto de leer*. Madrid: Taurus, 1987.

Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus, 1986.

Metz, Christian. *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. 1977. Barcelona: Paidós, 2001.

Monje Justo, Adolfo Ignacio. *Mito y literatura en la filmografía de Francis Ford Coppola. Un estudio intertextual y mitocrítico a partir de Apocalypse Now*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2016.

Panofsky, Erwin. 1927. *La perspectiva como «forma simbólica»*. Barcelona, Tusquets, 2003.

Pérez-Bowie, José Antonio. *Reescrituras fílmicas. Nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2010.

Platón. *República – Parménides – Teeteto*. Madrid: Gredos, 2011.

Rosenbaum, Jonathan. «When Will –and How Can– We Finish Orson Welles' *Don Quixote*?»: http://www.jonathanrosenbaum.net/2005/06/whenwill%E2%80%94-and-how-can-we-finish-orson-welles%E2%80%99s-donquixote-tk/.

Segre, Cesare. *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino: Einaudi, 1985.

Trías, Eugenio. *De cine. Aventuras y extravíos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013.

Vico, Giambattista. *Principi di scienza nuova*. Milano: Mondadori, 1992.

Volpi, Jorge. «La voz de Orson Welles y el silencio de Don Quijote». *Letras Libres*, 28, (2004): http://www.letraslibres.com/mexico-espana/la-voz-orson-welles-y-el-silencio-don-quijote.

Walton, Kendall. «Fearing Fictions». *Journal of Philosophy*, 1: 75, (1978): 5-27.

Winnicot, Donald Woods. *Gioco e realtà*. 1971. Roma: Armando, 1993.

Filmografía

Allen, Woody. *The Purple Rose of Cairo*, EE. UU.: Orion Pictures, 1985.

Allen, Woody. *Bullets over Broadway*. EE. UU.: Miramax, 1994.

Allen, Woody. *Midnight in Paris*. EE. UU.: Gravier Productions. Mediapro. Televisió de Catalunya (TV3). Versátil Cinema, 2011.

Allen, Woody. *Café Society*. EE. UU.: Gravier Productions. Perdido Productions. Film Nation Entertainment, 2016.

Allen, Woody. *Wonder Wheeler*. EE. UU.: Gravier Productions. Perdido Productions, 2017.

Barh, Fax, Hickenlooper, George y Coppola, Eleanor. *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*. EE. UU.: American Zoetrope. Cineplex Odeon Films, 1991.

Cimino, Michael. *The Deer Hunter*. EE. UU.: EMY, 1978.

Coppola, Francis Ford. *Apocalypse Now Redux*. EE. UU.: Zoetrope Corporation, 2000.

Kubrick, Stanley. *2001. A Space Odissey*. EE. UU.: Metro-Goldwyn-Mayer, 1969.

Kubrick, Stanley. *Full Metal Jacket*. EE. UU. / UK: Natant Harrier Films, 1987.

Nolan, Christopher. *Interstellar*. EE. UU.: Legendary Pictures. Syncopy. Lynda Obst Productions, 2014.

Stone, Oliver. *Platoon*. EE. UU.: Hemdale Film Corporation, 1986.

Wachowskis Brothers. *The Matrix*. EE. UU.: Village Roadshow Pictures. Groucho II Film Partnership. Silver Pictures, 1999.

Welles, Orson. *Don Quijote de Orson Welles*. España: El Silencio Producciones, 1992.

Las protagonistas en la literatura femenina inglesa y norteamericana adaptada al cine

Beatriz Guillén Velasco
(Universidad Católica San Antonio Murcia)

1. Introducción

En primer lugar, estas líneas centrarán su mirada en la literatura inglesa del siglo XIX, la del periodo conocido como Era Victoriana, época en la que aparecen las primeras grandes novelistas femeninas, como Jane Austen, las hermanas Brontë o George Eliot (Mary Ann Evans, que tuvo que utilizar este seudónimo por el cual es conocida). En este momento de la historia de Gran Bretaña, en la cúspide de la Revolución Industrial, aparecen numerosas iniciativas feministas. La lucha por la defensa de los derechos de las mujeres y del movimiento obrero estuvo ligada al progreso en cuanto a la libertad de expresión y de imprenta. El movimiento sufragista reclama el derecho al voto de las mujeres, algo que no se consiguió hasta 1928 en total igualdad con los hombres.

En este contexto, resulta interesante revisar la película *Sufragistas*, del año 2015, para conocer de la mano de actrices como Meryl Streep y Carey Mulligan la reivindicación de los derechos de las mujeres de clase obrera en Inglaterra. Además, Sarah Gavron fue la encargada de dirigir esta película, rodeada de un equipo de producción donde la mayoría eran mujeres.

La película muestra como a partir de entonces la mujer comienza a adquirir un papel más amplio dentro de la sociedad, más allá del rol de ama de casa. Oxford y Cambridge abren sus puertas a estudiantes de sexo femenino. Surgen leyes como las que dan derecho a la mujer a tener propiedades después de casarse, derecho a divorciarse y a conseguir la custodia de los hijos tras la separación. Estos hitos que se fueron consiguiendo poco a poco eran impensables a principios del siglo XVIII.

Partiendo de esta época hacia la sociedad actual, este artículo se centra en dos obras literarias escritas por mujeres del s. XIX y otras dos más actuales, del XX y XXI y protagonizadas por mujeres y que han sido adaptadas al cine, ya que así tenemos a nuestro alcance dos plataformas con las que poder acceder a ellas. Están ordenadas por orden cronológico, basándonos en el año de publicación.

2. Jane Austen - *Orgullo y prejuicio*

Publicada en 1813, es la primera de las obras que se analizan en este artículo. *Orgullo y prejuicio* es una de las novelas más conocidas de Jane Austen. Es una novela de enredos y de amor entre jóvenes. Elizabeth Bennet, la protagonista, resulta ingeniosa, divertida e irónica desde la primera frase de la novela, una de las más famosas en la literatura inglesa: «Es una verdad mundialmente reconocida que un hombre soltero, poseedor de una gran fortuna, necesita una esposa».

Uno de los aspectos más interesantes de la presente obra, es precisamente que muestra con exactitud muchos de los entresijos de la sociedad de la época, ya que el momento en

el que se desarrolla la historia es aproximadamente el mismo en el que vive la autora, por lo que, de acuerdo con las opiniones de críticos de la época, fue «pionera en un tipo de novela de escenas domésticas y con personajes verosímiles» (Byrne 282).

La madre de Elizabeth pone al lector en conocimiento de las convenciones sociales de entonces, ya que únicamente piensa en el futuro bienestar económico de sus hijas, lo cual se traduce en casarse con un hombre con estabilidad económica. Y de ahí surge la denuncia que hace la autora (quien nunca se casó) del matrimonio como una transacción económica, ya que las leyes eran las que comentábamos antes, como que las mujeres no tenían derecho a la herencia familiar. «En todas las novelas posteriores Austen seguirá cultivando sus toques satíricos, pero es quizás en *Pride and Prejudice*, donde el humor y la comedia sean más brillantes y adquieran un mayor protagonismo» (Rodríguez 192).

Puede no parecer muy trasgresora en el presente si nos quedamos únicamente con la historia de amor que acaba con un final feliz (entendido como matrimonio), pero para su época, Jane Austen creó personajes femeninos que resultan impertinentes frente al rol establecido de la mujer en su época, que deciden sobre su propia felicidad por encima del bienestar económico, se casan por amor y no se dejan encandilar por el primer príncipe azul que aparece. Ejemplo de ello es que Elizabeth dice en un momento de la novela: «Sólo estoy dispuesta a actuar de la manera más acorde, en mi opinión, con mi futura felicidad, sin tener en cuenta lo que usted o cualquier otra persona igualmente ajena a mí, piense».

De esta novela disponemos de muchas adaptaciones visuales, aunque quizá las más relevantes por cercanía en el tiempo y por similitud respecto a la obra original, sean, en primer lugar, el film de 2011, protagonizada por la conocida actriz Keira Knightley, y la serie televisiva de 1995 de la BBC, que consta de 6 episodios. Como curiosidad, existen versiones de todo tipo, como pueden ser la versión de Bollywood, y «Orgullo, prejuicio y zombies», de 2016.

3. Charlotte Brontë - *Jane Eyre*

Fue publicada bajo el pseudónimo de Currer Bell en 1847. Bell era el apellido ficticio que usaban sus hermanas y ella para publicar sus obras, aunque tras la muerte de Emily y Anne, Charlotte desveló que *Jane Eyre* era de su autoría (Lodge 17).

La protagonista es uno de esos personajes que parece que tienen todas las probabilidades de fracasar, ya que es pobre, huérfana y criada en un orfanato hasta los 18 años, del que sale para trabajar como institutriz, no es muy agraciada físicamente, pero consigue cambiar su destino gracias a que es una mujer fuerte e inteligente. A pesar de todo esto, no busca compasión ni muestra fragilidad para dar pena:

> Se supone que las mujeres generalmente son muy calmadas, pero las mujeres sienten tanto como los hombres, necesitan ejercicio para sus facultades y un terreno para encaminar sus esfuerzos tanto como sus hermanos; sufren las restricciones rígidas, el estancamiento absoluto con la misma intensidad que las sufrirían los hombres y es estrechez mental que sus compañeros privilegiados afirmen que ellas deberían dedicarse exclusivamente a hacer pasteles y a tejer calcetines, a tocar el piano y a bordar. Es insensato condenarlas o reírse de ellas si buscan hacer más cosas o aprender más de lo que la costumbre ha señalado que es necesario para su sexo.

Hoy en día no nos produce sorpresa encontrarnos con un personaje femenino con estas cualidades, que, en el momento de su publicación, resultaban más acordes a los personajes masculinos, pero Charlotte Brontë pone en boca de Jane auténticos discursos sobre la igualdad:

> ¿Crees que, porque soy pobre, poco conocida, poco atractiva y pequeña, no tengo alma y no tengo corazón? ¡Piensas mal! ¡Tengo tanta alma como tú y llena de puro corazón!, y si Dios me hubiera dotado de algo de belleza y mucha riqueza, habría sido tan difícil para ti dejarme, como lo es ahora para mí el dejarte. No estoy hablando contigo ahora por medio de la costumbre, convencionalidades, ni siquiera de la carne mortal: ¡es mi espíritu que se ocupa de tu espíritu, como si ambos hubieran pasado por la tumba, y se situaran a los pies de Dios, iguales - como somos!

De esta novela se pueden hallar multitud de adaptaciones para cine y televisión. De entre las más fieles al libro y con más éxito, puesto que recibieron premios y buenas críticas, contamos con la de 1943, interpretada por Joan Fontaine, la miniserie de la BBC de 1996 en donde se profundiza más en los personajes, y la más actual, de 2011, con Mia Wasikowska en el papel de Jane.

4. Helen Fielding - *El Diario de Bridget Jones*

La escritora no esconde que esta novela, publicada en 1996 y escrita en forma de diario, está basada en las obras de Jane Austen. De hecho, uno de los personajes masculinos se llama Darcy al igual que el de *Orgullo y prejuici*o. Incluso le da una vuelta a una de las citas más conocidas de la novela de Jane Austen: «Es una verdad universalmente reconocida que cuando un aspecto de tu vida empieza a ir bien hay otro que va desastrosamente mal».

Así mismo, esta novela debe ser entendida con humor, ya que la intención de la autora es que sea irónica y sarcástica para poder reírnos de las supuestas dificultades que debe tener una mujer en la treintena, que no se ajusta a los cánones de belleza exigidos por la sociedad actual y se propone adelgazar y buscar una pareja estable. Pero, a pesar de su inseguridad y sus meteduras de pata, Bridget es capaz de reírse de sí misma aun cuando las cosas no salen bien:

> Todo empezó el día de año nuevo, en mi trigésimo segundo año de soltera. Una vez más estaba sola y tenía que asistir al bufé anual del pavo al curry de mi madre. Todos los años trata de emparejarme con algún muermo de mediana edad con cabellera espesa, y me temía que ese año no sería una excepción.

Helen Fielding trabajó como «periodista para *The Daily Telegraph*, *The Sunday Times* y *The Independent*, diario donde creó a Bridget Jones por encargo del editor» (Alegre). Su experiencia le ayuda a la hora de plantear las situaciones que ocurren en el trabajo de la protagonista de la columna que después llevó a la novela.

Renée Zellweger fue la elegida para ponerle cara a la protagonista en la película que se estrenó en 2001, dirigida por Sharon Maguire. En este caso, la actriz tuvo que aprender cierto acento inglés, ya que ella es americana, y engordar unos kilos para que su imagen

concordara con la descripción del libro. Posteriormente, la actriz ha continuado con el papel de Bridget en las adaptaciones de las otras dos novelas de la saga.

5. Suzanne Collins - *Los Juegos del Hambre*

Esta última es la obra más reciente, publicada en 2008, 2009, 2010. Katniss Everdeen es la protagonista y voz narradora de esta trilogía de novelas juveniles, que se mueve entre los géneros de aventuras, ciencia-ficción y drama. Es una chica de 16-17 años, valiente y rebelde que adopta el papel de protectora dentro de su familia, ubicada en el distrito más pobre y que está formada por su madre, su hermana y ella misma, ya que es huérfana de padre. En la película, Katniss es físicamente más atlética que en la novela, quizá para hacer más visual el hecho de que es una chica bastante fuerte y madura mentalmente o quizá para hacer más creíble que una chica que, en principio, no tiene las cualidades necesarias para ganar Los Juegos del Hambre, acabe haciéndolo y siendo el detonante de un movimiento que pretende acabar con las injusticias. En este aspecto, tiene cualidades en común con Jane Eyre, ya que cuenta con una fuerza interior que le permite anteponerse a las situaciones que le presenta la vida, y que sale al exterior en forma de diálogo, así como en sus acciones.

La autora presenta al lector varios personajes femeninos que podrían ser reflejo de la sociedad de hoy, a pesar de que la historia no se desarrolla en un lugar ni momento reales, las situaciones son fácilmente imaginables. Una mujer puede tener dos papeles muy diferenciados: la mujer en el Capitolio vive por y para su imagen, cuidado de su cuerpo y el disfrute, mientras que las de los demás distritos tienen otros valores, viven por y para su familia y para sobrevivir. Katniss rechaza el modo de vida del Capitolio en el que los valores que ella cree primordiales no tienen cabida:

> En el Capitolio tienen cirujanos que hacen a la gente más joven y delgada, mientras que, en el Distrito 12, parecer viejo es una especie de logro, ya que muchos mueren jóvenes. Si ves a un anciano te dan ganas de felicitarlo, de preguntarle el secreto de la supervivencia. Todos envidian a los gorditos, porque significa que no han tenido problemas para comer, como la mayoría de nosotros. Aquí es distinto: las arrugas no son deseables, y una barriga redonda no es símbolo de éxito.

Está inspirada en los programas llamados *reality shows* de televisión, tales como «supervivientes». Si nos transportamos al pasado, algunos de los espectáculos de gladiadores o aurigas que tuvieron lugar en el circo romano sirven también de inspiración para la escritora, que participó en la producción y elaboración del guion de la película. Jennifer Lawrence ha sido la encargada de interpretar a la protagonista en su adaptación al cine. «Los juegos del hambre» es una tetralogía cinematográfica realizada entre 2012 y 2015. Se realizó una película por cada libro de la saga a excepción del tercer volumen, del que se rodaron 2 películas.

> Esta película es una oportunidad para reflexionar también sobre la condición actual de las mujeres en la sociedad, sobre todo en lo tocante a su representación mediática, presuponiendo que existe alguna relación entre esa representación y la realidad. En la película se naturaliza la posibilidad de que exista una mujer guerrera que cuestiona las exigencias de belleza que existen sobre las mujeres (Bernárdez 107).

6. Conclusión

Tras un breve análisis de cuatro de los personajes más conocidos de la literatura femenina inglesa y norteamericana, cabría preguntarse y analizar qué literatura y qué protagonistas femeninas están presentes en el sistema educativo español y qué valores y aprendizaje podemos extraer de ellas, puesto que la Educación es uno de los principales instrumentos para el logro de la igualdad entre los sexos.

Dentro de las lecturas incluidas en el currículum educativo, en primer lugar, hallamos muy pocas escritoras, y, en lo referente a protagonistas femeninas, además, muy poca variedad en cuanto a perfiles, profesiones o roles que resultan en muchas ocasiones de escaso interés para los jóvenes pertenecientes a la sociedad actual.

Como herramienta para la potenciación del papel de las mujeres en todos los ámbitos de la sociedad, debemos dar a conocer la literatura femenina entre los jóvenes, ya que abre una ventana a la historia y a la sociedad desde una perspectiva que no siempre encontramos en los libros de texto o lecturas recomendadas en el aula. Para logarlo, también disponemos de un recurso muy útil como son las adaptaciones cinematográficas.

Bibliografía citada

Alegre, Sara Martín. «El miedo a la risa: un debate en torno a Bridget Jones, heroína de Helen Fielding». *Dossiers feministes* 8 (2005): 89-101.

Austen, Jane. *Orgullo y prejuicio (Los mejores clásicos)*. Penguin clásicos, 2015.

Bernárdez Rodal, Asunción. «Modelos de mujeres fálicas del postfeminismo mediático: Una aproximación a *Millenium*, *Avatar* y *Los juegos del hambre*». *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura* 47 (2012): 0091-112.

Brontë, Charlotte. *Jane Eyre*. Harper Collins, 2010.

Byrne, Paula. *The real Jane Austen: a life in small things*. Harper Collins, 2013.

Collins, Suzanne, and Pilar Ramírez Tello. *Los juegos del hambre*. Molino, 2009.

Fielding, Helen. *El diario de Bridget Jones*. Debolsillo, 2011.

Lodge, Sara. *Charlotte Brontë-Jane Eyre*. Palgrave Macmillan, 2008.

Rodríguez Martín, María Elena. «Novela y cine, adaptación y comprensión narrativa de las obras de Jane Austen». (2003).

Revisiones *transmedia* de un centenario: estampas cervantinas en el aula de lengua y literatura

José Rovira Collado
(Departamento de Innovación y Formación didáctica - Universidad de Alicante)

1. Introducción[1]

> «Amor y deseo son dos cosas diferentes;
> que no todo lo que se ama se desea,
> ni todo lo que se desea se ama».
>
> (Miguel de Cervantes, *La Galatea*
> Libro IV, p. 191, ed. 1772)

Más allá del conocido inicio de la inmortal obra cervantina, encontramos en Internet infinidad de frases atribuidas al Quijote, sobre todo en la voz de sus dos protagonistas, como gran compendio del saber y modelo de lengua castellana. Encontramos la misma cita de la que partimos atribuida a Alonso Quijano o a Sancho Panza en infinidad de webs, «memes» o documentos digitales. Sin embargo, con una búsqueda más detenida confirmamos que la cita sí es de Miguel de Cervantes, pero de la obra *La Galatea*. Y esta cita nos permite reflexionar sobre la transmisión de la obra cervantina en la actualidad. En la era de la información, con múltiples ediciones disponibles en la red, nos encontramos en un conflicto constante entre el amor y el deseo a la hora de abordar la obra, sobre todo si lo hacemos con un fin didáctico.

En 2016, con motivo del cuarto centenario de la muerte de Cervantes, encontramos infinidad de propuestas en torno a su figura y a su obra. En la web de la comisión encargada de promocionar el centenario [http://400cervantes.es/] se recoge una muestra de las múltiples actividades que se realizaron durante ese año.

Un año después, en *Unicómic XIX. Las Jornadas del Cómic de la Universidad de Alicante,* realizadas en marzo de 2017 [https://unicomic.blogspot.com/2017/], se presentó la ponencia *Estampas cervantinas de la narrativa gráfica para un centenario+1,* con una breve recopilación de cómics, álbumes ilustrados y textos escolares centrados en Cervantes. Posteriormente ampliamos dicha selección a otros contenidos multimodales para proponer una lectura transmedia.

[1] Esta investigación ha sido realizada dentro de la Red de Investigación en Docencia Universitaria: *Cànon formatiu de còmic per als Graus d' Educació Infantil, Primària i Màster de Secundària* (4077) del curso 2017-2018 del programa I3CE de la Universidad de Alicante https://web.ua.es/es/ice/redes/redes.html.

Esta investigación parte de esta premisa para presentar algunos acercamientos de la narración gráfica y algunos elementos multimodales a la vida y la obra de Miguel de Cervantes. En primer lugar, dentro de la narración gráfica encontramos el cómic o noveno arte, donde se cuentan historias a través de imágenes y pueden acompañarse por textos a través de bocadillos o cartelas. En segundo lugar, el álbum ilustrado, género propio de la Literatura Infantil y Juvenil (LIJ), es un formato donde la ilustración es la base de la historia, pero se acompaña con breves textos que son fundamentales para la formación del lector literario en las primeras etapas infantiles. Además, el libro ilustrado como instrumento didáctico se apoya en la imagen como paratexto de la obra literaria, al que acompaña e ilustra, pero donde el contenido fundamental es el texto. Estos últimos, además, suelen tener un marcado interés didáctico y también es muy importante la selección o el aparato crítico utilizado por el especialista, pero adaptado a la lectura infantil.

Entre los elementos multimodales, las adaptaciones audiovisuales también nos permiten presentar la obra a través de dibujos animados, películas o series de televisión. Por último, en Internet encontramos infinidad de propuestas que adaptan la obra a distintos niveles escolares. Esta investigación está realizada en colaboración por investigadores del *Aula de Cómic* y de *Unicómic, las jornadas del cómic de la Universidad de Alicante*. La revisión de estas *estampas cervantinas* se realiza desde una perspectiva pedagógica y desde campo teórico de la de la didáctica de la lengua y la literatura y de la LIJ, para analizar las obras de Miguel de Cervantes tratadas en los distintos ejemplos y sus posibilidades para llevar al autor a las aulas de distintos niveles educativos.

2. Marco teórico y metodología

2.1. Narrativas transmedia para un centenario

Aunque la mayor parte de nuestro análisis se centrará en obras de narración gráfica, es imprescindible partir del concepto de Narrativas Transmedia, tanto desde la definición original de Henry Jenkins hasta los últimos desarrollos propuestos por Carlos Scolari. En la actualidad el lector en formación debe desarrollar múltiples habilidades transmedia que le permitan interaccionar entre distintos medios y soportes de lectura. Muchos de los elementos analizados (vídeos, cómics, webs), pueden considerarse expansiones transmedia del texto original. Aunque no se genera un universo transmedia articulado, cada soporte o espacio nos ofrece distinta información sobre la obra y el autor, adaptándose a cada tipología de espectador o lector. El periódico digital *The Huffiington Post* hace un completo recorrido por la influencia que ha tenida la obra y figura cervantina en otros muchos medios «El Quijote más allá del libro: ballet, moda, rock, cómic y todo lo que está inspirado en la obra» [http://www.huffingtonpost.es/2016/04/23/quijote-mas-alla-libro_n_9740322.html].

La exposición *Miguel EN Cervantes* organizada por Acción Cultural Española (AC/E), Comunidad de Madrid y el Instituto Cervantes https://www.accioncultural.es/es/miguelencervantes es también un claro ejemplo de expansión transmedia donde se relacionan el autor y su obra a través de la ilustración. Miguelanxo Prado, Premio Nacional del Comic en 2013, cuenta la vida de Cervantes centrándose en la realidad, mientras que David Rubín, adapta la historia de *El Retablo de las Maravillas*, desde el mundo de la ficción.

2.2. Lectura multimodal y narración gráfica

El término de narrativa gráfica (Bartual) engloba múltiples conceptos o definiciones (cómic, tebeo, historieta, novela gráfica...) que describen un medio de expresión que conjuga la ilustración y la palabra, considerado como el noveno arte o arte secuencial (Eisner; McCloud). Esta forma de expresión artística no se puede considerar un subgénero literario, aunque gran parte de la crítica así lo trate, muchas veces con una perspectiva peyorativa, enfocado a un lector en formación. La narración gráfica es un arte independiente y no es exclusivamente un medio infantil y juvenil, visión reduccionista del cómic.

Pero desde el ámbito de la didáctica no podemos negar la cercanía entre el mundo de la historieta y la Literatura Infantil y Juvenil (LIJ), sobre todo respecto al álbum ilustrado (Tejerina), primer contacto del lector en formación con una obra con texto literario e ilustración. En este trabajo usamos «cómic» como término globalizador frente a otras descripciones geográficas (*bande dessinée, fumetti, manga*, tebeo, historieta...). También incluimos el concepto de *novela gráfica* (García), para referirnos a obras con una cuidada edición y con una trama cerrada. Este medio tiene enormes posibilidades para la educación literaria y nos serviremos de muchos conceptos teóricos de la Literatura Infantil y Juvenil (LIJ) para su análisis.

Para Teresa Colomer el álbum ilustrado es una obra de literatura infantil enfocada a los primeros lectores, para introducir el texto literario a través de historias ilustradas, también con una historia cerrada. Por otro lado, encontramos libros escolares acompañados de ilustraciones que quieren facilitar el acceso al alumnado escolar a través de textos adaptados con mayor o menor éxito. Todos estos textos no deben plantearse como sustitutos de la obra literaria original, son adaptaciones que nos permiten conocer al autor y su obra, dándonos mucha información en las primeras etapas de lectura, para poder, acceder a sus obras universales con un lector ya competente.

2.3. De la educación a la locura literaria

La perspectiva didáctica nos permite considerar que la mayoría de ejemplos que presentaremos relacionados con la vida y obra de Cervantes favorecen la educación literaria y el desarrollo de la competencia lectoliteraria (Cerrillo). Estas nos llevan a la formación del lector literario, para conseguir un lector competente. Alonso Quijano como lector incansable es el caso extremo de esta formación lectora, donde texto y realidad se confunden, superando las destrezas que nos plantea Daniel Cassany:

> Tiene suficientes datos sobre el hecho literario.
> Conoce autores, obras, épocas, estilos, etc.
> Sabe leer e interpretar un texto literario.
> Sabe identificar e interpretar técnicas y recursos estilísticos.
> Conoce los referentes culturales y la tradición.
> Tiene criterios para seleccionar un libro según sus intereses y sus gustos.
> Incorpora la literatura a su vida cotidiana.
> Disfruta con la literatura. (Cassany *et alii* 489)

Siguiendo las definiciones de Gerard Genette «el paratexto es un elemento que ayuda al lector en la lectura del texto, aunque lo considera un elemento accesorio respecto al propio texto» (Cerrillo 59). Pero a la hora de hablar de cómic se debe matizar esta

perspectiva ya que en muchos de los casos la ilustración o la adaptación audiovisual no podrán considerarse peritextos accesorios, sino elementos de igual importancia que el texto literario, sobre todo para la transcendencia del mismo y la inclusión de sus figuras en el imaginario cultural. En otros casos, sobre todo en las adaptaciones escolares sí podrá considerarse la ilustración como peritexto secundario del texto literario.

2.4. Dicotomías lectoras

Dentro de nuestro análisis se plantean algunos problemas fundamentales para entender estas obras y su proceso creativo. Las hemos denominado *«Dicotomías»* porque encontramos dos conceptos interrelacionados.

En el caso de la narración gráfica, en la mayoría de los casos, participan en la creación dos artistas. Por un lado, el texto escrito, y por otro, la ilustración. Tanto en el cómic como en el álbum existen autoras y autores completos que escriben y dibujan la totalidad del producto, pero en muchos casos se necesita la cooperación de dos personas: un/a escritor/a y un/a ilustrador/a. La relación entre ambos artistas es clave. En muchas de las obras tratadas el texto original es la obra de Cervantes adaptada, pero hay también varias reinterpretaciones de su figura y su obra.

Este aspecto nos lleva a la segunda dicotomía, adaptación de la biografía o de la obra literaria. Al tratarse de un autor clásico de la literatura española y con un inmenso corpus teórico detrás, tanto de sus obras como de su vida, y siendo esta una biografía completa de situaciones destacadas y durante un periodo clave de nuestra historia, podemos encontrar ambos casos. En primer lugar, adaptaciones del Quijote en varios formatos. En segundo lugar, obras centradas en la vida del autor, a la que hemos llamado «Biografía Literaria». Dentro del mundo de los cómics nos encontramos con una importante corriente biográfica, muchas veces centrada en la vida de personajes literarios.

La última dicotomía nos lleva a la interpretación de estas publicaciones como obras artísticas o como textos didácticos. La mayor parte convierte un homenaje literario en una obra del noveno arte. Sin embargo, al ser un autor canónico fundamental en la formación lectora, también encontramos obras donde la perspectiva central es la didáctica y el objetivo es presentar al alumnado de distintas etapas la vida y la obra de Miguel de Cervantes. En este trabajo los dos tipos son igual de relevantes, porque las primeras reivindican la importancia de la narrativa gráfica como un arte por sí mismo, y las segundas nos ofrecen una amplia gama de materiales didácticos.

2.5. Ficha de análisis

Para el análisis de las obras gráficas (álbum ilustrado y el cómic) hemos utilizado una ficha de análisis específica. Al profesorado y a los especialistas en mediación lectora nos hacen falta herramientas de análisis de las mismas que permitan valorar el interés, tema, calidad, tipo de interrelación entre texto e ilustraciones, entre otras. Encontramos distintos criterios de selección y análisis de las obras de LIJ que nos pueden servir como modelo (Colomer; Amo; Lluch; Cerrillo), así como estudios centrados en el álbum ilustrado (Nikolajeva y Scott; Silva-Díaz y Corchete) o en el cómic (Muro Munilla; Castillo Vidal). Proponemos la siguiente rúbrica de evaluación para interpretar los aspectos más importantes de obras que fusionan el lenguaje visual y el lenguaje verbal, valorando los siguientes apartados:

Tabla 1. *Criterios de selección Cómic y Álbum Ilustrado*

Unicómic 2017. Rovira-Collado, Pomares, Rovira Collado y Baile, 2017

AUTORÍA **Guion e ilustración**	• ¿Cuántas personas participan en el proceso creativo? ¿Quién(es) es (son)? • ¿Es el/la autor/a del texto el/la mismo/a que el/la de las ilustraciones? • ¿Qué sabemos de estas personas? • ¿Se reconoce el estilo propio?, ¿la trayectoria profesional? • ¿Existe sinergia entre ambas personas?
GÉNERO	• Álbum ilustrado • Libro de imágenes, libro ilustrado, poesía ilustrada. • Tira cómica o humor gráfico. • Historieta, tebeo, cómic y/o novela gráfica.
ELEMENTOS MATERIALES	• Formato del álbum, cómic (grapa), novela gráfica... • Tipografía/s elegida/s. • Uso de mayúsculas/minúsculas, rúbrica, resaltado, onomatopeyas... • Tipo de papel y Calidad de la edición. • Fondo de página y Tipografía. • ¿Se juega con estos elementos? • ¿Podemos considerar el texto como imagen?
CONSTRUCCIÓN NARRATIVA	• Argumento. • Tema/s principal/es y/o secundarios. • Estructura narrativa y montaje. • Título. • Tipo de narración. • Narra el texto, las ilustraciones, ambos, ¿cómo? • Ritmo narrativo (*flash backs, flash forwards*...). • Tiempo verbal predominante. • Espacio/s en los que se desarrolla la historia.
ILUSTRACIONES Y VIÑETAS	• Cubierta, Portada, Contraportada y Guardas. • ¿Son elementos motivadores?; ¿aportan información?; ¿tienen un uso concreto? • Técnica/s de ilustración. Tradicionales y/o digitales. • Calidad artística. • Procedimientos expresivos/visuales/ gráficos (perspectiva, textura, paleta de colores, metáforas visuales...). • ¿Cómo están secuenciadas las ilustraciones? • Formato de página y viñetas. • ¿Qué significados aportan?

	• ¿Se pueden leer las ilustraciones por separado del texto? • ¿Existen códigos específicos: viñetas, cartelas, globos, bocadillos, indicadores movimiento...? • Encuadre, Tipos de planos, Ángulos y Montaje.
LENGUAJE Y REPRESENTACIÓN	• Tipo de texto. • Personajes. • Recursos expresivos (reiteraciones y repeticiones, sinonimia, uso de símiles, encadenamiento, rima, humor, capacidad de análisis/síntesis, tipología textual, simbología...). • Tipo de relación que se establece entre texto e ilustraciones. • ¿Hay interrelación entre el estilo/color/tono del texto o estado de ánimo del texto/personajes? • ¿Admite una lectura o varias?
PARATEXTOS Peritextos y Epitextos	PERITEXTOS • Portada, Título, Colección, Edad recomendada, Datos de Autoría, Introducción y textos complementarios. Otros. EPITEXTOS • Guías de lectura, Publicidad y *Booktrailers*, Reseñas (en revistas especializadas o en Internet). Otros.
POSIBILIDADES DIDÁCTICAS	• ¿Facilita la construcción de significado por parte del lector/a? • ¿Aporta algo? ¿Qué sensaciones produce? • ¿Podríamos usarlo en clase o recomendar su lectura? • Posibles actividades para realizar antes, durante o después de la lectura. • ¿Nos lleva a otras lecturas?
PÚBLICO OBJETIVO	• Finalidad. • Edad Recomendada. • Doble destinatario.
VALORACIÓN ARTÍSTICA (Y LITERARIA)	• Opinión crítica sobre el valor de la obra analizada.

Una versión previa de esta ficha ha sido recientemente publicada (Rovira-Collado) como propuesta de criterios de selección de narrativa gráfica, acompañando una selección de 30 obras que pueden considerarse una propuesta inicial de canon del cómic (Rovira-Collado y Ortiz Hernández).

3. Resultados

3.1 Humor gráfico e intertexto lector

Antes de introducirnos en el cómic y el álbum, queremos partir del humor gráfico como elemento central para trabajar el intertexto del lector (Mendoza). A través de este, podemos identificar las referencias intertextuales que se presentan en un texto. La brevedad del humor gráfico, donde muchas veces nos encontramos ante una única ilustración con breve texto, hace que las referencias intertextuales sean muy frecuentes, muchas veces imprescindibles para interpretar el texto. La universalidad de la obra de Cervantes nos permite encontrar infinidad de viñetas relacionadas con su obra. Antonio Fraguas de Pablo, más conocido como Forges, ha sido uno de los principales autores de humor gráfico en España y le ha dedicado múltiples viñetas a Cervantes y al Quijote. A continuación, reproducimos una publicada en el periódico *El País* el 7 de marzo de 2015. Las referencias intertextuales son evidentes.

Ilustración 1. Forges. *El País,* 7/marzo/2015

En la web *Don Quixote* [http://www.donquixote.com/forges.html] encontramos varias viñetas más de Forges dedicadas al autor y su obra.

3.2. Cómic y álbum ilustrado

Con motivo del cuarto centenario de la publicación del Quijote, Antonio Martín hizo un completo recorrido por las adaptaciones de la misma al cómic (Tebeosfera). Entre 1940 y 2003 identifica diecinueve ejemplos. Aunque encontramos una amplia variedad de perspectivas y estilos en la adaptación, la mayoría de estas se plantean como un acercamiento de la obra al lector en formación, a un público juvenil:

> Cuando la adaptación del Quijote no se hace para la escuela o el campo de las lecturas didácticas, entonces el planteamiento editorial más común es la apropiación de la obra por editores interesados en convertirla en una novela juvenil. Ello forma parte de la mecánica por la que muchas editoriales tienden a apoderarse de todo tipo de

> obras literarias, sobre todo si están libres de derechos, para convertirlas en parte de su catálogo de «clásicos ilustrados», «lecturas clásicas juveniles», etc. Así, mediante la adaptación de la novela de Cervantes, se han realizado numerosas ediciones que han convertido las andanzas del hidalgo manchego en una novela juvenil de aventuras (Martín).

Podemos encontrar también estudios concretos sobre el interés de la ilustración del Quijote, como el trabajo de Jasna Stojanović sobre las adaptaciones ilustradas del Quijote en Serbia.

Dentro de este ámbito, también es imprescindible citar la exposición *Don Quijote en los tebeos*, del Centro de Estudios de Castilla La Mancha [http://www.uclm.es/ceclm/CentenarioQuijote/tboquijote/index.htm] que recoge más de cincuenta referencias internacionales desde el siglo XIX hasta la actualidad:

> El impenitente caballero ha sido así objeto de una doble textualidad: por un lado el magistral texto de Cervantes y por otro la pluralidad de figuraciones aportadas por artistas de todas las épocas que han ilustrado e interpretado la narración. Entre esas múltiples imágenes nos encontramos las realizadas dentro de lo que se ha denominado el NOVENO ARTE, la historieta, el tebeo, el cómic...

Entre las múltiples adaptaciones de la obra o referencias intertextuales, no debemos olvidarnos del personaje de *Don Wan Kihote*, un homenaje de la colección clásica de Star Wars, publicada por Marvel en 1977.

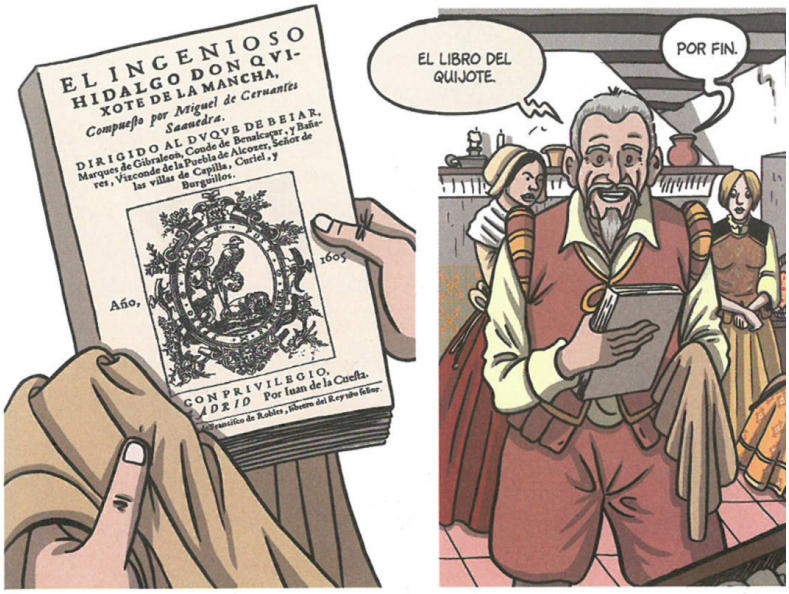
Ilustración 2. Don Wan Kihote. *Star Wars* n.8. 1977

Incluso podemos encontrar adaptaciones al manga, como el de la colección de Herder lanzado en 2016 dentro de su colección de adaptaciones de clásicos literarios o el de la revista Comic@Bunch con texto de Yüshi Kawata e ilustración de Yukito, con el título *Don Quixote Ureigao no Kishi: Sono Ai* (2013) con unos protagonistas mucho más jóvenes que el texto original y con los rasgos propios de la ilustración japonesa.

Centrándonos solamente en las adaptaciones más recientes, debemos destacar el *Don Quijote* de Flix, (Felix Görmann), original en alemán y publicado en España por Dibbuks en 2014. Es una adaptación del texto a la época actual y los protagonistas, un anciano alemán y su nieto, aficionado a Batman, luchan contra un parque de molinos eólicos.

También en torno a la conmemoración de 2016 tenemos *Cervantes. La ensoñación del genio,* de Gol (Miguel Gómez Andrea) publicada en 2015 también por Dib>buks. En esta ocasión nos encontramos otra vez con las citadas «dicotomías» ya que partimos de la figura del autor, para llegar a elementos de su obra más universal. Según Jesús Jiménez, esta novela gráfica «nos ofrece una curiosa biografía del escritor recreando algunos pasajes fundamentales de su vida en forma de seis cuadros teatrales. Algo insólito en el cómic español y, seguramente, en el mundial».

Ilustración 3. *Cervantes. La ensoñación del genio*. (Gol, 2015)



Otra obra muy interesante, donde confluye la perspectiva biográfica y la actualización al mundo actual es la novela gráfica *Un tal Cervantes* del francés Christian Lax, publicada en España por Norma en 2017. El protagonista, Mike Cervantes, es un militar estadounidense mutilado durante la guerra de Afganistán, que vuelve a su país para encontrarse ante una realidad adversa. El proceso de «quijotización» del protagonista es evidente desde las primeras páginas.

Por último, para finalizar este repaso por la narrativa gráfica más reciente, tenemos para el público infantil el álbum ilustrado *Quijote* con texto de Ernesto Rodríguez Abad y Benigno León Felipe e ilustraciones de Luis San Vicente publicado por la Editorial Diego Pun en 2015

Ilustración 4. *Quijote*. (Ilustración Luis San Vicente, 2015)

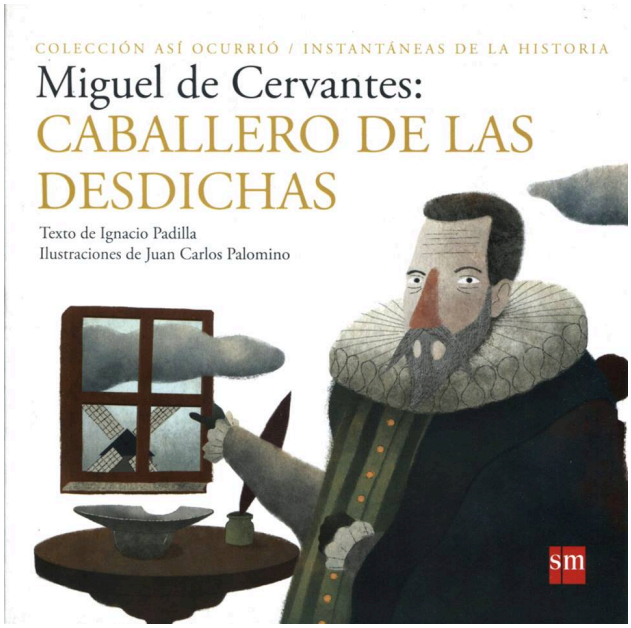
3.3. Materiales didácticos

Si en el cómic encontramos una amplia gama de materiales, en el ámbito de los materiales escolares la oferta es inabarcable. La universalidad de la obra y al estar libre de derechos de autor posibilita que cualquier editorial se lance a hacer una adaptación de la obra.

El blog *Clases para peques*, recogía en 2012 veinticuatro adaptaciones de *Don Quijote de la Mancha* y de las *Novelas Ejemplares* [http://cuentos-para-peques.blogspot.com.es/2012/07/miguel-de-cervantes.html]. Encontramos textos adaptados para todas las etapas escolares, desde Educación Infantil a Secundaria. También en 2012 encontramos una exposición de *Ediciones Infantiles Ilustradas de Don Quijote de la Mancha* en el Museo Iconográfico del Quijote de Guanajuato, México [https://lamemoriayelsol.wordpress.com/2012/05/02/exposicion-ediciones-infantiles-ilustradas-de-don-quijote-de-la-mancha/].

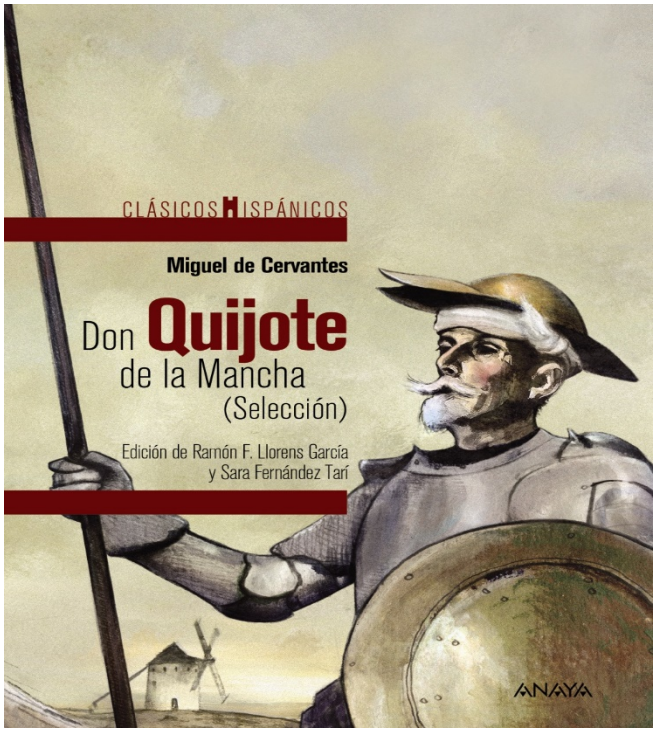
Con motivo del cuarto centenario en 2016 han aparecido también muchas otras propuestas. Nos centraremos solamente en dos ejemplos. En 2015 la editorial SM publicó en México Miguel de Cervantes: caballero de las desdichas con texto de Ignacio Padilla e ilustración de Juan Carlos Palomino, enfocado a un público de 9 a 11 años. El enfoque didáctico y la información complementaria sobre el autor conjuga perfectamente con el relato ilustrado de la vida, demostrando que un texto didáctico también puede tener valores artísticos.

Ilustración 5. *Miguel de Cervantes: caballero de las desdichas* (SM, 2015)



También para el lector en formación, pero alejándonos del texto ilustrado, porque incluye solamente pocas ilustraciones de Albert Asensio, encontramos la selección de Ramón F. Llorens García y Sara Fernández Tarí de la editorial Anaya de 2016.

Ilustración 6. *Don Quijote de la Mancha (Selección)* (Anaya, 2016)



3.4. Medios audiovisuales e Internet

Desde la serie de dibujos clásica de 1979, disponible en la web de Radio Televisión Española (RTVE) [http://www.rtve.es/alacarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/don-quijote-mancha-serie-dibujos-animados-1979/456348/] hasta el acceso a una cuidada edición de la Biblioteca Nacional [http://quijote.bne.es/libro.html], Internet nos ofrece infinidad de contenidos para profundizar en la figura de Cervantes y su obra.

Con motivo del centenario podemos destacar el proyecto *El Quijote y Cervantes con las TIC* [http://quijote2015.blogspot.com.es/] coordinado por Lourdes Giraldo Vargas, donde se recogen múltiples materiales para conmemorar su figura. En este mismo espacio, encontramos un libro virtual que recoge las actividades de cuarenta y dos centros escolares durante este año. http://lourdesgiraldo.net/libroLengua3/.

Volviendo a RTVE, también tenemos disponible la serie de 1995, dirigida por Manuel Gutiérrez Aragón y protagonizada por Fernando Rey y Alfredo Landa [http://www.rtve.es/television/el-quijote/]. Muy diferente a la adaptación de dibujos animados, podemos aprovecharla en otras etapas escolares.

Imagen 1. Tiempo de Hidalgos. *El Ministerio del Tiempo* (RTVE, 2016)

Durante el año 2016 también fue significativo el homenaje que la serie de RTVE *El Ministerio del Tiempo*, producida por Javier Olivares realizó a Miguel de Cervantes en el capítulo 11 «Tiempo de Hidalgos» [http://www.rtve.es/alacarta/videos/el-ministerio-del-tiempo/capitulo-11-tiempo-hidalgos-cervantes-lope-vega-quijote/3505339/]. Esta serie sí es un claro ejemplo de narrativa transmedia, con expansión en Internet, cortos, libros y cómics y nos ofrece muchas posibilidades para llevar la literatura española al aula de secundaria (Gómez-Trigueros, Rovira-Collado y Ruiz Bañuls).

4. Conclusiones

En 2018 por fin se ha estrenado *El hombre que mató a Don Quijote*, película de Terry Gilliam, una actualización del personaje cervantino. Esta película ha tenido un largo recorrido, muchos problemas en la producción y distintos cambios, como podemos conocer a través del documental *Perdidos en La Mancha* (2002) de Keith Fulton y Louis Pepe. La figura de Cervantes y su personaje más universal siguen de total actualidad, como hemos visto a través de múltiples adaptaciones a distintos medios.

El uso del álbum ilustrado, la serie de dibujos animados o los textos escolares nos permiten introducir desde las primeras etapas educativas las figuras de Don Quijote y Sancho Panza desde múltiples perspectivas, siempre ofreciendo textos apropiados a las distintas edades para introducir todas las referencias literarias en la formación lectora desde sus inicios.

El gran abanico de opciones que nos ofrece el cómic, desde adaptaciones hasta biografías literarias sobre el autor nos permiten trabajar la obra en las etapas de Educación Primaria y Secundaria. No pretendemos sustituir la lectura del texto original, pero es recomendable ofrecer textos adaptados o capítulos seleccionados, como la edición que hemos visto, para posteriormente llegar al texto original completo, y poder disfrutar completamente de su historia.

Los materiales disponibles en la red darían para muchas investigaciones, que nos confirman la inmortalidad del autor y su obra. Hemos seleccionado pocos ejemplos audiovisuales para niveles superiores, como el Bachillerato o la Universidad, ya que para poder disfrutarlos completamente e identificar las múltiples referencias cervantinas es necesario haber aprovechado los otros materiales.

La imaginación desbordada de Alonso Quijano acabó en la locura literaria más universal. La lectura o visionado de alguno de las estampas transmedia que hemos recogido nos pueden ayudar a entender, y sobre todo disfrutar de Miguel de Cervantes y el Quijote.

Bibliografía citada

Amo, José Manuel de. *Literatura infantil: claves para la formación de la competencia literaria*. Málaga: Aljibe, 2003.

Bartual, Roberto. *Narraciones gráficas. Del códice medieval al cómic*. Madrid: Factor Crítico, 2013.

Cassany Daniel, Marta Luna y Gloria Sanz, *Enseñar Lengua*. Barcelona: Graó, 2007

Castillo Vidal, Jesús. «Fundamentos teóricos del análisis de contenido en la narración secuencial mediante imágenes fijas: el cómic». *El profesional de la información* 13.4, (2004): 248-

271. Recuperado de http://www.elprofesionaldelainformacion.com/contenidos/2004/julio/1.pdf.

Cerrillo, Pedro *Literatura Infantil y Juvenil y educación literaria*. Barcelona: Octaedro, 2007.

Colomer, Teresa. *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. Barcelona: Síntesis, 1999.

Eisner, Will. *El cómic y el arte secuencial*. Barcelona: Norma, 2007.

García Fernández, Santiago. *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri, 2010.

Gómez-Trigueros, I. M.; Rovira-Collado, J. y Ruiz-Bañuls, M. Literatura e Historia a través de un universo transmedia: posibilidades didácticas del Ministerio del Tiempo. *Revista Mediterránea de Comunicación/Mediterranean Journal of Communication*, 9(1), (2018). 217-225. Recuperado de https://www.doi.org/10.14198/MEDCOM2018.9.1.18.

Jiménez, Jesús. «Una original biografía de Cervantes mezcla el cómic y el teatro RTVE». *El cómic en RTVE.es* 2015. Recuperado de http://www.rtve.es/rtve/20151116/original-biografia-cervantes-mezcla-comic-teatro/1254001.shtml.

Jenkins, Henry. *Convergence Culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós. 2008.

Llorens García, Ramón F. & Fernández Tarí. *Miguel de Cervantes. Don Quijote de la Mancha* Madrid: Anaya juvenil. Colección Clásicos Hispánicos. 2016.

Lluch, Gemma. *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*. Cuenca: CEPLI-Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.

Martín, A. (2004) «Los cómics de El Quijote en España, en el cuarto centenario, en CLIJ, Cuadernos de Literatura infantil y Juvenil», XII-2004, pp. 45-55. Versión *Tebeosfera* 2005. Recuperado de https://www.tebeosfera.com/1/Documento/Recorte/CLIJ/LosComics/deElQuijote.htm.

McCloud Scott. *Entender el cómic: el arte invisible*. Bilbao: Astiberri, 2005

Mendoza, A. *El Intertexto del lector. El espacio de encuentro entre las aportaciones del texto con las del lector*. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha. 2001.

Muro Munilla, Miguel Ángel. *Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de metodología semiótica*. La Rioja: Servicio de publicaciones Universidad, 2004.

Nikolajeva, María y Carole Scott. *How picturebooks work.* New York: Routledge, 2001.

Rovira Collado, José. «Canon artístico y criterios de selección de historietas. Las propuestas de Unicómic. En *Umbral. Literatura para Infancia, Adolescencia y Juventud*». Número 12, Año 3, Santiago de Chile, Diciembre 2017, 3-19. Recuperado de http://cielchile.org/portfolio-item/diciembre-umbral-2017/.

Rovira Collado, José y Francisco Javier Ortiz Hernández. «Hacia un canon escolar del cómic: Tecnologías para su desarrollo, difusión y aplicación didáctica en el aula de lengua y literatura». *Retos en la adquisición de las literaturas y de las lenguas en la era digital*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2015, 503-508.

Rovira-Collado, J., Pomares Puig, P., Rovira Collado J. M. & Baile López E. (2017) Ilustrando la poesía: cómics y libros ilustrados sobre Miguel Hernández. Congreso Internacional Miguel Hernández. Universidad de Alicante-Diputación de Alicante (en prensa).

Scolari, C. *Narrativas Transmedia: Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto. 2013.

Silva-Díaz, Cecilia y Teresa Corchete. «Ver y leer historias a través de dos códigos». *Siete llaves para valorar las historias infantiles*. Dir. Teresa Colomer. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002.

Stojanović Jasna. «Los ilustradores de los "Quijotes" infantiles y juveniles en Serbia» *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. 2013. Recuperado de

http://www.cervantesvirtual.com/portales/miguel_de_cervantes/obra/los-ilustradores-de-los-quijotes-infantiles-y-juveniles-en-serbia/.

Tejerina, Isabel. «Un modelo de análisis del álbum ilustrado. Siete ratones ciegos de Ed Joung». *CLIJ. Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil,* 215, 2008, 44-52.

Relaciones intertextuales en la educación literaria. *El despertar de Cervantes*: donde se reescriben los clásicos

Ana María Draghia
(Universidad de Alicante)

1. Introducción

El mercado editorial de la literatura juvenil está en auge, siendo su producción, al menos cuantitativamente, una de las más prolíficas a nivel de ventas y consumo. En la actualidad, uno de los géneros predilectos entre los jóvenes lectores es el fantástico, que bebe, sin lugar a dudas, de la tradición popular de cuentos, leyendas y mitos, los cuales han ido entretejiéndose en los clásicos de la literatura universal. Pedro Cerrillo aludía a ello en LIJ. Literatura mayor de edad, recordando que estas novelas, las de índole fantástica, poseen una serie de características «que hacen que esta literatura sea, en más ocasiones de las que fueran deseables, repetitiva y predecible» (55).

Así, no es de extrañar que una de las sagas más populares y promocionadas entre los bloggers literarios sea Una corte de rosas y espinas de Sarah J. Mass, basada en el cuento de La Bella y la Bestia, o la famosa saga de Las crónicas lunares de Marissa Meyer, que, de manera distópica y futurista, reescribe cuentos como Rapunzel, La Cenicienta o Caperucita roja. Aun así, estos son solo dos de los incontables ejemplos que podemos encontrar y que reafirman la idea del diálogo perpetuo entre textos y las relaciones intertextuales que alcanzamos a discernir en la narrativa juvenil y que podemos utilizar como pretextos en el aula de secundaria.

El concepto de intertextualidad es planteado por diversos autores, que procuran acotar su definición de acuerdo a las corrientes teóricas a las que se adscriben como críticos. Tal es el caso de Julia Kristeva y Gerard Genette, que encuentran un cauce abierto en el dialogismo bajtiniano y en su polifonía textual. Esto quiere decir que la multiplicidad de voces que integran un texto literario surgen, directa o indirectamente, de otras lecturas precedentes, de ahí que Giddens se refiera a ello como «secuestro de experiencia» (149).

En buena medida, esto se ajusta precisamente a lo que acontece en El despertar de Cervantes (2016), la obra que vamos a tomar como punto de partida para mostrar cómo se produce la fricción intertextual en aquellas novelas juveniles idóneas para trabajar la lectura y las cosmologías literarias en las que se encuadran los clásicos de la literatura universal. En concreto, este caso, hablaremos del Quijote y de autores como Quevedo o Lope de Vega, pero también nos detendremos en los escenarios que reconstruyen o re-citan lo cotextual y contextual del paradigma literario.

Vicente Muñoz Puelles (1948), escritor valenciano que ha cultivado la literatura juvenil, relee Don Quijote de la Mancha (1605 y 1615) en su obra El despertar de Cervantes y representa, en el sentido más amplio de la palabra, un simulacro del espacio-tiempo-acción de una de las obras cumbre de la literatura. Lo hace recurriendo no solo a los intertextos que están directamente asociados al Quijote, sino también al intertexto cultural y a la ruptura existente entre donde despierta Cervantes, el Madrid del s. XXI, y la ciudad del XVII.

La novela de Muños Puelles cuenta cómo un fantasma visible, Miguel de Cervantes recorrerá la capital en compañía de Masile, un niño de Malí, y se disfrazará de su propio personaje, el hidalgo más célebre de la historia, para vivir unas aventuras inéditas que le acercarán a la locura que el mismo don Quijote experimentó. A bote pronto, aunque no en la medida en la que el lector juvenil está acostumbrado, El despertar de Cervantes no deja de poseer singularidades afines a la fantasía, partiendo de que la convivencia entre fantasmas cobra relevancia cuando Orson Welles también se hace visible. Así, lo inusual es aceptado por el lector en el pacto implícito que establece con su autor.

Los espacios de interacción en las novelas juveniles promueven una lectura que rompe con la uniformidad de los tiempos, la acción y el contexto de los propios personajes. En ese macrouniverso dialógico surgen conexiones que van más allá del propio intertexto literario, ya que buscan la interculturalidad en la recreación, en la obra que nos ocupa, de las aventuras del hidalgo, extrapolándolas a su propio creador, Miguel de Cervantes. En relación con esto y con el pacto anteriormente mencionado, Ricardo Piglia ofrecía una visión muy acertada del papel que desempeña el lector en el proceso de lectura: «Lo otro del lector está representado también. No solo qué lee, sino también con quién dialoga y negocia esa forma de construir el sentido de la lectura» (31). La pregunta esencial que se deriva de esto es: ¿qué es exactamente lo otro?

Es cierto que, a lo largo de los últimos años, ha habido un evidente cambio en la forma de leer. Ahora leemos imágenes, tuits, clips, vídeos, podcast, aunque nos refiramos a una lectura en el sentido más amplio que esta adquiere. Por muy extraño que parezca, cada vez son más los jóvenes lectores que buscan y encuentran maneras de «negociar» con los textos. Los parámetros de la imaginación y la estaticidad de las obras los invita a buscar métodos de lectura acordes a sus necesidades, lo que podríamos denominar «leer en paralelo», es decir, hacerlo buscando estrategias que se aproximen a la inmediatez que caracteriza su forma de percibir la realidad.

Visto de este modo, no parece que se trate de otra cosa que de desencanto por la lectura, un problema que se viene repitiendo, y no se resuelve, en los diferentes niveles educativos. Aunque hay una parte de razón en esta concepción, no debemos obviar que este, como otros, no deja de ser un modo más de expresar la ruptura con la lectura lineal. La construcción del conocimiento no lineal busca que el estudiante o el lector explore el contexto y cotexto de la obra o del autor trabajado e interactúe con todos los elementos que configuran ese universo literario. De este modo, podemos contestar a la pregunta anterior, diciendo que «lo otro» es cada una de las cuestiones, procedimientos, diálogos, expectativas y asociaciones que el lector actual es capaz de hacer sobre o desde un contexto que, en términos de intertextualidad, le es ajeno.

Antonio Mendoza en el libro *Intertextos: Aspectos sobre la recepción del discurso artístico,* apunta:

> Gracias a la relación y la asociación entre referentes que establece el intertexto lector, las claves intertextuales del discurso se hacen comprensibles. La interacción texto-lector conecta a dos tipos de intertextos, el de la expresión y el de la recepción, o sea el del discurso y el personal del lector (...). La pertinente, adecuada y personal recepción de un texto literario depende de la amplitud del intertexto lector (31-33).

Una de las cuestiones más preocupantes en la educación literaria actual está vinculada a la capacidad que tienen nuestros alumnos a la hora de enfrentarse a la lectura de textos literarios y a las relaciones que se establecen entre unos y otros, es decir, a la

intertextualidad existente entre hipertextos e hipotextos, como veíamos al principio. A este respecto, Josep Ballester, en La formación lectora y literaria, sostiene que es nuestro deber extraer de la reflexión y el análisis de las obras «unas estrategias para enfrentarnos con los problemas y cuestiones que surgen [en el] complejo cometido que es la enseñanza literaria» (2015: 103). Desde luego, él se refiere a estas cuestiones a grandes rasgos, aquí en concreto vamos a focalizar nuestra atención en el intertexto lector y en la manera que tenemos a nuestro alcance para aproximarnos al horizonte de expectativas y a la activación de conocimientos.

Escoger las obras adecuadas para ello es, quizá, una de las cosas más complejas, ya que, la producción de literatura infantil, así como juvenil, ha aumentado considerablemente. Dar con la novela juvenil adecuada para trabajar otras nociones literarias en el aula de secundaria no es fácil, sin embargo, las hay y muy buenas. Vamos a utilizar algunos textos para mostrar el abanico de posibilidades que podemos discernir en una sola obra, la que ya citábamos al comienzo, El despertar de Cervantes. Nuestro interés recae sobre cuál o cuáles son las maneras en las que se puede producir la activación del intertexto al leer algunos episodios o fragmentos de la obra de Muñoz Puelles y qué textos son más adecuados para trazar una cosmología literaria adecuada al nivel escogido, quizá, teniendo en cuenta que el currículo establece el estudio de Don Quijote de la Mancha en tercero de la ESO, deba producirse el estudio de la obra en el curso anterior, segundo, para sentar los precedentes al estudio en profundidad.

2. Objetivos

Entre los objetivos generales de esta propuesta, destacamos los siguientes, que siempre serán orientativos, ya que pueden especificarse si se trata de una actividad en concreto o generalizarse si se toma como objeto de estudio otra obra que no sea la que aquí se expone. Teniendo esto en cuenta, los objetivos que se derivan de la lectura de la novela de Vicente Muñoz Puelles se resumen en:

– Fomentar las habilidades de activación del horizonte de expectativas y las anticipaciones supeditadas a los conocimientos previos del lector.

– Mejorar la competencia lecto-literaria de los alumnos de Secundaria y establecer, así, patrones de lectura no lineal.

– Conocer algunos de los textos poéticos y narrativos más destacados del Siglo de Oro.

– Familiarizar a los estudiantes con la obra de Miguel de Cervantes para construir una pequeña cosmología literaria entorno a su obra cumbre: Don Quijote de la Mancha.

3. Metodología

Concretar la metodología de un supuesto práctico siempre resulta complejo, no solo por el entorno en el que se aplica, sino también por el plan de estudio sujeto a las programaciones de aula de cada centro. De este modo, en primer lugar debemos:

a) Hacer una selección precisa de aquellos textos que se ajusten a nuestros objetivos. Con respecto a esto, nos hemos decantado por algunos de los capítulos más relevantes de la obra cervantina, pero también por aquellos fragmentos que nos facilitan las características de lugares o personajes relevantes dentro de la trama. En la misma línea, hemos rescatado también aquellos episodios en los que se cita a escritores coetáneos de Cervantes o no, que son pretextos ideales para ampliar la cosmología literaria no solo del siglo áureo, sino

también del siglo XX. Todos estos serán, por tanto, los textos que formarán parte del análisis intertextual.

b) Estructurar una propuesta didáctica que nos ayude a trabajar las diferentes destrezas. Aunque se trata, sobre todo, de una formación lectora, no debemos obviar que la educación literaria no se limita exclusivamente a leer, sino a comprender cómo se reescriben algunos textos y por qué lo hacen los autores, ya sea de manera consciente o inconsciente. Así, una de las claves para activar el horizonte de expectativas se vincula a la escritura y a las actividades de prelectura. Escoger aquellos factores más característicos que queramos trabajar, como por ejemplo los molinos como simbología, pueden servirnos de precedente para algunos de los textos que vamos a trabajar y determinar la forma en la que los lectores los reciban.

c) Observar y concretar a qué estímulos responden antes y por qué. Por ejemplo, como veremos en el apartado siguiente, quizá, escuchar la canción de Grupo Botones sea mucho más fructífero que hacer referencia al «desocupado lector» del prólogo de la obra. Tampoco deberíamos renunciar al factor visual, ya sea cine, series o cómics.

d) Recoger los datos obtenidos de los apartados anteriores y ver de qué forma se puede estructurar la cosmología que queremos crear, si, por un lado, desde lo particular, es decir, desde el Quijote, o desde lo general, esto es, a partir de la amplitud de autores que conforman el Siglo de Oro. En este caso, nos hemos decantado por la especificidad, dado que queríamos que se pudiera ver cómo desde un eje vertebrador en concreto, una novela juvenil, podíamos ampliar las redes de asociación que, en algunas ocasiones, no creemos que la narrativa para jóvenes nos pueda ofrecer. De este modo, las conclusiones que se pueden extraer de la puesta en práctica de la formulación teórica deben ofrecernos una perspectiva clara del nivel competencial en el que se encuentra nuestro alumnado, de las necesidades que puede presentar y de las posibilidades intertextuales e interculturales con las que podemos trabajar para no limitarnos exclusivamente a textos literarios, sino también a musicales, pictóricos, históricos o cinematográficos.

4. La activación del intertexto: hacia los hipotextos

Los horizontes de expectativas constituyen uno de los comodines imprescindibles en el proceso de lectura, debido a que, en muchas ocasiones, ya sea por la vinculación filológica, por la experiencia previa que el lector pueda tener con textos semejantes o debido al intertexto cultural, en el que muchas veces se ha volcado mucho más patrimonio literario del que consideramos, podemos asociar según qué elementos que nos remiten al texto origen. Evidentemente, existen diversos tipos de lectores, que, en función de su tipología, responderán de una u otra manera al proceso y a los planes de lectura que se propongan. La permuta de la obligatoriedad por el placer y el deleite que pueden obtener los lectores competentes es uno de los tantos propósitos que perseguimos como docentes e investigadores. Pasar de lo que se considera, por desgracia, una lectura preceptiva a una descodificación de los mundos fictivos-literarios no es tarea fácil. Lo que no debemos obviar, bajo ningún pretexto es que no estamos ante un tipo de lector modelo o lo que Mendoza denomina «archilector potencial», por el contrario, nos hallamos en un periodo crítico de formación de lectores. Esto comporta que debemos plantear estrategias que los atiendan indistintamente a todos ellos con independencia de su grado de competencia.

La actuación en esa coproducción de significados a la que el lector ha de hacer frente implica que sea capaz de asociar las diversas referencias que integran el texto, así como cada uno de sus significados, para que, en última instancia, la lectura efectuada sea lo más completa posible. Lázaro Carreter, en su artículo «La literatura como fenómeno

comunicativo» alude a que el lector «debe aprender también el idioma personal del autor» (1987: 162). Esto supone que, hasta cierto punto, los postulados didácticos tradicionalistas no pueden ser desechados en su totalidad, así lo afirma también Antonio Mendoza en *Literatura Comparada e Intertextualidad*:

> Las competencias esenciales de una educación literaria (...) se perfilarían en dos direcciones: por una parte, se ha de hacer comprender las formas específicas de organizar y comunicar la experiencia que tiene la literatura (...); por otra parte, es necesario atender la historicidad que atraviese un texto, para poder descubrir nuestra verdad no de una manera ingenuamente proyectiva, sino, sobre todo, con la percepción de la distancia que nos separa de él (20).

Es en esta doble lectura donde el papel del intertexto lector puede provocar una exitosa reconstrucción de los significados o dejar insatisfecha la recepción que los jóvenes, y todavía inexpertos, lectores hagan de la obra en cuestión. Si leer no es solo descodificar, como repetimos y sostenemos, no podemos automatizar la descodificación de esos mundos ficcionales del entramado literario, ya que, de este modo, en ningún caso construiremos. Para que esto sea posible, Mendoza explica que

> [l]os conceptos de intertexto del lector (...) y de competencia literaria (...) desempeñan un papel importante en tal proceso (el de lectura). En realidad la amplitud de dominios de la competencia literaria (lingüísticos, metaliterarios, enciclopédicos, culturales, etc.) se activan en el intertexto lector (27).

Así pues, vemos la imposibilidad de actuar con autonomía frente a un texto sin contar con lo que nos aporta el intertexto lector. Observemos, a continuación, la comparación entre los textos extraídos de El despertar de Cervantes y sus hipotextos. De este modo, queremos hacer ver que las obras juveniles permiten llevar a término una educación literaria adecuada en el ciclo de la Educación Secundaria Obligatoria. Indudablemente, la Literatura comparada nos permite contrastar aquellos elementos que pertenecen a las realidades de otro autor, época o corriente estética. Josep Ballester explica que «[l]a metodología del comparatismo demuestra (...) su ineludible presencia en cualquier literatura y en cualquier época si queremos aprehender con rigor toda la complejidad del hecho artístico literario» (92). Veamos, entonces, cómo es esto posible presentando el primer texto:

> Tengo a gala haber actuado siempre como un hombre cuerdo. Pero, en determinado momento, cuando los resplandores sangrientos del crepúsculo iluminaron la colina sobre la que se asentaban los inquietos molinos, se me nubló la mente y me pareció que crecían y se ensanchaban hasta adquirir estatura de gigantes (95).

Este primer fragmento recuerda, indudablemente, al famoso capítulo VIII de la Primera parte de la obra de Cervantes: «Del buen suceso que el valeroso don Quijote tuvo en la espantable y jamás imaginada aventura de los molinos de viento, con otros sucesos dignos de felice recordación». En este capítulo, el reconocido como el de los molinos, podemos discernir, por un lado, la complicidad que surge de la locura que empieza a aflorar en el

hidalgo, y en consecuencia en el personaje de Cervantes, y la visión metamorfoseada que ambos tienen de los molinos, que se han transformado en rugientes gigantes:

> La ventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acertáramos a desear; porque ves allí, amigo Sancho Panza, donde se descubren treinta o pocos más desaforados gigantes, con quien pienso hacer batalla y quitarles a todos las vidas, con cuyos despojos comenzaremos a enriquecer, que esta es buena guerra, y es gran servicio de Dios quitar tan mala simiente de sobre la faz de la tierra (75).

Este es, quizá, uno de los capítulos más representativos de la obra cervantina, el que siempre se rescata en las adaptaciones infantiles, en las series de dibujos o en las representaciones cinematográficas. Incluso en la famosa canción de Grupo Botones, «Sancho Quijote», se alude a este momento, de ahí también el intertexto cultural al que nos hemos referido ya: «Los molinos son gigantes que hay que conquistar, / Rocinante es el mejor corcel / y Sancho es arrogante, fuerte y fiero». A fin de cuentas, mejorar la competencia lecto-literaria de nuestro alumnado no depende exclusivamente de que los textos leídos pertenezcan al área de Lengua y literatura castellanas, sino que se ve envuelta por la necesidad de reciprocidad o de lo que, en otros términos, se conoce como interdisciplinariedad. Es importante, pues, que guiemos a los lectores por los aspectos literarios, históricos, culturales y geográficos que enmarcan la obra de Muñoz Puelles, el paralelismo intrínseco con la novela de caballerías en tiempos modernos, ya que la transmutación del héroe ha sufrido las consecuencias de sus épocas, y lo que antes podía ser un hombre mayor consumidor de libros de caballerías que lucha contra la vejez, la soledad o el olvido, hoy en día podría representarse en el joven Masile, coprotagonista de *El despertar de Cervantes*, quien también se ve sometido a los encantamientos de otro sabio Frestón, uno menos fantasioso y más real: el hambre y la pobreza.

Si el de los molinos es un capítulo de sobra conocido, también lo es, aunque quizá menos, el de los leones. Así, en la obra del escritor valenciano, Cervantes, quien narra la historia en primera persona, cuenta lo siguiente durante su exploración por las calles del Madrid de nuestra época:

> Al menos la calle del León seguía llamándose igual. Eso sí, no había ni rastro de la casa donde, en mi época, un indio con turbante cobraba un par de maravedíes por dejar ver y oler a una fiera melenuda que bostezaba en su jaula, y que me sirvió de modelo para contar la instructiva aventura de los bravos leones prisioneros y el ingenioso hidalgo, no menos bravo (25).

Este segundo fragmento está vinculado al capítulo XVII de la segunda parte, «De donde se declaró el último punto y estremo adonde llegó y pudo llegar el inaudito ánimo de don Quijote con la felicemente acabada aventura de los leones». Aunque, bien sabemos que don Quijote no fue el único que se enfrentó a unos fieros leones en tradición literaria española, aunque puede que sí que fuera más inconsciente que Rodrigo Díaz de Vivar en el Poema de Mío Cid en el Cantar a la afrenta de Corpes, cuando los infantes de Carrión muestran su cobardía. Así, pues, vemos los nodos intertextuales o hipotextos a los que nos puede remitir una sola obra. Observemos las semejanzas y diferencias que se establecen, por un lado, con el Quijote y, por otro, como amplitud del escenario de referencias, con la obra anónima que narra las aventuras del Cid:

¿Y son grandes los leones? –preguntó don Quijote.

–Tan grandes –respondió el hombre que iba a la puerta del carro–, que no han pasado mayores, ni tan grandes, de África a España jamás; y yo soy el leonero y he pasado otros, pero como estos, ninguno. Son hembra y macho: el macho va en esta jaula primera, y la hembra en la de atrás, y ahora van hambrientos porque no han comido hoy; y, así, vuesa merced se desvíe, que es menester llegar presto donde les demos de comer (671).

En Valençia seye mio Çid con todos sus vassallos,
con el amos sus yernos los ifantes de Carrion.
Yazies en un escaño, durmie el Campeador;
Mala sobrevienta sabed que les cuntio:
Salios de la red e desatos el leon.
En grant miedo se vieron por medio de la cort;
Enbraçan los mantos los del Campeador
E çercan el escaño e fincan sobre so señor (227).

Con estos dos fragmentos podríamos comenzar a introducir la lectura del Quijote en los primeros cursos de secundaria, procurando tener siempre claros los objetivos que hemos establecido. Ya sea para confeccionar un entramado de conocimientos literarios, como si de un tapiz de referencias literarias se tratase; ya para conformar una cosmología literaria con proyección a cursos siguientes. En ambos casos, el objetivo primero es el mismo: encontrar el modo más eficaz de construir un collage, término este tomado de Julia Kristeva, con vistas a lecturas futuras. La novela seleccionada, en particular, tiene los ingredientes necesarios para dar respuesta tanto a nuestras necesidades como docentes, ya que el amplio número de hipotextos (cervantinos o no) de la novela de Muñoz Puelles nos da herramientas y materiales suficientes para una aproximación posterior y algo más exhaustiva al Quijote, como para los jóvenes lectores, que encuentran a través del humor y las aventuras de un Cervantes resurrecto otro camino por el que acceder a los clásicos de nuestra literatura.

Analicemos, a continuación, otros fragmentos extraídos de la novela, algunos que nos sirven para trabajar directamente la obra cervantina y otros que son el pretexto idóneo para descubrir otros autores, así como su producción literaria. Por ejemplo, en cuanto a la architextualidad de la novela, advertimos que se cita, de manera indirecta, el texto originario de Cervantes, reafirmando la idea de Graciela Reyes de que todo texto literario es, de manera indudable, polifónico (1984). En este extracto de *El despertar del Cervantes* se hace referencia al yelmo de Mambrino, apropiación literaria que sirve como excusa para introducir otro capítulo del Quijote y, de este modo, trabajarlo en clase, motivando así la curiosidad (¿qué es y qué ocurrió con ese yelmo?) y también sus tácticas para fomentar que se produzcan cambios positivos en su competencia lecto-literaria. En este caso, la activación del horizonte de expectativas y las anticipaciones de los lectores estarían vinculadas a la referencia directa a la novela de Cervantes y a la idea que poseerían de ella, tanto es así que podrían incitarlos, como de hecho lo hacen, a crear finales esperpénticos del capítulo en cuestión.

Así las cosas, los textos son los siguientes: «El yelmo era corriente, no como la bacía que don Quijote tomó por el yelmo de Mambrino, pero supuse que para el caso serviría lo mismo» (65). Por otro lado, el capítulo XXI: «Que trata de la alta aventura y rica

ganancia del yelmo de Mambrino, con otras cosas sucedidas a nuestro invencible caballero»:

> ¿Sabes qué imagino, Sancho? Que esta famosa pieza deste encantado yelmo por algún estraño acidente debió de venir a manos de quien no supo conocer ni estimar su valor y, sin saber lo que hacía, viéndola de oro purísimo, debió de fundir la mitad para aprovecharse del precio, y de la otra mitad hizo esta que parece bacía de barbero, como tú dices. Pero sea lo que fuere, que para mí que la conozco no hace al caso su trasmutación, que yo la aderezaré en el primer lugar donde haya herrero, y de suerte que no le haga ventaja, ni aun le llegue, la que hizo y forjó el dios de las herrerías para el dios de las batallas; y en este entretanto la traeré como pudiere, que más vale algo que no nada, cuanto más que bien será bastante para defenderme de alguna pedrada (190).

Es remarcable el hecho de que existe en la obra de Muñoz Puelles una manera única de trazar las aventuras más relevantes de la historia del celebérrimo hidalgo, ahora sí, en la piel de ese fantasma confundido que es Cervantes en las calles del Madrid del siglo XXI. Esto, desde luego, es una ventaja, dado que nos permite representar, desde el punto de vista que consideremos más adecuado, una ruta quijotesca esencial para descubrir a los lectores un mundo que, muchas veces, dejan de lado por parecerles difícil acceder a él o por sentir que se encuentran demasiado alejados de ellos en el tiempo. Y, hablando de rutas y de lugares, otro de los episodios sustanciales en torno al que gira la segunda parte es el XLV, en el que Sancho se convierte en gobernador de la famosa ínsula Barataria:

> Les seguimos hasta uno de los bares que están bajo los soportales y nos pidieron que nos sentáramos con ellos. No eran agentes de policía, sino los responsables de una compañía de teatro, Ínsula Barataria. El ayuntamiento les había encargado que organizaran el desfile del carnaval, que como sabíamos estaba dedicado a conmemorar el cuarto centenario de la Segunda Parte del Quijote (81).

Muñoz Puelles opta por nombrar así a una compañía de teatro, la gran pasión frustrada de Cervantes. De este modo, un detalle insignificante, al menos en apariencia, contiene información significativa para la construcción de los universos cervantinos asociados no solo al Quijote, sino también a sus otras obras y a la de algunos de sus contemporáneos. Tampoco pasa inadvertida Dulcinea, a la que se recuerda tanto directa como indirectamente, el primero de los casos es el que se muestra a continuación, el segundo se ve transmutado en el personaje de la mujer que le roba el corazón a nuestro protagonista, Miguel de Cervantes:

> –Es una belleza. Me recuerda a la modelo de un pintor italiano, Botticelli, a la que conocí cuando estuve en Italia. Simonetta, se llamaba. Hasta se peinaba igual que tu Claudia
>
> De inmediato se puso a hablarme de ella, con tanta devoción y entusiasmo como don Quijote cuando ensalzaba a la sin par Dulcinea del Toboso, emperatriz de la Mancha. Y es que el amor es deseo de belleza, como escribí en La Galatea (72).

Como decíamos al principio, el libro está repleto de elementos quijotescos, pero también de referencias a la obra y a autores que convivieron con Cervantes y a otros que no, como

sucedió con Orwell o García Lorca. A estas llamadas de atención o hipertextos hemos decidido considerarlos pretextos para estudiar la obra de otros escritores y no solo el Quijote. De ahí, precisamente, lo interesante de la obra de Muñoz Puelles. Veamos algunos ejemplos, el modo irónico en el que se presenta la enemistad existente entre Lope de Vega y Miguel de Cervantes:

> Nos dio un folleto explicativo de la llamada Ruta Cervantina de la ciudad, que inmediatamente empezamos a recorrer. De reojo contemplamos la universidad, la capilla de San Idelfonso, el paraninfo donde, según el folleto, se entregaban los premios Cervantes.
>
> –Si Cervantes viviera hoy –oímos al pasar–, no le darían el premio Cervantes a él, sino a Lope (90).

Pero las alusiones a Lope de Vega van un paso más allá, cuando el propio personaje de Cervantes reescribe unos famosos versos del poeta: «¿Y ella? ¿Se había limitado, casi sin darse cuenta, a devolverme el beso en la mejilla de un modo íntimo, sutil, que yo, al no esperarlo, había recibido como el impacto de un rayo? (...) Fuera como fuese, me sentí halagado, esperanzado, tierno, animoso. ¡Qué horror! Sin darme cuenta, estoy imitando un soneto de Lope» (122). Aunque no hay duda de a qué soneto hace referencia Cervantes con la enumeración que ofrece.

> Desmayarse, atreverse, estar furioso,
> áspero, tierno, liberal, esquivo,
> alentado, mortal, difunto, vivo,
> leal, traidor, cobarde y animoso;
>
> no hallar fuera del bien centro y reposo,
> mostrarse alegre, triste, humilde, altivo,
> enojado, valiente, fugitivo,
> satisfecho, ofendido, receloso (194-195).

Tampoco pasan inadvertidas las alusiones a Francisco de Quevedo cuando, al pasar por la calle donde este vivía, el protagonista de la novela de Muñoz Puelles revive estos exitosos versos del poeta del Siglo de Oro:

> –«Polvo serán, mas polvo enamorado» –murmuré casi sin darme cuenta, porque no se me ocurría mejor oración para él que ese verso suyo.
>
> Era un poeta de irónico talento y en mi Viaje al Parnaso lo había incluido en el lote de los buenos, pero de ahí a dedicarle una placa en el lugar donde se alzó su casa había un largo trecho, que se me antojaba una extravagancia (23).

En el fragmento citado no solo tenemos un puente con el poema de Quevedo, «Amor constante más allá de la muerte»,

> su cuerpo dejará no su cuidado;
> serán ceniza, mas tendrá sentido;
> polvo serán, mas polvo enamorado (212),

sino también a otra de las obras de Cervantes, el Viaje al Parnaso, al igual que en fragmentos ya citados se aludía a La Galatea, por ejemplo. No es de extrañar, pues, que haya también intertextualidad con otros escritores que Cervantes desconoce por no haber compartido época, es el caso de Federico García Lorca, el «mago más famoso»:

Ante el teatro se erguía la estatua en bronce, de tamaño natural, de un hombre de frente despejada y anchos pómulos, vestido con traje de chaqueta. Llevaba una alondra en las manos y estaba en actitud de soltarla. En el breve pedestal se leía: «Madrid a Federico García Lorca». ¿Quién sería aquel hombre de quien tan poco se decía? ¿Un mago de renombre? ¿Un poeta amante de los pájaros? ¿Un imitador de sus trinos? (49).

Como hemos mostrado a lo largo de este resumido análisis de los fragmentos más destacados de esta novela juvenil, en el amplio mercado editorial en el que se mueve la LIJ podemos destacar algunas que permiten fomentar la educación literaria de los más jóvenes y ampliar, de esta manera, su saber enciclopédico y la facilidad con la que puedan poner en relación diversas materias o referentes culturales y literarios que mejoren su participación en el proceso de lectura y en la relación que se establece en la dualidad lector-texto. Leer, se nos olvida con frecuencia, es una actividad difícil que se configura en un proceso de recepción e interpretación de la información contenida en la obra literaria. Por ello, si tenemos claro que el eje de arranque se halla en el lector y en la forma de acercarse al texto, sería conveniente centrarnos en las estrategias que fomenten dos de los aspectos que lo integran: las anticipaciones y la activación del horizonte de expectativas.

Las novelas juveniles ayudan a enfocar las cosmologías literarias, es decir, a establecer un proceso de lectura a lo largo de un ciclo, para comprobar, de este modo, si ha habido una consolidación de los aspectos trabajados en los cursos previos o si, por lo contrario, los espacios intertextuales que pueden surgir de los textos seleccionados no han sido asentados como la relación de hipertexto-hipotexto que se pretende desde la interpretación y vinculación que los lectores vierten sobre los textos con los que a menudo trabajan sin caer en la cuenta de que hay una asociación inequívoca entre las cosas que leemos y las que desconocemos y nos ayudaría a construir el significado pleno del mensaje que posee, en este caso en particular, la novela de Vicente Muñoz Puelles. En definitiva, y utilizando la cita de Joan Marcos Ramos Sabater:

> La lectura ha de constituir el núcleo de la formación literaria en todos los momentos del proceso ya que resulta central por su complejidad formativa, por su riqueza y, por encima de todo, porque se trata de la habilidad de la que derivan conocimientos y actividades más transferibles hacia el ámbito social y cultural que se desprende de la escuela (148).

Bibliografía citada

Ballester, J. *La formación lectora y literaria*. Barcelona: Editorial Graó, colección Crítica y Fundamentos, núm. 48, 2015.

Carreter, Lázaro. «La literatura como fenómeno comunicativo», en *Estudios de lingüística*, Barcelona: Crítica, 1987.

Cerrillo Torremocha, Pedro. *LIJ. Literatura mayor de edad*. Castilla-La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, colección Arcadia, 2013.

Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Alfaguara, 2015.

Giddens, A. *Modernity and Self-Identity*. California: Stanford University Press, 1991.

Mendoza Fillola, Antonio. *Literatura Comparada e Intertextualidad*, Madrid: Editorial La Muralla, S. A, 1994.

Mendoza Fillola, Antonio. *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lecto*r. Castilla-La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, colección Arcadia, 2001.

Mendoza Fillola, Antonio. «Los intertextos: del discurso a la recepción», en *Intertextos: Aspectos sobre la recepción del discurso artístico*. Castilla-La Mancha: Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, colección arcadia, 2003, pp. 17-60.

Muñoz Puelles, V. *El despertar de Cervantes*. Madrid: Anaya, 2016.

Pedraza, F. y Rodríguez Cáceres, M. (ed.). *Poesía de los Siglos de Oro*. Barcelona, Penguin Clásicos, 2016.

Piglia, R. (2005). *El último lector*. Madrid: Anagrama, 2005.

Poema de Mio Cid. Madrid: Cátedra, Colección Letras Hispánicas, 2011.

Ramos Sabaté, J.M. (2003). «La formación del intertexto teatral en alumnos de educación secundaria», en *Intertextos: Aspectos sobre la recepción del discurso artístico*. Castilla-La Mancha: Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, colección arcadia, 2003, pp. 147-180.

Reyes, Graciela. *Polifonía textual*. Madrid: Editorial Gredos, 1984.

El papel de la familia en los hábitos lectores de los hijos

María Ángeles Cano Muñoz
(Universidad Católica San Antonio de Murcia)

1. Introducción

La lectura es un proceso clave en la educación del ser humano. A través de ella se ponen en marcha los procesos cognitivos que elaboran el conocimiento del mundo, de los demás y de uno mismo. Desempeña el proceso lector un papel primordial para la adquisición de nuevos aprendizajes, favoreciendo el desarrollo cognitivo, afectivo y social tanto de los niños como de los adultos. El dominio de la lectura no solo abre la puerta a nuevos conocimientos, sino que es fuente de crecimiento y disfrute personal, de imaginación y creatividad.

El procedimiento de la lectura se enseña en la escuela, pues se entiende como una de las funciones primordiales a desempeñar por la misma y es uno de los instrumentos básicos de trabajo en el aula. Pero, aunque la lectura es fundamental para el aprendizaje escolar, se debe aprender a ser lectores. Es muy importante fomentar el placer por la lectura desde la primera toma de contacto con los libros y a lo largo de toda la vida, ya que el potencial formativo de esta actividad va más allá de la mejora del rendimiento académico.

Si bien la escuela cumple una destacada misión formativa en el proceso lector, las primeras experiencias con el código escrito se producen generalmente en el entorno familiar, antes de que los niños comiencen su etapa de educación formal. Además, la familia ejerce una profunda influencia en el aprendizaje del lenguaje escrito, como en el resto de experiencias educativas que inicia y soporta en los primeros años de vida de los niños. La familia y la lectura se entienden de forma inseparable, pues «el contacto temprano y continuado que se da entre padres e hijos convierte el escenario familiar en lugar privilegiado para inculcar valores y consolidar hábitos como el de la lectura» (Corchete Sánchez 126).

De este modo, leer se entiende como un proceso en el que la familia tiene un compromiso especial para su inicio y, sobre todo, mantenimiento en el tiempo. Como expresa Ventura (4), «el gusto por la palabra y el amor a los libros se descubren en casa», desde la relación afectiva que se establece entre los padres y los hijos[1] por medio de la lectura. En el papel destacado que ejercen los padres en los procesos de interacción con los hijos, cuyos influjos son los más significativos a lo largo de la vida, los adultos deben ser conscientes de la importancia de fomentar hábitos de lectura en los menores, lo que se transmite esencialmente desde el ejemplo de los primeros como lectores.

2. Investigaciones sobre la influencia familiar en el proceso lector

[1] Se utiliza el término padre/s, haciendo referencia tanto al padre como a la madre, para evitar esta reiteración en el texto. De la misma manera, se emplea el término genérico hijo/s y niño/s.

La influencia de los padres en el aprendizaje de los hijos se ha estudiado desde una multitud de estudios. En concreto sobre la lectura los trabajos llevados a cabo no son tan numerosos, pero existen evidencias de que ciertas características de los padres, así como del ambiente en que se lleva a cabo su interacción con los menores, repercuten de manera significativa en el nivel y el hábito lector de los hijos. Así, factores del contexto de aprendizaje de los menores en la familia, como variables que afectan al rendimiento en comprensión lectora, son tenidos en cuenta en el último Estudio Internacional de Progreso en Comprensión Lectora (PIRLS, Progress in International Reading Literacy Study), de 2016.

De acuerdo con Moreno Sánchez (180), algunos factores que influyen en el hábito lector infantil son la clase social, la situación laboral, el tipo de interacciones que mantienen los padres con los hijos –que influye en la adquisición de habilidades lingüísticas y cognitivas necesarias para la lectura–, los hábitos lectores de los padres –tales como la cantidad de tiempo de lectura y el valor que otorgan a la misma–, la cantidad de tiempo que pasan las figuras parentales con el niño, las relaciones con el colegio, las actitudes de los padres hacia la ayuda de sus hijos en casa y el hecho de proporcionar actividades enriquecedoras, como actividades culturales, viajes y la disponibilidad de materiales de lectura en el hogar.

Como recogen Córdoba, Cadavid y Quijano (33), algunas investigaciones reflejan que, a mayor nivel educativo de los padres, más claras las expectativas frente a la lectura y su influencia en el rendimiento escolar de sus hijos. También se ha demostrado que, a mayor nivel socioeconómico y educativo de los padres, mayor es su dedicación en actividades que involucren la lectura junto con sus hijos. Como muestran los autores, la familia no solo regula la adquisición del hábito de la lectura, sino que también define las expectativas que sus hijos y los propios padres tienen en la lectura para lograr una mejor educación.

Haciéndose eco de otras investigaciones, Mayorga y Madrid (83) exponen que el hábito lector es mayor en aquellos alumnos en que los padres son lectores y fomentan la lectura. Del mismo modo, estudios realizados con adolescentes muestran que los alumnos que comparten el gusto por la lectura con sus familiares y comentan estas lecturas en casa, poseen un hábito lector muy desarrollado. Otros estudios que recogen las autoras (85) muestran que cuando se implica a la familia en tareas de lectura pareada, se obtienen resultados positivos, considerándose como uno de los mejores métodos para enseñar a leer.

Estudios realizados con adolescentes, como los de Moreno Sánchez (180), manifiestan que los alumnos que comparten el gusto por la lectura con sus familiares y comentan dichas lecturas en casa, poseen un hábito lector muy desarrollado; en cambio, cuando la familia no valora ni propicia los hábitos lectores de los hijos, estos tampoco consideran la lectura como una actividad agradable, prefiriendo otras como los videojuegos, las películas o el ordenador. Incluso hay evidencia, continuando con la última autora, de que este apoyo familiar por la lectura disminuye las dificultades de aprendizaje y los problemas de conducta que pueden presentar niños y adolescentes.

Junto con estas investigaciones, resulta de interés hacer mención al último barómetro de hábitos de lectura y compra de libros en España. Según este informe, presentado por la Federación del Gremio de Editores españoles, en los hogares con niños más pequeños (menores de 6 años), el 83% de los padres declara leer de forma habitual a sus hijos. Por otro lado, la mayoría de los niños menores de 9 años lee o sus padres les leen de forma habitual, aumentando la proporción de niños lectores de esta edad en los últimos años. Además, en torno a 1 de cada 3 padres con niños menores de 10 años, busca información

y recomendaciones de lectura para sus hijos, principalmente consultando a amigos o familiares o buscando información en internet.

Para finalizar este apartado y siguiendo las palabras de Mayorga y Madrid (85), podemos decir que:

> lo que verdaderamente incide en el desarrollo lector es la importancia que las personas que conviven diariamente con el menor dan a la lectura, los momentos lectores compartidos y la diversidad de experiencias culturales que ofrecen para su posterior desarrollo personal y social.

3. El aprendizaje de la lectura en la familia

Según Corchete e Iglesias (13), familia y lectura son dos conceptos que comparten muchas similitudes, como las siguientes:

- La familia, sobre todo en los primeros años, es una fuente constante de experiencias y aprendizajes. La lectura, a lo largo de toda la vida, también.
- La lectura, al igual que la familia, nos enseña cómo es el mundo y nos ayuda a desenvolvernos en él.
- En la familia, y en determinados hechos y momentos vividos en ella, se encuentran algunas de las referencias emocionales más profundas para las personas. Ciertas lecturas también contribuyen a conformar nuestra manera de ser y nuestro modo de interpretar las cosas.
- La lectura y la familia pueden ser diversión, emoción y, también, calma y sosiego, o refugio y consuelo.
- Un libro puede ser, en ocasiones, un apoyo para responder preguntas, orientar nuestra vida, así como la familia.

De este modo, y como decíamos al comienzo de este escrito, la familia y la lectura se entienden de forma inseparable. Esta unión se inicia y se debe impulsar en los primeros cuentos que los padres narran a sus hijos, «imagen exacta de la transmisión de la palabra y del amor», de acuerdo con Ventura (13). Siguiendo la expresión de este autor y atendiendo primero a la transmisión de la palabra, mediante estas narraciones de los padres a sus hijos se contribuye a estimular las capacidades lingüísticas, a ampliar el vocabulario y a utilizar mejor las estructuras de un idioma, pero, sobre todo, se desarrolla la imaginación del oyente a partir de la voz, los gestos y la mirada del adulto (Luengo 13).

Según Seco Villar (30), los padres que cuentan historias a sus hijos les están diciendo cosas importantes sobre el lenguaje, les están diciendo que las palabras se juntan unas al lado de las otras en una secuencia, para así ir construyendo y cambiando los significados; que las palabras se acompañan de pausas, entonaciones e inflexiones, enriqueciendo los mensajes que transmite la voz adulta, y que hay que imaginar cada cosa que se va nombrando, lo que supone asociar un significante a un significado.

Además, cuando padres e hijos comparten un libro de imágenes, y van hojeando y pasando las páginas a medida que la historia se va hilando, les están diciendo muchas otras cosas sobre la lectura, como que los dibujos tienen un carácter simbólico para

representar la realidad, que las historias se organizan en un espacio, siempre de izquierda a derecha, y que los cuentos se desarrollan en un tiempo, con un principio y un fin (30). De esta manera, la palabra también se transmite a través de las ilustraciones, pues con ellas buscamos un significado e interpretamos un escrito, de hecho, los libros de imágenes son muy útiles en la educación de los lectores más pequeños para fomentar su imaginación, anticipando y enriqueciendo el contenido de los libros infantiles.

En cuanto al amor, este es transmitido desde la relación que se establece entre el niño y el adulto por medio del libro, donde los padres son los encargados de descubrir a su hijo el mundo que guarda el libro e invitarle a maravillarse con el mismo. El niño se relaciona por primera vez con el lenguaje escrito a través del intermediario adulto, lo que aporta entretenimiento y disfrute personal, al tiempo que ofrece una cercanía entre emisor y destinatario que, en el caso de los pequeños, es, además, afectividad, ayudando a reforzar el vínculo entre padres e hijos.

Los adultos comparten con el niño a través de los relatos el placer que surge cuando las vivencias obtenidas durante la lectura de un libro son capaces de dejar una huella, despertando la imaginación infantil, como apuntábamos anteriormente. Esto permite que el niño adquiera una visión del mundo del que forma parte, único para él, y una visión de sí mismo, contribuyendo a su formación personal desde la carga afectiva con la que el adulto cuenta las historias. Como expresa Carmen Martín Gaite (48):

> Al niño le gusta oír cuentos. Por una parte, porque le suministran material, argumentos para sus fantasías y, por otra, porque significa una prueba de atención y de amor por parte del narrador, físicamente presente. Es decir, sabe que, a través del cuento, se está creando un vínculo de relación. El hecho, pues, de que el cuento le prenda más o menos, aparte de la curiosidad, depende de la significación afectiva que para él tenga esa persona.

Contar cuentos a los hijos, desde la más temprana edad, constituye por tanto uno de los recursos más eficaces para que el niño se sienta atraído por la literatura y por los libros, preparándolo para comprender y disfrutar de los futuros textos escritos que descubrirá cuando sea capaz de leer por sí mismo. Según Bettelheim y Zelam (18), «el niño al que le gusta que otros le lean cosas aprende a amar a los libros», a la vez que esta práctica ofrece la oportunidad para dejarse impresionar por el interés que el padre siente por la lectura, así como por el gozo que manifiestan leyendo en voz alta, fomentando que el niño pueda aplicarse con interés a las historias que le fascinan.

Los padres cuentan con importantes ventajas en estas primeras narraciones que no deberían desaprovechar, pues el conocimiento que tienen sobre el comportamiento y las reacciones de su hijo les permite, por ejemplo, relacionar los personajes, situaciones y acontecimientos presentes en las historias con lo que el niño conoce, con lo que le gusta o con lo que necesita, y descubrirle a través de ellas diferentes aspectos del mundo que le rodea (Corchete Sánchez 126). Por eso se debe integrar la lectura en la dinámica cotidiana del hogar, que se encuentra constantemente con situaciones de lectura, mostrando la funcionalidad de esta para que los niños conozcan «el sentido y la significatividad para hacer de este aprendizaje una actividad necesaria a la par que placentera» (Mayorga y Madrid 83).

Cuando los hijos comienzan a leer, los padres deben seguir acompañándolos en su camino lector, ofreciendo su apoyo y realizando lecturas conjuntas, cuya costumbre no se tiene que perder. Para realizar estas lecturas compartidas, es importante que los padres

incentiven al niño a que narre un cuento utilizando sus propias palabras y escucharlo con atención, felicitando sus avances, sin interrupciones ni correcciones. Y, cuando sea el adulto quien lea, se debe permitir al niño que detenga la narración y que manifieste lo que siente y lo que entiende, que, por otra parte, no tiene que ser lo mismo para el adulto, ya que el relato puede admitir tantas interpretaciones como receptores haya (Martínez Urbano 5).

Además, siguiendo las indicaciones propuestas por Merayo (15), resulta de utilidad seleccionar textos con letras grandes e imágenes para facilitar que el niño siga con los ojos la lectura, pedirle que termine la historia de otra manera, leerle las lecturas todas las veces que lo solicite, ayudarlo a describir qué sienten los personajes de los cuentos y, cuando tenga más edad, proponerle que muestre sus libros favoritos y que lea aquellas partes que más le gustaron. Los padres también pueden comentar con sus hijos sus lecturas y pedirle que él cuente, a su vez, acerca de lo que lee, en un intercambio de impresiones y opiniones que puede ser muy enriquecedor.

Por último, aunque no se precisan dotes artísticas ni grandes escenografías, a la hora de contar cuentos hay muchos elementos que ayudan a captar la atención de los más pequeños y que despiertan su curiosidad, como modular la voz para los distintos personajes, simular efectos de sonido, invitar a los niños a que participen y repitan palabras con los adultos, utilizar marionetas, etc. (Corchete e Iglesias 26). Pero lo más importante, pese a su reiteración, es la calidez afectiva que los padres ofrecen al contar historias a sus hijos y al acompañarles en sus momentos de lectura, para que el libro embarque «al pequeño en un viaje hacia un mundo maravilloso, para después, al final, devolverlo a la realidad de la manera más reconfortante» (Bettelheim 78).

4. Orientaciones para fomentar el hábito lector en los hijos

Junto con la realización de lecturas compartidas, referida en las líneas superiores, se presentan algunas orientaciones básicas para ayudar a los padres a cumplir sus responsabilidades y mantener activo su compromiso con la educación lectora de los hijos.

En primer lugar, el ejemplo es un recurso de extraordinario valor para tomar la práctica lectora de los padres como referente en la vida de los hijos. La intensa influencia que los padres tienen en el desarrollo de los hijos, explica su trascendencia en los comportamientos y en las formas de vida de los menores, en general, y en su formación como lectores, en particular. La imagen de los padres como lectores, ofrece un valor referencial que da consistencia a la intención de incorporar la lectura en la vida personal del niño. Aunque «la lectura es un acto personal que funciona en nuestra mente de manera silenciosa, casi automática», si los padres se muestran ante sus hijos como lectores estarán «enseñándoles a comportarse como lectores» (Miret y Sempere 13). Como expresa Luengo (13):

> si el niño es testigo de la concentración en la lectura de las personas mayores con las que convive, de la disponibilidad de tiempo y espacio para ello y de cómo lo leído entra a formar parte de las conversaciones familiares, esto reforzará su propio papel como lector y contertulio familiar sobre las lecturas realizadas.

De acuerdo con esta última cita, los padres deben buscar tiempos y lugares para leer e incorporarlos a las rutinas del hogar porque, aunque no es imprescindible leer todos los días, convertirlo en algo cotidiano ayuda a los niños a valorar la lectura. La práctica

frecuente y regular de la lectura, contribuye a que se establezca como un hábito. Hay que reservar momentos relajados y con buena disposición para la lectura, que se deben entender como momentos de diversión y no como esfuerzos suplementarios a las numerosas actividades del día (Miret y Sempere 22). Los espacios deben ser agradables y tranquilos para ayudar a la disposición mental que exige la lectura, así como al encuentro afectuoso con los libros y con el adulto, cuando sea este quien guíe o acompañe la lectura de los menores.

Se deben reservar zonas en casa para tener libros y otros materiales de lectura, pudiendo crear para el niño su biblioteca personal, aunque también es interesante que tenga acceso a otras obras que no se reduzcan a su nivel lector, para que pueda elegir aquellos libros que desea mirar o leer en otro momento. Así, todos los miembros de la familia podrán tener acceso a los textos de manera cómoda y se percibirá la presencia de los libros como elementos importantes dentro del entorno familiar, enseñando a los hijos a que hay que cuidarlos y apreciarlos, lo que contribuirá a que el niño establezca un vínculo natural y cotidiano con el acto de leer (Luengo 13).

Por otra parte, los padres deben entender que leer no debe ser nunca una obligación, sino una actividad que los hijos deben disfrutar porque, en palabras de Daniel Pennac (18), «el verbo leer no soporta el imperativo». De nada sirve agobiarse porque el niño no lea, porque cada uno tiene su ritmo en la formación del hábito lector y hay que respetarlo. No se deben imponer tiempos y materiales de lectura a los niños, de acuerdo a los propios intereses o gustos de los adultos. Leer tampoco puede utilizarse de manera sancionadora, como un castigo a cumplir cuando los hijos no se comportan como los padres esperan.

El libro no se puede relacionar con algo negativo, pues esto solo ayuda a su rechazo y a formar lectores pasivos, que solo leen por obligación. Por el contrario, la lectura se debe asociar con momentos positivos, como algo que se disfruta durante el tiempo de ocio, como regalo en ocasiones especiales o como pretexto para estar juntos y pasarlo bien. Los padres deben compartir con frecuencia la lectura con sus hijos, en un ambiente relajado de escucha e interés por sus libros, sustituyendo las exigencias por la complicidad y las sugerencias.

De acuerdo con esto último, es fundamental respetar la individualidad del lector a medida que va creciendo, porque «la consigna de ofrecer al niño variedad y calidad de historias es compatible con atender a la vez sus preferencias» (Corchete Sánchez 130). Los lectores tienen derecho a elegir, porque cada uno tiene su ritmos, necesidades e intereses, que no se pueden comparar con las de otros niños y que además cambian en el tiempo. Es cierto que a veces eligen los padres, pero siempre desde el respeto a las opiniones y preferencias de los hijos, que se pueden acompañar de los propios pareceres y sugerencias de los adultos en relación con los temas favoritos o con las aficiones de los pequeños. Además, hay que tener en cuenta que estas elecciones deben ser de calidad, porque no todo sirve. Los padres pueden pedir el consejo que les puede dar el bibliotecario o el librero y cuentan con una amplia lista de sitios web que ayudan a seleccionar libros, aplicaciones, películas y otros materiales (130).

Por otro lado, cualquier momento puede ser bueno para leer. Los padres tienen que aprovechar situaciones cotidianas y motivos muy diversos para leer con los hijos. Lisa Lipkin, en su obra «Aprender a educar con cuentos», muestra el arte de incorporar cuentos en la rutina diaria de la familia, para que hasta los quehaceres domésticos se conviertan en una aventura despertando la imaginación de los más pequeños. La autora recoge relatos para usar en situaciones de la vida real y abordar temas como los miedos infantiles o el

nacimiento de un hermano, ofreciendo también sugerencias para que los padres inventen sus propios cuentos.

Para ofrecer estos motivos para leer, no siempre es necesario comprar libros. Ir a la biblioteca o el intercambio con otros familiares y amigos, ayuda a enriquecer los conocimientos lectores de los hijos. También se pueden visitar con los niños librerías para que ellos busquen y escojan sus propios libros, sin que el precio sea un obstáculo para su compra, pues los padres deben comparar esta situación con otras actividades de ocio, además de buscar numerosas disculpas para regalar libros y dejar que los hijos colaboren en su compra, lo que ayuda a que tomen conciencia de sus gastos y a valorar estas pertenencias (Miret y Sempere 29).

Por último, desde la innegable influencia de los dispositivos electrónicos en las formas de vida de las personas, se debe hacer referencia al papel de estos en la construcción del hábito lector en la familia. Atendiendo a la televisión, los padres son responsables de que esta pantalla no sea la única que cuente historias a los hijos, además de que no se debe enfrentar con la lectura, sino más bien encontrar formas en que la televisión o el cine también lleven a los libros. Pero en el aprendizaje del proceso lector, otros medios juegan un papel mucho más relevante en nuestros días, como internet, las tabletas y los libros electrónicos. Como defiende Corchete Sánchez (131), lectura y tecnología son conceptos compatibles, que los padres deben entender en términos de oportunidad para enriquecer la experiencia lectora de los hijos con su particular lenguaje y sus contenidos, siempre desde la mediación del adulto para ofrecer actividades que combinen diferentes soportes de lectura.

5. Criterios para seleccionar lecturas

Como se viene mostrando, la lectura es una de las funciones más complejas del cerebro humano, pues requiere de muchos procesos cognitivos y psicolingüísticos. Aquellos vinculados con la atención y la decodificación, que permiten conocer las relaciones entre letras y sonidos, sus combinaciones y uniones para formar palabras con significado en el conjunto de un texto, se aprenden relativamente pronto. Ahora bien, con la adquisición de las competencias encaminadas al reconocimiento fonológico, el reconocimiento visual y ortográfico y el reconocimiento semántico de las palabras y las oraciones, no finaliza el aprendizaje de la lectura (Bravo Valdivieso 57). Se precisa de comprensión e interpretación a través del desarrollo de múltiples habilidades, como: reconocer cómo está organizado el texto y tratar de encontrar las relaciones que se establecen dentro del mismo, conseguir una automatización para el reconocimiento de las palabras escritas, poner en relación el contenido del texto con los conocimientos previos, disponer de suficiente vocabulario, detectar durante la lectura los posibles problemas que impiden seguir entendiendo el texto y tratar de resolverlos, etc.

El dominio de estas habilidades se enriquece durante toda nuestra experiencia como lectores. En el aprendizaje inicial de la lectura, los niños requieren de estimulación y ayuda, incluso antes de que sepan leer para despertar su motivación hacia la lectura y el libro, de acuerdo con lo defendido en este trabajo. Es preciso conocer para ello qué tipos de textos se ajustan mejor al desarrollo evolutivo, a las necesidades y a los intereses personales de los niños. Siguiendo las guías elaboradas por Miret y Sempere (2002) y Corchete e Iglesias (2007), destacamos los siguientes criterios para seleccionar lecturas, tanto antes de que los niños sepan leer como cuando ya tienen adquiridas las habilidades implicadas en el proceso lector.

Antes de saber leer, hay que buscar historias que faciliten la participación del niño y la identificación con los personajes y con las situaciones. También es importante que los protagonistas y los ambientes sean fácilmente reconocibles. Para eso, son adecuadas las historias que:

- Tienen personajes que suscitan simpatía y afecto: animales, animales que poseen cualidades y rasgos humanos, niños como ellos, familiares, protagonistas con profesiones fáciles de reconocer.
- Faciliten el juego con el lenguaje: libros que incluyen rimas, onomatopeyas, canciones, juegos de palabras, frases que se repiten o que se acumulan.
- Presenten situaciones cotidianas y predecibles, que pueden incorporar sorpresas y situaciones humorísticas: hora del baño, hora de ir a la cama, en el colegio, en familia, con los amigos.
- Destacan la ilustración y los elementos gráficos. Se pueden emplear libros de imágenes que no contenga texto, con una secuencia narrativa lineal mínima donde los niños puedan recrear la historia, o bien con textos muy breves, con dos o tres líneas impresas por página.

Atendiendo a intervalos de edad, se recomiendan en los tres primeros años aspectos como los siguientes:

- De 0 a 6 meses: libros de materiales blandos, que los niños puedan palpar, manipular e incluso morder sin peligro. Se aconsejan las primeras narraciones orales, como nanas y canciones.
- De 6 a 12 meses: libros-juego (troquelados, con agujeros, solapas, elementos móviles, con distintos materiales y texturas), realizados con materiales resistentes, fáciles de manejar, con colores llamativos e imágenes realistas del entorno más inmediato del niño.
- De 1 a 2 años: libros de diferentes formatos, con ilustraciones que varíen de estilo y técnica. En esta edad, se debe realizar una lectura más de imágenes que de texto, lo que también ayuda a leer, como ya se apuntó. Cuando los niños leen una imagen deben identificarla, reconocerla como signo de lo representado, conocer las funciones del objeto representado, pudiendo fantasear incluso sobre ellas.
- De 2 a 3 años: se deben ofrecer las primeras historias secuenciadas, leyéndolas hasta el final, hacer relecturas incrementando el contenido de la historia, comentar las ilustraciones y dialogar sobre lo que pasa, dando oportunidad a los niños para que se expresen.

En la etapa de los 3 a los 6 años de edad, los libros ofrecen un medio favorable para la comunicación entre niños y adultos, reforzando las relaciones afectivas de manera natural y espontánea. En los libros para estas edades, la ilustración debe seguir siendo predominante, con imágenes de estilo novedoso y técnicas diversas, que les aporte experiencias estéticas. Los temas de mayor interés son variados:

- Folklore infantil, retahílas, rondas, adivinanzas, canciones e historias rimadas con sencillos fragmentos versificados.
- Cuentos clásicos, populares, fábulas y cuentos de hadas sencillos.
- Narraciones con animales humanizados.
- Relatos humorísticos.
- Cuentos que tratan aspectos relacionados con los afectos y los sentimientos.

- Libros para hacer actividades: dibujar, colorear o recortar.
- Libros documentales o de información que les ayudan a descubrir el mundo que les rodea y a acercarse a nuevos temas sencillos como plantas y animales, formas y colores, etc.

Cuando ya leen, conviene elegir libros con argumentos más desarrollados y complejos, pero que no resulten excesivamente complicados. Se puede empezar a sumergir al lector en géneros muy variados y distintos: historias de fantasía y realismo, literatura experimental y tradicional, temas históricos y de actualidad. También introducir los cómics, que aportan una nueva dimensión en la lectura combinada de imagen y texto. Las novelas de trama no predecible, que mantienen la tensión con un lenguaje cuidado pero sencillo, sin amplias descripciones en favor del argumento, son una alternativa muy interesante.

Por intervalos de edad, el periodo de 6 a 9 años es idóneo para progresar en la práctica de la lectura. El aprendizaje y desarrollo de destrezas lectoras supone para los niños un logro importante: pueden decodificar y entender los textos escritos, lo que refuerza su autoestima y les aporta cierta independencia. Pero esto también les puede suponer una pérdida, la del componente afectivo del adulto que leía para ellos. Es conveniente no abandonar a los niños, acompañar su práctica autónoma de la lectura con momentos en los que los padres les cuenten historias, y disfrutar juntos con las lecturas en voz alta, como se refirió en líneas superiores de este texto. Además, en ocasiones necesitarán ayuda para explicarles palabras difíciles que aparecen en el texto, comentar su contenido y relacionarlo con sus sentimientos y experiencias previas. Teniendo esto en cuenta, a los 6-9 años les interesa leer:

- Libros que responden de forma sencilla a sus porqués.
- Narraciones reales o ficticias no muy complejas, con protagonistas próximos a los niños y que presentan situaciones de la vida cotidiana relacionadas con sus experiencias. También las narraciones con personajes animales.
- Cuentos tradicionales.
- Historias de aventuras, fantasía y humor.
- Poemas, adivinanzas, acertijos y trabalenguas.
- Obras de teatro para ser representadas (con marionetas, títeres).
- Libros informativos en distintos soportes (papel y electrónico) que despiertan la curiosidad de los niños sobre temas como el cuerpo humano, la naturaleza, culturas del mundo, civilizaciones antiguas, etc.
- Primeras novelas cortas.

Ya en el periodo de los 9 a los 12 años, los niños son capaces de leer textos extensos, sus gustos personales se van diversificando y se consolidan poco a poco. Adquieren mayor independencia, por lo que se les debe dejar leer pero, como se apuntaba antes, estando cerca. Conviene que los padres estén pendientes de los gustos de sus hijos, de cómo evolucionan y explorar temáticas que guarden estrecha relación con los intereses, las experiencias y las competencias propias de la edad. En esta etapa en que las tareas escolares están muy presentes, hay que ayudarlos a encontrar tiempos y espacios propios para la lectura. Además, es importante valorar sus esfuerzos y no criticar sus elecciones en estas edades, intentando sugerirles, en todo caso, alternativas de calidad con las que puedan ir enriqueciendo progresivamente sus lecturas.

En esta etapa, por lo general, la ilustración tiene menor presencia y se suele plantear como complemento del texto, como interpretación de este o para destacar los momentos principales de la acción. Progresivamente, el formato de los textos va siendo similar al de los adultos. Los temas favoritos son:

- Aventuras: detectives, pandillas, miedo.
- Cuentos fantásticos, narraciones mitológicas, leyendas de tradición popular.
- Relatos humorísticos.
- Novelas fantásticas de contenidos sobrenaturales, pero que resulten verosímiles: viajes en el tiempo, aventuras épicas en reinos legendarios, mundos paralelos e historia de terror.
- Novelas realistas que retraten experiencias cercanas de otras culturas.
- Libros de poemas.
- Historias de la vida real: familia, escuela, conflictos personales y de grupos, pandillas (relaciones sociales). También se pueden interesar por temas más alejados de su entorno cotidiano.
- Libros informativos de animales, deportes, pueblos y países diversos, ciencia y manualidades, etc.
- Versiones completas o adaptaciones de los clásicos.
- Revistas de deportes, música, ciencia, etc.
- Series de novela, que refuerzan la experiencia lectora en cada nueva entrega.

6. Conclusiones

Participar en el proceso lector de los más pequeños en el entorno familiar exige esfuerzo, compromiso y entusiasmo por parte de los padres, principalmente, quienes deben ofrecer momentos y lugares que permitan despertar en sus hijos el encuentro con el libro para obtener información, para aprender, para comunicarse, para emocionarse, para disfrutar y, en definitiva, para ser fuente de satisfacción personal.

La escuela, por su parte, tiene la responsabilidad básica de enseñar los aspectos técnicos de la lectura, con el fin de desarrollar en los alumnos las competencias necesarias para comprender, interpretar y manejar textos en distintos formatos y soportes. Pero no es suficiente con esto, el centro escolar debe continuar, apoyar y reforzar la relación con la lectura –más o menos amplia– iniciada en el hogar, como instrumento no solo formativo, sino de ocio y diversión.

La escuela debe tener presente el valor de la lectura en las diferentes áreas y materias del currículo, reservando un espacio en las programaciones y unos tiempos dentro de la variedad de actividades que realizan los alumnos, escolares y extraescolares. Además, el centro escolar debe invitar a los padres en el desarrollo de estas acciones que se realizan con sus hijos, ofreciendo también actividades de lectura para las familias, junto con orientación y consejo cuando así lo necesiten.

Es imprescindible que la familia y la escuela aúnen de forma responsable sus actuaciones para la conformación y el afianzamiento del hábito lector de los hijos/alumnos, teniendo en cuenta que la lectura, como afirma Jurado Carmona (228),

«más que hábito es tenacidad, constancia y fidelidad» para aprender a leer bien, leer para aprender y leer por placer a lo largo de la vida.

Bibliografía citada

Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica, 1994.

Bettelheim, Bruno y Zelan, Karen. *Aprender a leer*. Barcelona: Crítica, 2015.

Bravo Valdivieso, Luis. «Los procesos cognitivos en el aprendizaje de la lectura inicial». Pensamiento educativo, 27, (2000): 49-68.

Corchete Sánchez, Teresa. «La familia, un aliado indispensable para fomentar la lectura desde los espacios profesionales». *Aula*, 20, (2014): 123-132.

Corchete, Teresa e Iglesias, Sara. *Lectura y familia*. Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2007.

Córdoba Rey, Eva María, Cadavid Ruíz, Natalia y Quijano Martínez, María Cristina. «Hábitos y expectativas lectoras de padres de niños con dificultad lectora». *CES Psicología*, 8:2, (2015): 31-46.

Federación de Gremios de Editores de España. *Hábitos de lectura y compra de libros en España 2017*. Madrid: Secretaría de Estado de Cultura, 2018.

Jurado Carmona, Carlos. «Familia, Biblioteca y escuela: hagamos buenos lectores». M.ª Soledad Santos Macías y M.ª Paz Soler Villalobos (coords.). *Investigaciones sobre el inicio de la lectoescritura en edades tempranas*. Madrid: Secretaría General Técnica, 2004: 225-236.

Lipkin, Lisa. *Aprender a educar con cuentos*. Barcelona: Paidós, 2001.

Luengo, Rosa. «Implicación de la familia en el proceso lector». *El Patio*, 21, (1999): 12-15.

Martín Gaite, Carmen. El cuento de viva voz. El valor de los cuentos II. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 116, (1999), 44-50.

Martínez Urbano, Natalia. «El cuento como instrumento educativo». *Revista digital innovación y experiencias educativas*, 39, (2011): 1-8.

Mayorga Fernández, María José y Madrid Vivar, Dolores. «El lector no nace, se hace: implicaciones desde la familia». *Revista Italiana di Educazione Familiare*, 1, (2014): 81-88.

Merayo, María del Mar. *Animación a la lectura desde la familia. Guía para padres y madres*. Madrid: CEAPA, 2013.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. *PIRLS 2016. Estudio internacional de progreso en comprensión lectora. Informe español*. Madrid: Secretaría General Técnica, 2017.

Miret, Inés y Sempere, Joan. *Leer te da más. Guía para padres*. Madrid: Secretaría General de Educación y Formación Profesional, 2002.

Moreno Sánchez, Emilia. «Análisis de la influencia de la familia en los hábitos lectores de sus hijas e hijos: un estudio etnográfico». *Contextos educativos*, 4, (2001): 177-196.

Pennac, Daniel. *Como una novela*. Barcelona: Anagrama, 2001.

Seco Villar, María Luisa. «La lectura: una aventura de niños, padres y docentes». *Padres y Maestros*, 292, (2005), 29-32.

Ventura, Antonio. *La importancia de leer en casa*. Sevilla: Pacto Andaluz por el Libro, 2009.

La figura del docente desde la perspectiva de diferentes obras literarias

David Jiménez Hernández
(Universidad Católica San Antonio de Murcia)

1. Introducción

En este artículo se pretende describir la figura del docente en cuatro obras con: *El profesor*, *El club de los poetas muertos*, *La fórmula preferida del profesor* y *Martes con mi viejo profesor*.

Antes de comenzar con cada una de ellas, es necesario dejar claro qué es el perfil de un docente. De acuerdo con Márquez (2009), cada etapa de la historia ha realizado una imagen del docente. Este siempre ha cumplido una función de formador de las nuevas generaciones, del que es un modelo a seguir. Como bien dice la autora, en la actualidad, para definir el perfil de docente sería necesario conocer las características del alumnado que se va a formar y lo que la sociedad demanda. Así mismo, este perfil está compuesto por capacidad y competencia. La capacidad, alude a la necesidad de que los profesores tengan conocimientos, procedimientos, valores y actitudes necesarios para abordar la labor docente. La competencia por su parte, es un proceso más flexible y variado que se va consiguiendo con el desarrollo de la profesión y da lugar a nuevas capacidades.

De esta manera, se procederá a explicar cada una de las obras propuestas. Para su presentación, se desarrollarán en primer lugar los libros en los que sus docentes se encuentran en activo durante el relato, seguidos de los que sus profesores se encuentran jubilados.

2. *El profesor*, de Frank McCourt (2005)

El libro narra las memorias de Frank McCourt, autor de las *Cenizas de Ángela* (1999), en sus 30 años de docencia en secundaria. Desde los primeros años de su carrera docente, el autor ofrece sin pretenderlo valiosos consejos que surgen desde los propios fallos cometidos. La obra adopta en diversos momentos un tono jocoso a la par que revelador de las dinámicas desarrolladas en las aulas, que muestran cómo la docencia entre diferentes países no cambia en demasía. Un ejemplo de ello se produce en su primer día de trabajo. El autor cuenta cómo los alumnos ya llevan una larga trayectoria de profesores a sus espaldas, por eso, desde el momento en que te ven comienzan a escrutar y a juzgar. Entienden cómo somos por nuestro lenguaje corporal, nuestra voz, semblante, etc. Es un conocimiento de la cultura popular de los estudiantes que van pasando de una generación a otra. Un ejemplo de ello es el siguiente párrafo:

> Ojo con la señorita Boyd –dicen–. Deberes, chico, deberes..., y los corrige. Los corrige. Como no está casada, no tiene otra cosa que hacer. Procura siempre tener profesoras casadas, con hijos. Ésas no tienen tiempo para sentarse con papeles y libros. La señorita Boyd se queda allí sentada, en su casa, con su gato, oyendo música clásica, corrigiendo nuestros deberes, fastidiándonos. Otros profesores no son así.

> Te mandan un montón de deberes, comprueban si los has entregado, ni siquiera los miran. Les puedes copiar una página de la Biblia, y ellos te escriben en lo alto de la página: «Muy bien». La señorita Boyd no es así. Te pilla al momento. «Perdona, Charlie, ¿esto lo has escrito tú mismo?». Y tienes que reconocer que no, que no lo has escrito tú, y ya la has cagado, tío. (10)

Como bien expresa, los docentes no solo explican un contenido o materia, también son: «sargento instructor, rabino, paño de lágrimas, ordenancista, cantante, erudito de poca monta, administrativo, árbitro, payaso, consejero, controlador de vestuario, director de orquesta, apologista, filósofo, colaborador, bailarín de claqué, político, psicoterapeuta, bufón, guardia de tráfico, sacerdote, madre-padre-hermano-hermana-tío-tía, contable, crítico y psicólogo» (15).

Entre los errores cometidos y que le llevaron a formar su «yo» docente, resulta representativa su desobediencia a los consejos de sus compañeros más veteranos, que le advertían cómo comportarse con los alumnos. Les decían que era solo el profesor, no es recomendable contarles nada de ti mismo, o cada vez que vayas a dar una lección intentarán sacar un tema para no dar clase. Pero estas advertencias cayeron en «saco roto», y como él mismo afirma, aprendió por prueba y error pagando su precio. Tuvo que encontrar su propia manera de ser profesor a lo largo de 30 años de carrera.

Entre los consejos recibidos, se encuentran los de un catedrático que le dijo que el primer día sería determinante, dependiendo de este y de la forma de comportarse marcaría la carrera profesional. Por eso, debería permanecer de pie al lado de la puerta, de manera firme. Los que esperan sentados o de pie detrás de la mesa, es mejor que se busquen otro trabajo.

El docente de esta obra destaca por su carácter innovador. Rivas (2000) entiende como innovación educativa aquel proceso necesario para la incorporación de algo que nunca antes se ha llevado a cabo en la institución.

En esta línea, McCourt realiza diferentes iniciativas. La primera de ellas, la lleva a cabo cuando advierte que las notas de disculpa que en ocasiones utilizan los estudiantes cuando no pueden traer los deberes son falsas, pero además de ello, comprueba que tienen un gran ingenio e imaginación. Por eso, para practicar la escritura, les pide que realicen una nota de disculpa dirigida a los profesores de sus futuros hijos. Esta iniciativa es todo un éxito porque los alumnos se consideraban carentes de conocimientos para hacer cualquier escrito, pero con las notas de disculpa su motivación es tal, que obtienen muy buenos resultados. Consiguiendo que hasta el director le felicita por su trabajo.

A continuación, decide hacer un ejercicio para que reflexionen sobre lo que hacen los profesores después de clase y así, pueden seguir trabajando su expresión escrita a través de una temática que es motivadora para los estudiantes. En las redacciones, los alumnos exponen que como mucho: van al cine, acuestan a sus hijos, ven las noticias, después se toman una taza de té, corrigen trabajos y se acuestan pronto a dormir usando un pijama de algodón.

El profesor, en sus últimos años de carrera vuelve a innovar. Esta vez hace leer a los estudiantes recetas de cocinas como si fueran poemas para ayudarles a trabajar la entonación. Para ello, les solicita que traigan críticas de restaurantes del periódico. Además de trabajar la entonación, favorecerá el desarrollo de su léxico.

Otra característica del profesor McCourt es la sinceridad. Como él mismo reconoce, no se puede engañar a los alumnos, si eres deshonesto lo notan y los pierdes:

> Puedes engañar a algunos chicos parte del tiempo, pero cuando llevas puesta la máscara, ellos lo saben, y tú sabes que lo saben. Te obligan a decir la verdad. Si te contradices, exclaman: «Oiga, la semana pasada dijo usted otra cosa». Te encuentras frente a años de experiencia y frente a su verdad colectiva, y si te empeñas en esconderte detrás de la máscara de profesor, los pierdes. Aunque ellos se mientan a sí mismos y a todo el mundo, esperan sinceridad por parte de su profesor (122).

Este aspecto le convierte en un docente al que le importa lo que piensen de él sus discentes. No quiere ser indiferente de ellos ni ser temeroso porque tiene que evaluarlos.

La mencionada sinceridad va evolucionando a lo largo de su carrera, cambiando de parecer en la forma de mostrarse con el alumnado. De esta manera, ve necesario mostrarse tal como es con los estudiantes, si tiene duda de algo lo reconoce, si quiere hacer una innovación o una nueva forma de trabajar que realmente no sabe dónde va a llegar, se lo dice.

Otra cuestión que evoluciona lo largo de su carrera docente es la gestión de conflictos. En un primer momento, al alumnado más desafiante le plantaba cara, llegando incluso a lanzarle un libro a uno. Para que no se volviera a repetir esta situación, cuando un estudiante le retaba desobedeciendo alguna de sus indicaciones, le pregunta a la clase qué habían visto y qué opinaban de la acción que había sucedido, con el fin de reducir la tensión de la situación. De esa manera, el alumnado rechaza la actuación de su compañero, lo que provocaba que el estudiante desistiera en su comportamiento.

Finalmente, McCourt también se caracteriza por tener un profundo respeto y admiración por sus colegas de más experiencia y por la relación que tienen con los estudiantes. Nunca tenían que discutir con ellos al pedirles silencio y que abrieran los libros, todo el alumnado sin excepción les obedecía. También envidia el respeto que tienen los alumnos a su asignatura, y si al final del curso si sacaban un cinco, se jactaban como si fuera un logro. De otro profesor, admiraba su elegancia de hacer trabajar a los alumnos y la satisfacción que sentían estos cuando aprobaban la asignatura y sabían que se lo habían ganado.

3. *El club de los poetas muertos*, de N. Kleinbaum (1997)

En este libro encontramos al profesor transgresor por excelencia. Toda la acción se desarrolla en la academia Welton, la más prestigiosa y mejor escuela privada situada en los montes de Vermont, cuyos cuatro pilares fundamentales son: honor, grandeza, disciplina y tradición. A través de esto, ya se puede tener una idea de la dureza y la rigidez que prepondera en la institución.

Debido a la jubilación de un antiguo profesor, llega al centro un nuevo profesor de literatura inglesa y antiguo alumno del centro, John Keating. Este docente va a traer unos nuevos métodos pedagógicos, que harán tambalearse los cuatro pilares de la academia. Su nueva visión de la enseñanza y su sentido del humor, se convertirá en una ventana abierta al exterior para sus estudiantes, por la que entra un soplo de aire fresco que les permitirá descubrir nuevos aspectos de la vida.

Keating era muy excéntrico, y con el afán de atraer la atención de los alumnos en su primer día, se sube encima de la mesa y exclama *«Oh capitán mi capitán»*. Una frase de Walt Whitman escrita en homenaje a Abraham Lincoln. Por ello, y como base de su característica transgresión, les dice a sus estudiantes que le pueden llamar Keating o mejor

«Oh capitán mi capitán». De esta manera, rompe con las férreas normas de conducta establecidas en la institución.

Siguiendo en esta línea, en su segundo día de clase, les invita a arrancar una página de su libro de poesía, la que dice, que para analizar si una poesía es buena hay que hacer una gráfica de coordenadas; como si de una clase de matemáticas se tratara.

Sus clases son muy motivadoras, siempre tiene alguna sorpresa preparada (como sacarlos al patio y que reciten poemas a la vez que dan patadas a un balón, ponerle música...). Siempre atrae la atención de sus estudiantes, aunque también les hace trabajar duro, incluso fuera del horario escolar, pero debido a su alto grado de motivación no les molesta realizarlo.

Otro aspecto ligado a la motivación es el conocimiento de sus estudiantes. De esta manera, sabe qué cosas trabajar para entusiasmarlos. Además, puede reconocer sus carencias o miedos para así intentar solucionarlos.

Uno de los rasgos más importantes de Keating como docente, sin lugar a dudas, es la búsqueda de que sus dicentes no aprendan solo contenidos, también les enseña a madurar como personas. Para ello fomenta su libertad, la lucha por conseguir sus sueños, su felicidad, que vivan intensamente y hagan lo que a cada uno le apasiona. Como consecuencia de esta característica, su máxima como docente es «carpe diem» de Horacio. Delors (2013), en los «Cuatro pilares de la educación» identifica este rasgo con «enseñar a ser». En ella, la educación tiene que procurar el desarrollo integral de la persona en toda su riqueza, a nivel físico, mental, espiritual, sentido estético, responsabilidad, como ciudadano y miembro de una familia. En definitiva, la educación debe de favorecer la libertad del individuo.

4. *Fórmula preferida del profesor* de Yoko Ogawa (2004)

Este docente se caracteriza por tener unas capacidades y pasión extraordinarias por la materia que enseña, las matemáticas. Esta llega a tal punto, que toda su vida gira en torno a ellas. Una de las frases que se destacan en el libro y que se identifican con el profesor, es: «Dios existe. Porque las matemáticas no tienen contradicción. Y el diablo también existe. Porque no es posible demostrarlo» (67).

Estas características lo identifican con un tipo de docente que se daba muy pocas veces y que Imbernon (2014) lo denominó como «premio Nobel». Este, es aquel que tan solo por su presencia, su forma de explicar y amar lo que expone, es capaz de atraer la atención de todos los alumnos el tiempo que fuera necesario solamente con su discurso.

El profesor, como le llaman en el libro, sufre una grave afección causada por un accidente que le impide tener nuevos recuerdos y al cabo de 80 minutos su memoria se resetea, olvidando todo lo sucedido. La autora del libro expresó la angustia y el desosiego que puede sentir una persona a la que le ocurre esto todas las mañanas de la siguiente manera:

> Cada mañana al despertarse y vestirse, le sentenciaban la enfermedad que padecía a través de las notas escritas por él mismo. Le obligaban a enterarse de que el sueño que había tenido no era el de la noche anterior sino el de la última noche que podía recordar, hace muchos años. Lo anonadaba el hecho de saber que su yo del día anterior había caído en el abismo del tiempo, del que no podría recuperarse nunca más. Yo nunca había pensado que el profesor recibía tal sentencia cruel cada día, solo en su cama (69).

Por sus circunstancias el profesor solo se sentía cómodo en su casa y al hablando de matemáticas. En cualquier otro ambiente o circunstancia era frágil, pero al presentar cualquier información relacionada con las matemáticas el profesor «se veía digno, con un aire majestuoso» (31). Pese al accidente su capacidad para las matemáticas seguía intacta.

Volviendo a sus características como docente, en palabras de la narradora del libro (la asistenta del profesor) «sabía enseñar». Ella reconoce que siempre había odiado las matemáticas hasta el punto de sentir escalofríos sólo con ver los manuales, pero los problemas de cálculo que el profesor le enseñaba los comprendían sin dificultad. «*Sus suspiros de admiración ante una fórmula, sus palabras alabando su belleza, el brillo de sus pupilas, eran muy significativos*» (p. 18). De aquí se puede extraer la alegría y satisfacción que el profesor sentía cuando alguno de sus estudiantes hacía algún progreso con los cálculos. Daba igual la dificultad de los mismos, la felicidad del profesor no era proporcional a eso. Por muy sencillo que fuera el cálculo, la alegría venía del hecho de poder compartirlo.

Se entiende que en base a este clima que propiciaba, sus alumnos se sintieran cómodos y confiados para abordar aprendizajes complejos sin tener miedo al fracaso. Además, como olvidaba todo lo explicado, podían hacerle la misma pregunta cuantas veces quisieran sin temor alguno.

Por la pasión y amor que muestra sobre lo que enseña, despierta en sus alumnos admiración y responsabilidad por la materia, siendo algo muy difícil de encontrar. Estos sentimientos les llevan a trabajar duro solo por el hecho de no desilusionar o defraudar al docente, y así, complacerle en las resoluciones del problema o en las explicaciones que presenta.

Un recurso muy empleado por el profesor, consisten en aprovechar cualquier situación de la vida real para explicar ciertos contenidos matemáticos. Por ejemplo, en la sala de espera de una clínica, aprovecha para explicar los números triangulares con un panfleto. En el parque, enseña la conjetura de Artin ayudado por una rama, respondiendo una pregunta que le hicieron y de la que encontró relación.

5. *Martes con mi viejo profesor* (2000), Mitch Albom

En esta obra encontramos la figura del profesor-tutor. Aquel que es cercano con el alumnado y que se sienta a hablar con ellos sobre sus vidas, les orienta sobre qué opciones tomar dependiendo del momento en el que se encuentran y siempre con vistas al futuro. En esta orientación que aplicaba con sus discentes, no solo trataba temas a nivel educativo, también desde cualquier aspecto que pudiera preocuparles.

Además de real, la historia y el comportamiento del profesor es una lección de vida constante por la manera en la que responde a las circunstancias. Martes con mi viejo profesor, es estremecedora a la par que tierna historia, que trata de las entrevistas que ocurrieron cada martes entre el profesor Morrie Scwartz y su antiguo alumno el periodista Mitch Albom (autor del libro).

Él era profesor de sociología, siempre indagaba en los temas inherentes al ser humano como: el sufrimiento, el amor, el arrepentimiento, la muerte, el perdón o la familia. Todos estos temas los trataba cada martes con su alumno.

Cuando comienza la historia, el profesor ya jubilado, había contraído la enfermedad degenerativa E.L.A. La forma en que aceptará su enfermedad y el hecho de querer ser útil

hasta el fin de sus días de la manera que más le gusta, que es enseñando, junto con su singularidad, su pasión por la vida, su valentía, su amor hacia el ser humano y su entrañable personalidad, hacen del profesor Morrie un docente difícil de olvidar. Resulta asombroso como hasta de un momento de tanta vulnerabilidad, es capaz de sacar una lección tan grande y profundamente bella por la gran humildad y amor que encierra.

Mediante las diversas reuniones que mantienen, el profesor enriquece a su antiguo alumno, así como al lector, y dotan de mucho sentido a la vida de Morrie. Gracias a esta meta puede superar todo: el dolor, su deterioro físico, su dependencia. En ello se puede observar claramente otro rasgo del profesor, su positividad, destacable desde su tiempo de docente, pero que ahora le permite ver el lado positivo hasta de su enfermedad. Una de sus reflexiones fue: «*¿voy a consumirme y a desaparecer, o voy a sacar el mejor partido del tiempo que me queda?... Estudiar mi fallecimiento lento y paciente. Observar lo que me pasa. Aprended conmigo*» (p. 45).

Es posible que su vocación docente le haga sentirse responsable de la humanidad, hasta tal punto que quiere que incluso su enfermedad sirva para aprender. Era capaz de sacar los aspectos didácticos y positivos de todo, hasta del hecho de depender de alguien, «*lo bueno de esto es que ahora soy como un niño, necesito el cuidado de los demás*» *(p.32)*. Considera vital que aprendamos a depender unos de otros, porque todos estamos íntimamente relacionados por vínculos infranqueables. Otra ventaja que saca de su enfermedad es que le hace sentirse más cerca de los que sufren, y esto es muy importante para alguien como él, a quien le importa sobre todo las relaciones humanas.

El profesor tenía esa alegría interna de los que gozan de una gran vida interior y, que como docente, sabía transmitir a sus interlocutores. Posiblemente, porque le ha sacado a la vida todo lo positivo, viviendo de manera intensa y preocupándose de lo que verdad importa. Como él decía, «*si aprendes a morir aprendes a vivir*». Así nos da la lección más total y absoluta de la aceptación de la vida como viene.

De sus años como docente, todavía mantenía ciertas costumbres, como repetir varias veces frases que él consideraba importantes para que se quedaran guardadas en la memoria del oyente.

Para finalizar, resulta obligatorio subrayar otra característica del profesor, y es la pasión por todo lo que hace. Además, es una persona muy desinhibida y no teme expresar sus emociones libremente. Un ejemplo de ello, es que le encantaba bailar cerrando los ojos y dejándose llevar, como en la foto que aparece al final del libro.

Las diferentes obras que se han tratado ofrecen una perspectiva peculiar de la docencia, mediante diferentes profesores con distinta didáctica. Sin embargo, existe una cualidad en cada uno de ellos que les iguala, y es el profundo respeto que muestran hacia el alumno y hacia la profesión docente.

Bibliografía citada

Albom, Mitch. *Martes con mi viejo profesor*. Madrid: MAEVA, 2000.

Delors, Jaques. «Los cuatro pilares de la educación», *Revista Galileo*, 23, (2013): 103-110.

Imbernon Muñoz, Francisco. *Metodologías docentes en la Educación Superior*. Material para el taller realizado en la UCAM. 2014

Kleinbaum, Nancy. *El club de los poetas muertos*. Madrid: Plaza & Janés, 1997.

Márquez Aragonés, Ana Cristina. (2009) *La Formación Inicial para el nuevo perfil del Docente*

de Secundaria. Relación entre la teoría y la práctica. (Tesis Doctoral). Universidad de Málaga.

McCourt, Frank. *El profesor.* Bogotá: Editorial Norma, 2005.

Ogawa, Yoko. *Fórmula preferida del profesor*. Madrid: Editorial Funambulista, 2004.

Rivas Navarrro, Manuel. *Innovación educativa: teoría, procesos y estrategias*. Madrid: Letras Universitarias. 2000.

¿Por qué el príncipe se fijó en Cenicienta? Subversiones del personaje femenino en los tiempos del *boom* de la literatura infantil y juvenil

Víctor Manuel Sanchis Amat
(Universidad de Alicante)

1. A vueltas con los valores de las producciones Disney

«¿Por qué el príncipe se fijó en Cenicienta?». Recuerdo con frecuencia aquella pregunta lanzada por Espido Freire a un auditorio de provincias, hace ya algunos años, cuando en la reflexión con los estudiantes de los grados de Primaria e Infantil aparece el debate acerca de las obras literarias que elegimos como modelos lingüísticos y éticos en la formación lectora de sus futuros estudiantes. En la sesión de creación de expectativa en la que el alumnado comparte de sus bibliotecas más cercanas libros de literatura infantil y juvenil que trabajarían en el aula, un altísimo porcentaje elige las historias de infancia con las que aprendieron a leer hace dos décadas, algunas incluso heredadas de sus familiares más mayores. Editoriales, formatos y textos clásicos de finales de los años 80 y de la década de los años 90, ediciones de cartón de letra grande y colores claros, de cuando la industria cinematográfica entró con fuerza en la literatura infantil de filiación popular.

Durante estos años, una parte importante de los grandes relatos de nuestra tradición oral pasaron por el tamiz de las superproducciones de Disney que, como bien ha estudiado Gemma Lluch (15-58), adaptó las moralejas y los personajes a los procesos culturales que definieron el final del milenio, definidos en gran medida por la *hollywoodización* de occidente, provocada por una expansión económica y cultural cuyo emblema más visible ha sido la industria de ficción audiovisual, exportada a todos los rincones del mundo antes de que la inmediatez de Internet y las Redes Sociales diversificaran los centros de poder mediático.

El interés sobre la revisión de personajes femeninos comenzó en la misma década de los 90 y se ha instalado con fuerza, esperemos que para quedarse, entre la reflexión crítica actual, tanto en el ámbito audiovisual como en los estudios LIJ. En estos años aparecen estudios como el de María del Mar Ramírez Alvarado *De cuentos clásicos infantiles: el mundo de las cenicientas transgresoras que prefieren el beso de los sapos* o el de Carolina Fernández Rodríguez, *Las re/escrituras contemporáneas de Cenicienta*. El debate sobre los valores de las historias de público infantil y juvenil, con los personajes femeninos en el centro, ha sido uno de los puntos decisivos de los estudios de LIJ, desde la constatación de unos estereotipos renovados por el cine basados en la búsqueda del amor como camino exclusivo para la felicidad (solo algunos ejemplos de estos trabajos: Cortés Ibáñez; García-Lago; Lluch; Álvarez; Hernández-Ranz; Martínez y Merlino; Maeda; Quintero, López y Ospina) a la reflexión sobre la necesidad de unos valores nuevos para unos lectores-espectadores también nuevos, que la industria cinematográfica más reciente está adaptando en la subversión de sus modelos y en el empoderamiento del personaje

femenino (Míguez; Cantillo Valero; Jerez Martínez y Encabo Fernández; Martín Garzo; Rodríguez Marroquín; Menéndez Menéndez; Sáiz Abad; Segura Graíño; Torres Begines).

Como destaca María Míguez («De Blancanieves, Cenicienta...» 43), los productores de Disney estuvieron siempre abiertos a la recepción que sus míticos personajes tenían entre los más jóvenes, no dudando en modificar conductas y valores de su ratón estrella si el cigarrillo y sus comentarios impertinentes no agradaban al gran público. Pero sobre todo, el estudio pormenorizado de la historia de la filmografía Disney arroja una conclusión común con respecto al papel de la mujer en la pantalla y en la sociedad de su tiempo. Desde *Blancanieves* hasta *El rey león*, el papel principal de lo masculino es casi absoluto, y la mujer aparece como una compañera, generalmente guapa y sumisa, relegada al ámbito familiar y alejada de los grandes acontecimientos de la historia, escrita y protagonizada por los hombres y sus luchas de fuerza. Así argumentan Aguado Peláez y Martínez García a este respecto:

> La versión más extendida se encuentra en la adscripción de las mujeres al ámbito privado; a la minusvaloración de las tareas asignadas al mismo; a su cosificación, ya que «sólo pueden aparecer en el orden social como un símbolo cuyo sentido se constituye al margen de ellas, cuya función es contribuir a la perpetuación o aumento del capital simbólico poseído por los hombres» (Bordieu, 2000: 37 en Aguado Peláez y Martínez García); y, en general, a su representación ligada a la emoción, la naturaleza y la pasividad, cuya realización personal se relaciona con la consecución del amor y su fin, el matrimonio (52).

Y en la misma línea se insertan las reflexiones acerca del personaje femenino de María Míguez:

> Desde la década de los treinta, diversos expertos han estudiado la representación femenina en las películas del estudio Disney para llegar a la conclusión, casi unánime, de que esta no es muy positiva. Una descripción de la mujer en el mundo disneysiano con las palabras más utilizadas por los estudiosos de la materia incluiría los términos sumisa, inocente, obediente, pasiva y bajo los designios del padre o marido. Este inventario de las singularidades de las heroínas (jóvenes, guapas y subordinadas) se opone al de las brujas malvadas (generalmente feas y mayores que las protagonistas), activas y dueñas de sus destinos. Patrick D. Murphy (Bell, Haas y Sells, 1995, p. 11) ve en la construcción que Disney hace tanto de la naturaleza como del género jerarquías androcéntricas, en las que mujer y naturaleza se cosifican para beneficio del varón. En esta línea, el presentado por Disney en Bambi (Hand, 1942) es, para David Payne (Bell, Haas y Sells, 1995, p. 11), el mundo perfecto que encarna todo deseo masculino: un patriarcado en el que un solo hombre tiene el dominio y propiedad absolutos (44).

Ambos estudios, publicados en los últimos años, insisten en la crítica a los estereotipos y destacan el cambio que parece apreciarse en los últimos largometrajes de Disney. Si la industria empieza a responder a las demandas de un cambio en la cosificación de funciones de género de manera definitiva será un paso importante para la igualdad, por lo que habrá que estar atentos a las producciones que ahora mismo se encuentran en plena efervescencia de luchas ideológicas de unos productos que, por su inevitable situación en el mercado, construyen valores de generaciones enteras de niños y niñas en todo el mundo.

En pleno *boom* de la literatura infantil y juvenil, del álbum ilustrado y de la novela gráfica (no olvidemos que en muchos momentos generadoras de personajes cinematográficos) empieza a ser evidente la diversificación de propuestas y la subversión de modelos de los escritores e ilustradores más jóvenes. No hay duda ya de que estamos asistiendo en estos años a la resignificación de la rica tradición de la literatura oral y su mitología clásica, que quizá todavía no estemos en condiciones de aprehender en toda su extensión, aunque sí tengamos resultados exitosos que pasan por el trabajo de las emociones y la resemantización de los roles de género, aspectos olvidados por la educación española durante décadas, y que no me cabe duda están germinando en el decisivo trabajo de los educadores del siglo XXI.

En los últimos años, además de la vuelta de tuerca a los personajes clásicos, las mujeres empiezan a tener papeles protagonistas en las historias también en las producciones cinematográficas (Rapunzel, Tiana, Elsa) y, como en el caso de Fiona y Shrek, la atracción ya no está ligada tanto a la belleza de los personajes sino a la resolución de los mismos. En esta línea de trabajo, y a partir del estudio de los modelos tradicionales del personaje, en las páginas que siguen vamos a analizar un pequeño ejemplo de subversión del personaje de la Cenicienta en *La cenicienta que no quería comer perdices*, diseñado por Nulila López Salamero e ilustrado por Myriam Camero, que está dedicado «a todas las mujeres valientes que quieren cambiar su vida y a todas aquellas que la perdieron y nos iluminan desde el cielo» y que de una manera radical reactualiza el significado de los personajes del cuento y se ha convertido en material didáctico en comunidades con mujeres en riesgo de exclusión o víctimas de violencia machista.

2. La tradición del personaje de Cenicienta: valores, amor y maltrato

La visión tradicional de Cenicienta que conocemos procede de ediciones de cuentos populares con una deuda importante con la recreación de la historia que Walt Disney llevó a cabo en el largometraje animado de 1950 titulado *La Cenicienta*. Frente a la visión más violenta y rebelde del cuento de los hermanos Grimm, Disney optó por adaptar la versión francesa de Charles Perrault, publicada en 1697 en el volumen que hará inmortal a su autor, *Histoires ou contes du temps passé*, en el que se recogen buena parte de los cuentos populares de la tradición europea. Además, la factoría cinematográfica ha realizado dos secuelas animadas *La Cenicienta 2* (2002) y *La Cenicienta 3: un giro en el tiempo* (2006) y un largometraje en 2015 dirigido por Kenneth Brannagh y protagonizada por Lily James, con algunos cambios en la trama, aunque no tan drásticos como en otras versiones actuales, como en el caso de *Maléfica*. María Míguez resume perfectamente la esencia de la versión Disney, incidiendo en la idea de reescritura del cuento popular por parte de los guionistas, que adaptan de las historias tradicionales o reinventan personajes según los intereses comerciales que podían desprender determinados valores asignados al mito de Cenicienta:

> La Cenicienta de Disney, basada en el cuento de Charles Perrault *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*, guarda con esta [Blancanieves] un gran parecido. El escritor francés creó a una muchacha sin iniciativa, que duerme entre cenizas por decisión propia y que ni siquiera pide ir al baile: ayuda a sus hermanas a prepararse para el mismo y solamente cuando el hada madrina le insiste en que ella también desea acudir, lo reconoce. Va pues a la fiesta, que tiene que abandonar, como en la película, a la hora marcada. Sucede con la protagonista de Perrault lo mismo que vemos en la pantalla, donde los animales y el hada deben animarla y convencerla para que luche por conseguir lo que quiere. Con su pelo rubio, su moño alto y su

> vaporoso vestido azul, Cenicienta, especialmente en las escenas del baile, recuerda en gran medida a Grace Kelly, como la más bella del reino según el espejo mágico había recordado a las morenas estrellas de Hollywood de los años treinta. Pero fuera del aspecto físico, poco más diferencia a una de otra [Cenicienta de Blancanieves] y también, quitando estos guiños a la época de su producción, Disney no recogió en su nuevo título ningún otro avance que en esos trece años la situación de la mujer pudiese haber experimentado (48).

No obstante, es quizá esta lucha por los valores de los cuentos infantiles lo que ha mantenido viva una tradición de siglos, en el que cada pueblo y cada sociedad ha adaptado sus mitos y sus historias infantiles a una causa política o social determinada. Los cuentos hablan de nosotros mismos desde que el ser humano desarrolló la capacidad dramática. Por eso podemos rastrear al personaje de Cenicienta en otras tradiciones no occidentales, desde Egipto hasta China, con características y problemáticas comunes, cada uno adaptado a su contexto de recepción. José Antonio Salas, en un estudio interesante sobre situaciones familiares conflictivas en la España del Antiguo Régimen utiliza el mito de Cenicienta para ejemplificar situaciones de violencia doméstica y después de repasar la versión de Perrault y la de los hermanos Grimm realiza una breve enumeración de las historias no occidentales que tienen similitudes con el personaje de Cenicienta

> El mito de la Cenicienta no es algo exclusivo de la civilización occidental. Encontramos cuentos con un fondo similar en todos lugares y épocas –la vida la esclava Ródope fabulada por Heródoto en su historia del Antiguo Egipto, en la Persia de fines del siglo XII con la colección de cuentos de Nizami Ganjavi, en la que incluye el de Haft Paykar o Las Siete Bellezas, en la China de la dinstía T'ang, donde se recogen las vicisitudes de Yeh Shen (Pies de loto), o en América del Norte la leyenda de Oochigeas–. También en España hay un relato infantil que, bajo el título Estrellita de oro, reúne varios elementos coincidentes con todos los anteriores (170).

Dos son los valores-emociones principales que podemos rastrear en las historias de Cenicienta y que pueden dar lugar a un debate fructífero con los estudiantes, futuros maestros. En primer lugar, la visión que las relaciones emocionales que el lector-espectador del cuento está recibiendo. ¿Es el amor la solución a todos nuestros problemas? ¿Es la búsqueda del amor el motor principal para iniciarse en la vida? ¿Es el flechazo la mejor manera de querer a alguien? ¿Es el hombre el que debe buscar a la mujer de sus sueños? ¿Es el resultado del amor una vida de príncipes azules y palacios orientales? ¿Debe la mujer ejercitar recursos de seducción como mayor preocupación de su vida? Son preguntas que pueden generar intercambio de ideas con los estudiantes, mayoría femenina en las aulas de Educación, como medida de análisis de una historia y un personaje de tradición popular y que, como tal, ha sido y sigue siendo utilizado en el sentido que más nos interese. Como decíamos, la grandeza de los cuentos populares radica en su maleabilidad: son permeables a los cambios. Me gustaría poder argumentar al cien por cien que las respuestas a estas preguntan muestran que nuestros alumnos en la actualidad han cambiado su manera de entender la educación emocional, pero lo cierto es que todavía existe un porcentaje alto de reflexiones que demuestran valores heredados y preferencias por el amor romántico, cuya culminación literaria es la escena del baile del vals entre Cenicienta y el príncipe que Disney inmortalizó en los años 50 del siglo pasado y que todavía hoy sigue siendo la culminación de un sueño de amor. Cuando suena el Danubio Azul o el Vals de las mariposas en un festejo de boda, ante la atenta mirada de

todos los invitados, se activan procesos de sensibilidad asociados a los valores aprendidos que parecen revelar el final de una etapa (la del aprendizaje) y el principio de otra (el matrimonio entrada a la madurez). Evidentemente, aunque todavía en 2018 convivan modelos y valores diferentes, que generan conflictos, parece que las estructuras clásicas empiezan a resquebrajarse en una sociedad que poco a poco va conquistando espacios de igualdad en la formación y en las aspiraciones emocionales y profesionales, gracias principalmente al papel, poco valorado a veces, de los centros escolares en este cambio de paradigmas sociales. Por tanto, la revisión de los cuentos clásicos de LIJ resulta un ejercicio de reflexión positivo, de autoconocimiento de uno mismo y de conocimiento del mundo, presente y pasado, en el que el estudiante empieza a vivir. De los valores heredados a los valores aprendidos después de la reflexión crítica que como universidad estamos obligados a generar.

Más allá del final feliz, de las perdices y del amor para siempre, la problemática principal de Cenicienta radica en su convivencia familiar, pues generalmente las versiones la definen como una inadaptada y víctima del maltrato por parte de su madrastra y de sus hermanastras, que convierten su día a día en un infierno del que es necesario escapar. ¿Es Cenicienta la historia de un maltrato familiar? Sí. ¿Es Cenicienta tradicional un modelo de actuación para educar en valores ante conflictos familiares similares en la actualidad? No. Evidentemente, y desinfantilizando el asunto, no podemos confiar en la magia y en los sueños de la versión Disney, sino más bien en la resolución y en la actitud rebelde del personaje que presenta por ejemplo la narración de los hermanos Grimm, donde Cenicienta no asume su sumisión y lucha por huir de la opresión familiar. Por desgracia, el maltrato familiar, vinculado generalmente también a las relaciones emocionales, es un tema también hoy candente en nuestra sociedad. Un tema que las aulas, como laboratorio futuro de convivencia social, deben afrontar con entusiasmo y con la seriedad que la situación merece, buscando espejos de reflexión que intenten generar un cambio de actitudes vital para mejorar una situación que nos avergüenza como sociedad.

3. Subversiones contemporáneas en un ejemplo de inclusión social.

Por eso me gustaría para concluir compartir la experiencia que ha generado la subversión del personaje de Cenicienta en contextos determinados de problemáticas familiares-emocionales y que permite observar cómo el trabajo en las aulas puede recobrar un sentido que la banalización imperante a veces no nos deja ver: la educación como herramienta imprescindible para motivar un cambio social.

La experiencia la narra y la argumenta Silvia Méndez Anchía en un trabajo de 2013 titulado «Cenicienta en Alajuelita», en el que valora el trabajo con diferentes versiones de Cenicienta en un taller realizado en San Felipe de Alajuelita con mujeres en riesgo de exclusión principalmente por adición a las drogas y en el que además de los clásicos, se citan versiones actualizadas interesantes para la revisión del personaje: *La cenicienta rebelde* (2009), de Ann Jungman; *La historia de Cenicienta tal como me la contaron a mí*, de Adela Basch (2009); *La Cenicienta que no quería comer perdices,* de Nunila López Salamero y Myriam Cameros Sierra (2009) o *De cómo la Cenicienta superó su extraño insomnio* (2011) (48), a las que podemos añadir textos recientes que resemantizan el personaje o parten de él para construir novelas de diferentes géneros como *Una cenicienta en la oficina*, de Pilar Parralejo (2015), *Cenicienta en llamas*, Jordi Juan (2018), *Los diez zapatos de Cenicienta*, de Miguel Pérez y Ana Burgos (2016), *Cenicienta en Pennsylvania*, de Cristina Cerrada (2015), o *Cenicienta*, de Concha López Narváez

(2014) y *Cenicienta*, de Kevta Pacovksa, álbumes ilustrados que entre otros tantos revisitan el personaje y que hablan del vigor de este tipo de composiciones en los catálogos comerciales.

El diccionario de la Real Academia ofrece un significado interesante acerca del término cenicienta, que ha pasado en la lengua española del cuento al léxico como emblema de «persona o cosa injustamente postergada, despreciada», de ahí que la asimilación con el personaje de las alumnas del taller en San Felipe de Alajuelita sintieran una simpatía inicial por un personaje, aspecto fundamental para entender y disfrutar la esencia de cualquier historia:

> Las participantes se identifican con la humillación y relegación de Cenicienta. Esta experiencia les resulta común por la condición de marginalidad a que las expone –en su familia y en la sociedad en general– la adicción a las drogas. A ello se suma la subordinación que implica el ser mujeres y, además, habitar en una de las comunidades de Costa Rica más deprimidas económica y socialmente como lo es el cantón de Alajuelita (Méndez Archía 50).

Con la lectura de las versiones clásicas, las alumnas reflexionan sobre sus propias experiencias y generan una doble identificación, generalmente negativa, tanto con Cenicienta como con las hermanastras, que habla de un estadio de arrepentimiento de los errores cometidos y de autoestima baja:

> En síntesis, a la caracterización que las participantes hacen de ellas mismas, integran elementos tanto de la heroína como de sus oponentes. Sin embargo, en ambos casos se trata de aspectos negativos: la humillación de la primera y la maldad de las últimas. Estas mujeres ven en otros lo positivo (las virtudes están en Cenicienta, no en ellas) y se atribuyen a sí mismas los rasgos negativos (la capacidad de dañar a otros y dañarse, que han visto reflejadas en las acciones de las hermanastras). Esto determina que exista en ellas una doble intención: de acercamiento a la heroína, por sus virtudes cristianas, y de evitación de las hermanastras, por sus defectos y su maldad (51).

Después de este proceso inicial, las alumnas se enfrentaron a la historia de Nunila López, una versión de Cenicienta que podría incluirse dentro de aquellos textos y experiencias que Jerez y Encabo (2010; 2011) han estudiado como versiones postmodernas del cuento, aunque sin el virtuosismo técnico y estético de otras propuestas mucho más trabajadas desde el punto de vista literario. El punto fuerte de la adaptación radica sin duda en la fuerza del cambio de roles de los protagonistas, revisados desde una perspectiva emocional que focaliza la atención en la subversión del personaje femenino. Las ilustraciones muestran una cenicienta en una fiesta contemporánea que al día siguiente no recuerda nada y debe casarse con el príncipe tras probarse unos zapatos de tacón que no sabe llevar. Las perdices generan el punto de inflexión de la historia, pues el príncipe, grosero, acusa a cenicienta de cocinarlas mal. Ella, en la «perdicería», observa su futuro en las señoras que le preceden en la cola y decide entonces dar un cambio a su vida. Cenicienta deja el baile, empieza a bailar y a disfrutar de su cuerpo y de su vida por ella misma, sin ataduras y sin dependencias de ningún tipo, encontrándose al final de la historia con otras protagonistas de cuentos clásicos que han dejado atrás los estereotipos que les habían caracterizado. Así, se produce la subversión del personaje y de la moraleja

con un claro carácter emocional, encaminada a generar el debate sobre la libertad y la independencia de la mujer.

La lectura de esta pequeña historia de rebeldía de un personaje conocido y enmarcado en la tradición provoca en las alumnas esta vez una ilusión por un cambio posible. Si Cenicienta, personaje dócil y atrapado en el final feliz es capaz de ser valiente, ¿por qué no ellas? Así, la literatura se convierte en espejo motivador, en espejo de vidas que no son las nuestras, pero que pueden serlo, de ahí la importancia del trabajo de los valores en cada uno de los contextos.

El ejemplo analizado es solo un grano de arena en una playa cada vez más poblada de revisiones de la tradición popular en estos tiempos del *boom* de la literatura infantil y juvenil. Creo que todavía pasarán algunos años para tener una perspectiva adecuada del valor de esta resignificación que el siglo XXI está proponiendo a la narrativa de corte tradicional, pero lo que sí es cierto es que estamos asistiendo a una verdadera revolución de los tópicos y las actitudes de los personajes destinados a un público de literatura infantil y juvenil, sobre todo en lo que respecta a la posición del personaje femenino. Somos los cuentos que nos cuentan, por lo que es imprescindible resignificar nuestras viejas historias:

> La Cenicienta no es, como puede parecernos, una extraña historia que sucedió hace mucho tiempo. La Cenicienta es algo que ocurre hoy, todos los días... todos los viernes, en una discoteca, una chica que no se siente conforme con la vida que le ha tocado vivir, y ataviada con sus mejores galas baila esperando que aparezca el príncipe que la libere de la monotonía de su vida. Es cierto, no es el príncipe, ni es un baile de gala, ni es el Danubio Azul... pero balanceándose al compás de «Its raining men», y ataviado con unos vaqueros y un lacostte, un chico levanta la vista... «ante sus propios ojos descubre a la mujer de sus sueños. ¿Quién es ella o de dónde viene? ¡Qui lo sá! No le importa porque su corazón le anuncia que esa delicada criatura está destinada a él» (García Lago).

Bibliografía citada

Aguado Peláez Delicia y Martínez García, Patricia. «¿Se ha vuelto Disney feminista? Un nuevo modelo de princesas empoderadas». *Área abierta*, 15:2 (2015): 49-61.

Álvarez, Blanca. «Cenicienta: triunfo y advertencia del amor». *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 21: 216 (2008): 57-60.

Cantillo Valero, Carmen. *Imágenes infantiles que construyen identidades adultas: Los estereotipos sexistas de las princesas Disney desde una perspectiva de género. Efectos a través de las generaciones y en diferentes entornos: digital y analógico*. Tesis doctoral dirigida por Sara Osuna Acedo (dir. tes.), Ramón Ignacio Correa García (codir. tes.). Universidad Nacional de Educación a Distancia. UNED (España) (2015). http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Educacion-Ccantillo/CANTILLO_VALERO_Carmen_Tesis.pdf.

Cortés Ibáñez, Emilia. «Tipos y motivos de una versión de "La Cenicienta"». *Asedios o conto*, coord. por María Jesús Fariña Busto, Amparo de Juan Bolufer, Carmen Becerra Suárez, Beatriz Suárez Briones, Manuel Ángel Candelas Colodrón, 1999: 145-150.

Encabo Fernández, Eduardo, Isabel Jerez Martínez, Juan José Varela Tembra. «La visión humorística del cuento clásico de La Cenicienta en la sociedad posmoderna». *Garoza: revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, 7, 2007.

Fernández Rodríguez, Carolina. *Las re/escrituras contemporáneas de Cenicienta*. KRK Ediciones: 1997.

García-Lago Virginia. «¿Educamos En Prejuicios O Educamos En Valores?». Educación y futuro: revista de investigación aplicada y experiencias educativas, 7 (2002): (Ejemplar dedicado a: Plástica y musical).

Hernández Ranz, Olalla. «Bajo la lupa: la pervivencia de arquetipos en los cuentos de hadas actuales. La Cenicienta de Roberto Innocenti». *Educación y biblioteca*, 19:157 (2007). 24-26.

Jerez Martínez, Isabel, Eduardo Encabo Fernández. «La recepción del cuento clásico de la Cenicienta por parte del alumnado de Magisterio de Educación Infantil de la Universidad de Murcia: ¿la tradición en entredicho?». *¿Por qué narrar?: cuentos contados y cuentos por contar: homenaje a Montserrat del Amo* / coord. por María del Mar Campos Fernández-Fígares, Gabriel Núñez Ruiz, Eloy Martos Núñez, 2010: 147-156.

Jerez Martínez, Isabel, Eduardo Encabo Fernández «La cenicienta que no quería comer perdices, ¿algo está cambiando culturalmente?: La importancia de los cuentos clásicos en la educación». *Pasado, presente y futuro de la cultura popular: espacios y contextos: Actas del IV Congreso de la SELICUP*, coord. por Patricia Bastida Rodríguez, Caterina Calafat, Marta Fernández Morales, José Igor Prieto Arranz, Cristina Suárez Gómez, 2011: 7.

Lluch, Gemma, «Dels narradors de contes folklòrics a Walt Disney: un camí cap a l'homogeneïtzació», en Lluch, G. (edc.): *De la narrativa oral a la literatura per a infants. Invenció d'una tradició literària.* Alzira: Bromera Edicions, 2000: 15-58.

Maeda, Carla. *Entre princesas y brujas: Análisis de la representación de las protagonistas y antagonistas presentes en las películas de Walt Disney*. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey http://www.revistalatinacs.org/11SLCS/actas_2011_IIICILCS/129_Maeda.pdfhttp://www.revistalatinacs.org/11SLCS/actas_2011_IIICILCS/129_Maeda.pdf.

Martín Garzo, Gustavo. «¿Quién le dio a Cenicienta su vestido?». *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 26:254 (2013): 26-37.

Martínez Alejandra, Aldo Merlino. Normas de género en el discurso cinematográfico infantil: el eterno retorno del «final feliz». *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, 7, 2012 (Ejemplar dedicado a: Medios de comunicación, publicidad y género / coord. por Daniele Leoz): 9-97.

Méndez Anchía, Silvia. «Cenicienta en Alajuelita», Revista Espiga, XII: 26, (2013): 47-56.

Menéndez Menéndez, Isabel. «El zapato de Cenicienta: el cuento de hadas del discurso mediático». Uviéu: Trabe, 2006.

Míguez López María. «De Blancanieves, Cenicienta y Aurora a Tiana, Rapunzel y Elsa: ¿qué imagen de la mujer transmite Disney?». *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo (RICD)*, 1:2, (2015) (Ejemplar dedicado a: Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo): 41-58.

Míguez López María. «Disney e os contos de fadas: Historia dun secuestro». *Elos: revista de literatura infantil e xuvenil*, 2 (2015): 5-23.

Quintero Acevedo Catalina, Juan Felipe López Giraldo, Jorge Mario Ospina Galeano, Ailing Lau Martínez Vélez. *La moralización de los niños A través de los cuentos infantiles*. *Katharsis: Revista de Ciencias Sociales*, 7 (2009): 185-202.

Ramírez Alvarado, María del Mar. «De cuentos clásicos infantiles: el mundo de las cenicientas transgresoras que prefieren el beso de los sapos». *Meridiana*, 3 (1996):4-7.

Ramos Frendo, Eva María. «La Cenicienta en las Artes plásticas y en el Cine». *Boletín de arte*, 28, (2007): 403-424.

Rodríguez Marroquín, Ángela María. «Érase una vez muchas cenicientas: cómo leer el modelo femenino del siglo XX desde las películas norteamericanas de la Cenicienta». *Memoria y Sociedad*, 16: 33 (2012):83-98.

Saiz Abad, Raquel. «La desvirtuación de los personajes femeninos de la literatura de tradición oral: la cenicienta». *Actas del I Coloquio Hispano-Ruso sobre Mujer y Literatura*, coord. por Rosana Murias, 2015: 143-156.

Salas Auséns, José Antonio. «La cenicienta no era un cuento». En Francisco José Alfaro Pérez, *Familias rotas. Conflictos familiares en la España de fines del Antiguo Régimen*, Zaragoza. Universidad de Zaragoza, 2014.

Segura Graíño Cristina «Modelos desautorizadores de las mujeres en los cuentos tradicionales». *Arenal: Revista de historia de mujeres*, 21: 2 (2014) (Ejemplar dedicado a: Hadas, princesas, brujas... Las mujeres en los cuentos): 221-241

Setuáin Mendía, Inmaculada. «¿Por qué corre Cenicienta? (o de cómo los personajes literarios invaden los clubes de lectura)». Tk, ISSN 1136-7679, N.º 18, 2006, págs. 69-74.

Torres Begines, Concepción. «Cenicienta, de lo oral a lo transmedia». *Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil*, 13 (2015): 167-183.

Trancón Pérez, Santiago. «Cenicienta ante el espejo del teatro». *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, 259 (1995): 88-91.

La desfamiliarización y la paradoja del suspense en la cognición del texto literario. Derivaciones y posibilidades didácticas

Benito Elías García Valero
(Universidad de Alicante)

1. Introducción

El presente trabajo propone un encuentro entre literatura y ciencia como una parada más de las realizadas en las dos últimas décadas en el largo viaje hacia los destinos prometidos por los estudios cognitivos, concretados, en esta ocasión, en la atención hacia la cognición literaria. Dentro de los numerosos temas de interés para los estudios literarios con perspectiva cognitiva nos centraremos en los curiosos fenómenos de la «paradoja del suspense» y de las «respuestas participativas». Dado el marco en el que se presentó este trabajo, las *I Jornadas Interdisciplinares de Aproximación a la Literatura*, muy afín a las áreas de las ciencias de la educación, haremos en ocasiones algunos desarrollos sobre el interés didáctico que reviste este cruce entre ciencia y literatura con el propósito de intentar trasladar al alumnado parte de las potencialidades y beneficios de profundizar en la cognición literaria. Los ejercicios aquí esbozados pueden tener como destinatario el alumnado de secundaria o cualquier otro tipo de alumnado más especializado, como el universitario, que se esté dedicando a entender los procesos que activan los textos literarios, así como su misma naturaleza.

2. Necesidad y utilidad de los estudios cognitivos

La prometedora perspectiva de los estudios cognitivos otorga un importante espacio a los estudios literarios tras descubrir las llamativas peculiaridades que operan en algunos de los procesos llevados a cabo por la mente del lector durante el proceso de lectura. De todos ellos, nos centraremos aquí en los que suceden durante la decodificación del texto y la reconstrucción en el imaginario de su mundo ficticio. Se han observado que la forma de entender una novela y la de entender la misma realidad presentan una serie de paralelismos en virtud de los cuales la literatura se postula como un excepcional campo de pruebas para los que estudian la cognición y los entresijos del cerebro humano a la hora de comprender/construir la realidad. La brecha fue abierta por Mark Turner con *The Literary Mind* (1996), y desde entonces las semejanzas entre comprender la realidad y las historias ficticias han compuesto un campo que ha permitido abonar de nuevo las relaciones entre literatura y ciencia, entendiendo aquí, por común pero inapropiada reducción, las ciencias formales y las naturales.

Este encuentro ofrece ciertamente enriquecedoras posibilidades no solo para el investigador de la ciencia cognitiva y/o de la literatura, sino también para el docente que busca ofrecer al alumnado un enfoque interdisciplinar que conjugue las diferentes ciencias, perspectivas e instrumentos que el ser humano ha ideado para procesar la realidad. En primer lugar, el enfoque cognitivo permite innovar en la presentación de los contenidos sobre literatura al ampliar la perspectiva más allá de lo histórico, lo social y lo estético, pilares fundamentales en las metodologías tradicionales del estudio de lo

literario. Al relacionar los procesos de lectura con bases de los estudios cognitivos e, incluso, con una aproximación a la neurociencia, lo literario adquiere una faceta que podría activar el interés de un mayor número de estudiantes, alcanzando incluso a aquellos menos atraídos por las humanidades o más afines a las ciencias.

En segundo lugar, el docente cuenta hoy con herramientas suficientes como para presentar la literatura como una actividad cognitivamente enriquecedora que causa estímulos diferentes a otras experiencias estéticas y a las áreas del pensamiento implicadas en otros ámbitos de las humanidades y de las ciencias naturales. Es importante destacar aquí la diferencialidad de la literatura frente a otras formas de consumo de ficción; no hay duda de que los formatos audiovisuales, como el cine, las series o los videojuegos pueden llegar a constituir obras ficticias de gran interés cognitivo, monumentos de una época o ideología determinada y cosmovisiones que suponen todo un estímulo al espectador, que diversifica su conocimiento sobre la realidad gracias a la recepción de estos productos audiovisuales. Pero no olvidemos que el esfuerzo cognitivo que exige la literatura es mayor y, además, cualitativamente diferente de lo audiovisual, ya que el lector ha de cumplir dos tareas al mismo tiempo, que son decodificar el texto y reconstruir en su espacio mental el mundo ficticio, mientras que al espectador se le ofrecen más indicaciones (imágenes, música, efectos especiales...) en el desarrollo de estos procesos. En lo audiovisual, es el material visual el que ayuda en gran medida a facilitar la digestión de los contenidos ficticios que componen la *res* o materia narrable de la obra.

De ello se desprende el tercer punto de atención que queríamos destacar en esta defensa de la inclusión del cruce entre literatura y ciencia, ya que pone de relieve la importancia de la lectura como modo de activar y fortalecer operaciones cognitivas que no son totalmente cubiertas por la recepción de las obras de ficción de carácter audiovisual, cuyo consumo es mayoritario hoy en la sociedad. A este respecto, en un artículo publicado en 2016, Juan José Millás se refiere a la conveniencia de la literatura y del nivel mítico de las historias mediante la expresión «aparato imaginario», que se vería fortalecido en cada ejercicio de lectura de una ficción. Por tanto, y pese a la clara desventaja de la literatura con respecto a las series o el cine, es crucial seguir defendiendo la necesidad de fomentar la lectura como medio de enriquecer no solo nuestro conocimiento sobre el mundo, sino de mejorar los mecanismos cognitivos implicados en la construcción subjetiva e individualizada de lo real. Del grado de exigencia del esfuerzo cognitivo durante la lectura se deriva una de sus mejores utilidades, que además de ser puerta de acceso a la historia, la sociedad o la experiencia estética, la literatura ofrece y se desmarca, así, de la asombrosamente aún sostenida opinión de su aparente «inutilidad» como disciplina.

3. Un autoengaño a la conciencia: la paradoja del suspense

Dilucidadas ahora las conveniencias de adoptar el enfoque cognitivo en el estudio de la literatura, y realizada la anterior apología de la actividad literaria, podemos pasar ahora a explicar la paradoja del suspense y apuntar su interés para la enseñanza de la literatura. La paradoja del suspense, bien descrita por Richard J. Gerrig (2012), y que él prefiere llamar «suspense anómalo», hace referencia al extraño fenómeno sentido durante la vivencia de un episodio de suspense incluido en un texto ficticio. Es normal que la primera lectura, hecha sin conocer el final de la obra o el desenlace de sus distintos episodios, provoque suspense en el lector que va avanzando por un texto que provoca este tipo de intriga. Lo extraño del fenómeno es que volveremos a sentir suspense, e incluso angustia y emociones de inquietud, cuando releamos esos episodios que nos generaron

suspense a pesar de que ya conozcamos el desenlace de la situación (Gerrig, 37). Un héroe está colgando, a duras penas, del saliente de un acantilado, agarrándose por todos los medios para sobrevivir y no caer. El héroe no caerá finalmente al acantilado, pero, a pesar de ello, un supuesto lector que hubiera leído este episodio con anterioridad volvería a sufrir con la penosa situación del héroe. Este sería un ejemplo del fenómeno que acabamos de describir.

Resulta también interesante observar el suspense en casos en los que el lector accede a una información que contradice la veracidad sobre un hecho históricamente incuestionable (Gerrig, 39). Se han realizado experimentos de naturaleza empírica para comprobar que, tras leer una información sobre un hecho histórico muy conocido que es no obstante relatada con técnicas que generan suspense, el lector tarda más en responder a la pregunta que le pide contestar si lo leído anteriormente es cierto con un «sí» o un «no». Por ejemplo, se compone un texto histórico en el que se explican las circunstancias previas a la llegada a la presidencia de los Estados Unidos de George Washington, y en el proceso de relatarlas, se hace énfasis en las dificultades que el político tuvo para poder llegar al poder. Tras leer estas condiciones de suspense, el lector tardaría más en responder a la pregunta «¿Fue George Washington presidente de los Estados Unidos?» que aquel al que se le ha hecho leer un texto desprovisto de suspense. También se puede observar esta paradoja en un experimento que plantea unos textos con un título que cuenta el desenlace de una anécdota que viene relatada a continuación mediante técnicas de suspense. Un texto de este tipo, nos cuenta Gerrig (38-39), vendría encabezado con afirmaciones como «John Belushi murió de una sobredosis de droga», y seguido de unas cuantas frases que describieran las circunstancias en las que fue encontrado su cadáver, en una habitación de hotel, con signos físicos de haber estado implicado en una virulenta pelea.

De estos fenómenos se concluye que, por algún motivo que desconocemos, la conciencia es incapaz de acceder a los conocimientos que tiene almacenados en la memoria en las situaciones de suspense, y esto puede llevarle a dudar momentáneamente sobre la veracidad de un hecho históricamente reconocido, e incluso a emocionarse de nuevo con los avatares de un personaje, a pesar de conocer el desenlace de sus anécdotas por haber leído el libro con anterioridad. De la práctica del suspense puede derivarse una utilidad didáctica que enseñe al alumnado la potencialidad del lenguaje ficticio y su juego con la historia. Plantear en clase el ejercicio de escribir acerca de las condiciones previas de un acontecimiento histórico conocido por todos (el descubrimiento de América en 1942, el ascenso de Hitler al poder en 1933, la victoria de Trump en 2016) o incluso acontecimientos de la historia cultural contemporánea (pongamos como ejemplo el famoso asesinato de John Lennon) pueden servir para trabajar la línea entre historia y ficción. El alumno se hallaría frente a un título que incluye un acontecimiento histórico conocido por todos y se le pide que redacte un texto cuyo desenlace apunte a ese suceso, pero dando rodeos que estimulen el suspense. Para ello, deberá plantear una estrategia narrativa nueva, en el caso de que aún no haya practicado la escritura de textos cercanos a los géneros de la novela negra, lo fantástico o el misterio, en general. El hecho de contar con un título preestablecido cuya veracidad histórica es inapelable («John Lennon murió asesinado por Mark David Champman, fanático seguidor del músico») y de estar constreñido por la exigencia de plantear un texto cuyo camino al desenlace sea tortuoso, inesperado e intrigante, habría de despertar el potencial imaginativo del alumno, que se verá en la ocasión de jugar con la historia a través de la literatura.

Otro de los beneficios que se pueden obtener a través de este ejercicio tiene que ver con la experiencia de los contrafactuales. Podemos definir un «contrafactual» como una

acción imaginada que aún no ha tenido lugar en la realidad (Holland, 82) pero que nos ayuda a planificarla y a incidir sobre ella. Cuando leemos, no nos imaginamos a nosotros mismos realizando las acciones que son narradas en la historia, sino que ésta nos ofrece un flujo de contrafactuales que sustituyen a las acciones que deberíamos pensar por nosotros mismos (Holland, 83-84) si estuviéramos en la situación ficticia. El alumno que conoce bien (porque se ha informado sobre ello) la historia del asesinato de John Lennon e imagina unas circunstancias para la misma juega con la posibilidad, permitida por su sistema cognitivo, de generar contrafactuales, y experimenta al mismo tiempo que la literatura de ficción es en realidad un continuo de hechos que «podrían haber sido», como recuerda el fundamental pensamiento de Aristóteles en su *Poética* cuando define la poesía (o, simplifiquemos nosotros, la ficción) frente a la historia. La experiencia con las fronteras entre ambas puede enseñar al estudiante acerca de la fascinante relación entre dos tipos de discurso de distinta naturaleza (ficticio uno, histórico el otro), e incluso invitarle a reflexionar sobre las condiciones de verdad de los mismos discursos históricos. Podríamos emparentar estas consideraciones con una mención a la existencia y valor de la historia contrafactual, aquella que se alimenta de la ficción para plantear acontecimientos históricos diferentes a los que efectivamente sucedieron y especular sobre el devenir histórico. Otra de las fronteras que pueden ser en este ejercicio visitadas tiene que ver con la naturaleza discursiva de ambas disciplinas; tanto la literatura, en su vertiente narrativa, como la historia, comparten una forma de estructurar el discurso, tal y como describió W. B. Gallie en *Philosophy and the Historical Understanding*, descomponible en tres macrocomponentes identificables como introducción, nudo y desenlace que permiten al lector recomponer los hechos narrados ya sea en un texto ficticio o en uno histórico.

Como consecuencia de la práctica de estas distintas facetas del texto literario emparejado con la historia se activan unos mecanismos cognitivos que ayudan al alumno a fortalecer su «aparato imaginario» y a diseñar, indirectamente, prospecciones de la misma realidad, que ya sabemos que puede entenderse de manera literaria y en forma de historia, pues así es como trabaja el cerebro al percibir los estímulos provenientes de la realidad de manera simultánea y ordenarlos después en forma de flujo capaz de mantener una coherencia cronológica.

4. Las respuestas participativas: entrando en la ficción

Los mecanismos cerebrales que activan la cognición dan lugar a otro apasionante fenómeno que conocemos como «respuestas participativas» (*participatory responses* en inglés) y que supone también, de algún modo, un engaño a la conciencia, que por unos instantes deja de tratar el texto literario como una ficción y se lanza a intervenir, por supuesto ineficientemente, en lo que está sucediendo en la historia narrada. Gerrig utiliza un texto de *The Abstinence Teacher*, de Tom Perrota, que nosotros traducimos a continuación para ofrecer una explicación de lo que suponen las respuestas participativas. El fragmento de la novela de Perrota se centra en Maggie, hija de Frank y de Ruth, protagonista de la historia, y narra un episodio de un partido de fútbol de la siguiente manera:

> Maggie tomó el control del balón cerca del medio campo, sin nada entre ella y la portería excepto el césped. A Ruth le parecía uno de esos escenarios de un sueño por cumplir: una jugadora bien situada al frente, todos los demás abalanzándose tras ella, incapaces de pillarla. Cuando se hizo evidente que nadie vendría en su ayuda, la

> portera de las Comets empezó a alejarse de su red con la esperanza de forzar un mal disparo. Maggie seguía a la carga hacia delante como si la portera ni siquiera estuviese ahí, y a Ruth le pareció que por un segundo asistirían inevitablemente a otro encontronazo.
>
> –¡Chuta! –gritaba Frank–. ¡Métela dentro! (Perrotta 65; traducción propia)

Las respuestas participativas serían los contenidos mentales que cifran las preferencias de los lectores (Gerrig 42). Podrían tomar la forma de expresiones que ejecuta mentalmente el lector como «¡Dispara!», «¡Métela!» o «¡Falla!», y en ellas se refleja el grado de simpatía que éste tiene con respecto a los personajes de la ficción. Las respuestas participativas actúan también (Gerrig 42) en los momentos de suspense, en los que el lector tratará de ejecutar patrones de causa-efecto para ofrecer mentalmente consejos al protagonista de la historia, y son respuestas participativas igualmente los intentos del lector de deshacer un fragmento de la historia que acaba de leer cuando el desarrollo de los acontecimientos no ha sido de su agrado.

Existen formas empíricas de registrar la incidencia de estas respuestas participativas. Como forma de comprobarlo, podemos acudir al tiempo que tarda el lector en asimilar la información ofrecida por la lectura. Sabemos, tras los experimentos de Rapp y Gerrig (2002), que los lectores tardan más tiempo en leer aquellos pasajes que narran resoluciones de anécdotas que ellos habían imaginado de forma diferente, o incluso contraria; en otras palabras, un lector emplea más tiempo en leer aquella información que le resulta difícil de asimilar, o que contradice el resultado de las anécdotas tal y como él esperaba o deseaba. En su experimento, Rapp y Gerrig inventaron, entre otros textos, un pequeño relato en el que Billy, un niño aficionado al béisbol, espera en la puerta del estadio a que salga McGwire, un famoso jugador del que quiere conseguir un autógrafo. Ofrecían a los sujetos que participaban en el estudio unos textos que debían leer para después contestar algunas preguntas. En un primer experimento, manipularon los lapsos de tiempo para conocer las expectativas de los lectores. La mitad de los participantes leían al final de su historia que, después de salir del estadio y de saludar, McGwire se sube a su limusina un minuto después de dejarse ver y se marcha, mientras que la otra mitad leía que tarda una hora en hacer la misma acción. Después se preguntaba a los lectores si creían que Billy había conseguido el autógrafo, y observaron que aquellos que habían leído que McGwire se marchó en una hora habían respondido que sí lo consiguió en una proporción mucho mayor que el otro grupo de lectores, tal y como era de esperar. En otro experimento ofrecían al final del texto el desenlace (la obtención o no del autógrafo), y aquellos cuyo texto decía que Billy había conseguido el autógrafo a pesar de que McGwire se había marchado en un minuto al salir del estadio tardaban más en leer el fragmento (140 milisegundos, nos dicen los autores) que quienes leían que había tardado una hora, confirmando así que empleamos más tiempo en leer aquella información que nos resulta difícil de asimilar o que choca con nuestras expectativas.

Rapp y Gerrig dieron un paso más allá en otro experimento que utilizaba la misma historia, aunque en esta ocasión intentaron manipular las preferencias de los lectores. En una versión, Billy quería conseguir el autógrafo para venderlo y utilizarlo con fines deshonestos, mientras que en otra, Billy estaba enfermo de cáncer terminal. A distintos grupos de lectores se les ofrecieron estos textos y se añadía la información sobre el tiempo que tardaba McGwire en subirse a su limusina: en unas historias era de una hora, en otras, de un minuto. Curiosamente, a pesar de contar con una introducción a la vida e intenciones de Billy que sin duda motivaría las preferencias de los lectores por lo que sucedería a continuación, los investigadores observaron que el lapso de tiempo

especificado en el texto pesaba más sobre sus expectativas acerca de si el protagonista conseguiría o no el autógrafo. Aquellos que empatizaban con Billy pero leían que en solo un minuto el jugador se había marchado contestaban en mayor proporción que creían que Billy no conseguiría el autógrafo, si bien este porcentaje era menor que aquellos que habían leído la misma historia sin conocer la enfermedad de Billy.

Estos experimentos han permitido demostrar empíricamente el grado de implicación que puede causar la ficción. En general, inciden en la línea teórica que defiende que el significado no se halla en los textos, sino que nace de un proceso hermenéutico activado en el espacio mental del lector y afectado por sus preferencias y experiencias previas. La ficción estimula la creación de expectativas y deseos por parte de los lectores, que pueden experimentar satisfacción, alivio o incluso decepción en función del cumplimiento de sus expectativas. Una de las preguntas de investigación que han suscitado este tipo de hallazgos, junto al hecho siempre observado de la experimentación de emociones durante la lectura, ha suscitado la aparición de la hipótesis de las «emociones semánticas», que serían aquellas experimentadas durante la recepción de textos ficcionales (Pelletier). Los investigadores en estudios cognitivos se preguntan ahora si es posible distinguir cualitativamente estas emociones de aquellas provocadas por eventos reales, así como las diferencias neurológicas entre ambas. Según Pelletier, a día de hoy parecen decantarse por la idea de que sí existe esta distinción aunque se trata apenas de una diferenciación sutil. En cualquier caso, se confirma el potencial de la ficción para incluir modelos de realidad capaces de activar dinámicamente el sistema cognitivo de los lectores, y por ello se convierte en una herramienta privilegiada a la hora de introducir al alumnado en problemáticas no solo estéticas, sino también de la vida real. Es necesario extender la voz de esta inigualable valía de lo literario frente a quienes hoy intentan tecnocratizar la enseñanza y relegar el ámbito artístico al cajón de lo accesorio. Las ficciones, y muy especialmente las literarias, tienen la capacidad de estimular el sistema cognitivo de una manera prácticamente única, equivalente en muchas ocasiones a lo real, de manera que las experiencias vividas durante la lectura no son evasiones estériles, sino que revierten sobre la capacidad cognitiva del lector para percibir la realidad, formular ideas, resolver problemáticas y acceder a una rica gama de emociones. La existencia y relación de cuentos al calor de las hogueras desde tiempos primordiales dan buena cuenta de ello. Todas las culturas poseen su acervo de ficciones que permiten al infante prepararse para los desafíos de la vida individual y en comunidad.

El valor didáctico que se desprende de estas consideraciones es evidente, y puede servirnos como base emular los experimentos de Rapp y Gerrig. Proponemos aquí como actividad de práctica de la competencia lectora (y de todas las competencias cognitivas que van emparejadas a ella) trabajar con una serie de relatos que posean una misma estructura argumental y, al mismo tiempo, variaciones con respecto a esa estructura argumental como medio de explorar las respuestas participativas y las preguntas de reflexión que podrían derivarse de estas. Una historia que podría servir como ejemplo contaría la experiencia de Laura, una joven que quiere ser actriz. El texto base relataría las emociones de Laura en la sala de espera de un importante *casting* llevado a cabo por una productora famosa en su ciudad para realizar la continuación de una película de cierto renombre. En una versión de la historia, con el objetivo de provocar una empatía en el lector hacia la causa de Laura, se podrían narrar todas las horas de preparación y sacrificios personales que, con humildad y devoción al mejor cine, ha realizado la protagonista durante los tres últimos meses con la intención de estar bien preparada. En otra versión puede contarse que Laura consiguió entrar en el *casting* gracias a engaños y falsas promesas a uno de los responsables de la productora, a quien encontró en un bar frecuentado por famosos y al que ella acude con la intención de codearse con los grandes

de la esfera cinematográfica y poder conseguir un papel a través de cualquier medio. Para provocar la creación de expectativas por parte de los alumnos, puede contarse al final de la historia que el *casting* ha durado cuarenta minutos, en unos casos, y cinco minutos, en otros. Hasta aquí, tendríamos cuatro versiones, entonces, de la historia:

a. Laura se ha esforzado por conseguir el papel y tarda cuarenta minutos en realizar el *casting*.
b. Laura se ha esforzado por conseguir el papel y tarda cinco minutos en realizar el *casting*.
c. Laura ha seducido a uno de los productores y tarda cuarenta minutos en realizar el *casting*.
d. Laura ha seducido a uno de los productores y tarda cinco minutos en realizar el *casting*.

No nos interesa, en este ejercicio, medir el tiempo que tarden en responder los alumnos a la pregunta sobre si consiguió Laura el papel de la producción o no, puesto que ya sabemos que un desenlace contrario a las expectativas del lector tarda más en ser leído en cualquier caso. Nos interesa, por el contrario, estimular la imaginación del lector, medir sus respuestas participativas, su grado de empatía con Laura y saber qué motiva esas empatías. Otra variante del ejercicio podría incluir un tratamiento de la historia menos maniqueo, en el que Laura muestre ambigüedades y resulte más difícil para el lector decantarse por una u otra opción a la hora de generar sus expectativas, que en gran medida equivalen a sus deseos. La realización de esta actividad debería, en último término, ir acompañada de una batería de preguntas en las que se tratara de obtener de los alumnos la justificación de sus preferencias: ¿en qué modelos de moral se basan para realizar sus preferencias? ¿Les parecen casos realistas o aplicables a su realidad mundana? Y, las que más nos interesan: ¿Qué relación hay entre la realidad y la ficción, después de leer estas historias? ¿Por qué creen que, siendo personajes ficticios, han podido generar unas emociones de simpatía o antipatía hacia ellos? ¿Qué nos dice todo esto de la naturaleza del texto literario, y de la utilidad de la ficción? ¿Podríamos hablar del valor de ejemplaridad que puede adquirir todo texto literario? Sin duda, nos hallamos ante una buena manera de reflexionar sobre uno de los descriptores de lo literario: su condición de textos ficticios. En este punto, resultaría interesante confluir también con las reflexiones suscitadas por la relación entre la historia y la literatura en el punto anterior.

5. Conclusión: el valor cognitivo, el valor literario

Tras hacer este breve recorrido por algunas de las últimas propuestas teóricas de los estudios cognitivos se hace evidente que, de cara al planteamiento de acciones didácticas que pongan en valor lo literario en una sociedad que progresivamente lo va arrinconando, el fomento de herramientas de comprensión y participación activadas durante el proceso de lectura es otra manera de fomentar el entendimiento mismo de la realidad, ahora que sabemos que *la mente es literaria* y que estos procesos corren en paralelo y activan áreas semejantes, sino idénticas, del mapa cerebral.

Se hace patente la necesidad de continuar incidiendo en la promoción de la lectura en tanto que sabemos que la literatura activa nodos de cognición más complejos y amplios que otras formas de ficción mayoritariamente audiovisuales que, en la actualidad, están reemplazando a lo literario. Ciertamente, otras formas de ficción, como el cine o las series de televisión, proveen al receptor de modelos de realidad tan válidos como los que ofrece

la literatura, aunque requieren una menor exigencia cognitiva que ésta: el lector ha de activar procesos de decodificación pero, además, debe reconstruir la ficción plegada en el libro en un espacio imaginativo que, en el caso de los medios audiovisuales, viene cubierto por su formato. Por este motivo resulta la literatura un entrenamiento esencial e insustituible para cualquier tipo de alumnado. En consecuencia, lo literario puede ser entendido no solo como un monumento estético, ideológico o sociohistórico, como tradicionalmente se ha hecho, sino también como un pilar fundamental en la cognición humana.

En un plano más concreto, hemos introducido la paradoja del suspense y las respuestas participativas como medios para practicar las facetas cognitivas activadas por los textos literarios. La paradoja del suspense pone de relieve el complejo grado de imbricación entre los componentes que activa la cognición del texto literario. La literatura, mediante las técnicas de suspense, es capaz de hacernos dudar incluso acerca de la veracidad de hechos históricos y de eventos que acontecieron en la realidad auténtica que todos experimentamos, y con ello se insinúa, podríamos añadir, la capacidad de transformarla que alberga. En este punto, los contrafactuales literarios pueden ser un interesante ámbito de exploración, de proyección y de formulación de hipótesis que potencia las posibilidades de imaginar realidades alternativas en el alumnado al que vaya dirigido y ejercicios que los incluyan. Pero, además de todo ello, permite explorar también las distancias y diferencias entre los discursos históricos y los literarios, una distinción de índole teórico y discursivo que sirve de paso para reforzar el conocimiento de conceptos básicos en cualquier teoría de la literatura y, por extensión, en cualquier reflexión sobre la literatura.

Por otro lado, las respuestas participativas explican parcialmente cómo los lectores, a pesar de hallarse frente a un texto ficcional, llegan a experimentar emociones y cómo crean el significado de los textos afectados por sus expectativas y deseos. Conocer la existencia y funcionamiento de las respuestas participativas nos ha permitido realizar una propuesta didáctica que incide en la capacidad de imaginar situaciones y plasmarlas por escrito, y en el proceso se pretende reflexionar sobre el surgimiento de las propias preferencias y expectativas del alumno con el fin de entender la relación que estas mantienen con su forma de entender la realidad.

Tanto la paradoja del suspense como el fenómeno de las respuestas participativas pueden servir al docente para plantear actividades dirigidas a fomentar el placer del alumno en jugar con los productos literarios a partir del suspense y de las emociones que puede despertar lo ficcional. Como intención final de todo ello, continuamos explorando el valor de lo literario dentro de los modos de conocimiento del sujeto y de lo real en sí.

Bibliografía citada

Gallie, W. B. *Philosophy and the Historical Understanding*. Londres: Chatto, 1964.

Gerrig, Richard J. «Why Literature Is Necessary, and Not Just Nice». Isabel Jaén y Julien Jacques Simon, *Cognitive Literary Studies. Current Themes and New Directions*. Austin: University of Texas, 2013: 35-52.

Holland, Norman N. «*Don Quixote* and the Neuroscience of Metafiction». Isabel Jaén y Julien Jacques Simon, *Cognitive Literary Studies. Current Themes and New Directions*. Austin: University of Texas, 2013: 73-88.

Millás, Juan José. «Leer novelas fortalece el Aparato Imaginario», *Revista V*, 22/08/2016. Disponible en

<https://elpais.com/cultura/2016/08/22/actualidad/1471886325_438016.html> [consult. 26/02/2018].

Pelletier, Jérôme. «Les émotions sont-elles sensibles au contraste entre le réel et l'imaginaire?». *Épistémocritique*, 11 (2012).

Perrotta, Tom. *The Abstinence Teacher*. Nueva York: St. Martin's Press.

Rapp, David N. y Gerrig, Richard J. «Reader's reality-driven and plot driven analyses in narrative comprehension». *Memory & Cognition*, 30 (2002): 779-788.

Turner, Mark. *The Literary Mind*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

Biblioterapia, una disciplina emergente para el fomento de la lectura en el Grado de Educación Infantil

Laura Palomo Alepuz y Ana Andúgar Soto
(Universidad de Alicante y Universidad Católica San Antonio de Murcia)

> «La literatura moderna no precisa continuar siendo tan sólo un síntoma más de las neurosis de masas de hoy día. Puede contribuir también a la terapéutica. Los escritores que han atravesado el infierno de la desesperación, que han experimentado la aparente carencia de sentido de la vida, pueden ofrecer su sufrimiento, como un sacrificio, en el altar del género humano. Sus revelaciones ayudarán al lector que sufre idéntico estado a superar este último». (Viktor Frankl, 1997, Feria del libro de Austria)

1. Introducción y justificación

Como recoge la Orden ECI anteriormente citada (ECI/3854/2007, de 27 de diciembre) y dada la relevancia de la literatura infantil como herramienta clave en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la etapa de Educación Infantil, es importante formar a los futuros docentes a este respecto. Dentro del Grado de Educación Infantil de la Universidad Católica de Murcia los alumnos deben cursar, con carácter obligatorio, la asignatura Enseñanza y Aprendizaje de la lengua castellana, que incluye entre sus objetivos aproximar a los alumnos a los recursos de animación a la lectura y ampliar sus conocimientos sobre literatura infantil.

2. ¿Qué es la biblioterapia?

2.1 Definición

Etimológicamente, biblioterapia viene de la unión de las palabras griegas «biblio» (libro) y «terapia» (cura o restablecimiento).

Existen varias definiciones del concepto, aunque la mayoría de los especialistas coincide en aludir a dos elementos como base de cualquier actividad biblioterapéutica: la ayuda psicológica y la lectura dirigida.

En su artículo «A leitura como função terapêutica: biblioterapia» Clarice Fortkamp (2001) recoge la definición de Caroline Shrodes, una autora que comenzó en los años cuarenta a desarrollar estudios científicos sobre la aplicación terapéutica de la literatura en Estados Unidos. Explica que Shrodes entendía la biblioterapia como un proceso dinámico de interacción entre el lector y la literatura imaginativa que puede atraer las emociones del lector y liberarlas para un uso consciente y productivo.

De acuerdo con Gómez (2011), la biblioterapia es el «proceso terapéutico, que se vale de textos determinados y lecturas dirigidas por el biblioterapeuta, que sirven como apoyo en el tratamiento de personas con alguna aflicción, con el propósito de provocar la catarsis y solución de problemas» (20).

Por otro lado, Naranjo Mora, Navarro Araya y Zúñiga Seravalli (2017) explican que, en términos generales, «consiste en brindar apoyo emocional a un individuo por medio de los libros y la lectura» (3), pero después precisan más al señalar que consiste en

> un proceso terapéutico por medio del cual se trabajan las particularidades emocionales y/o conductuales, pertenecientes ya sea a un individuo o a un grupo social, y dirigida por un equipo profesional de las áreas de salud, educacional y bibliotecológica, con el objetivo primordial de ayudarles a lidiar con esos sentimientos y comportamientos enfocándose en una actitud de mejora continua y positivismo (4).

Estas autoras también recomiendan el uso complementario de técnicas de apoyo, como el dibujo, la dramatización, el juego lúdico, el material audiovisual, la música, las manualidades o cualquier otra forma de expresión que propicie la exteriorización de los sentimientos y emociones del participante y que le permita manifestar sus impresiones sobre los textos leídos.

2. 2 Concepto

Clarice Fortkamp (2001) señala seis componentes fundamentales de la biblioterapia:

1) La **catarsis**: la autora entiende la biblioterapia como un instrumento esencial del tratamiento del espíritu y de liberación a través del arte, en el sentido de la catarsis aristotélica.

2) El **humor**: se alude a la capacidad de algunos textos para provocar el humor y al carácter terapéutico que este tipo de creaciones pueden tener tomando como referencia a Freud.

3) La **identificación**: se señala la importancia que el fenómeno de la identificación tiene en el desarrollo de la personalidad según Freud.

4) La **introyección**: se indica que es un proceso estrechamente relacionado con el de identificación mediante el cual el sujeto interioriza, a través de la fantasía, objetos y cualidades externas.

5) La **proyección**: se define como la transferencia a otros de nuestras ideas, sentimientos, intenciones, expectativas y deseos.

6) La **introspección**: se menciona a Michaelis, según el cual este proceso consiste en la observación por una determinada persona de sus propios procesos mentales.

2.3 Origen e historia

Según parece, el término se utiliza por primera vez en septiembre de 1916, en un artículo escrito por Samuel McChord Crothers, «A Literary Clinic», publicado en *The Atlantic Monthly* (291-300) en el que el autor habla de un médico, el Dr. Bagster, que anuncia sus servicios de esta forma: «Bibliopathic Institute. Book Teatment by Competent Specialist».

El autor cuenta que en una entrevista con el Dr. Bagster este le explicó que se dio cuenta de que era beneficioso para los pacientes de psiquiatría desarrollar ciertos pensamientos positivos. La dificultad del tratamiento estribaba en que, en determinadas ocasiones, el paciente tenía problemas para focalizar su atención en estos pensamientos beneficiosos, por el propio funcionamiento de su mente. Entonces el doctor advirtió que para facilitar este proceso era necesario que aquellos pensamientos fueran interesantes y concluyó que para poder serlo el pensamiento había debido pasar por la mente de una personalidad atrayente. De esta forma, serían más fácilmente asimilados por la mente de otros, porque son los pensamientos humanizados e individualizados los que, desde su punto de vista, podían ser atrapados de forma provechosa:

> Then it struck me that this is what literature means. Here we have a stock o thoughts in such variety of forms that they can be used not only for good, but for medicine.
>
> During the last year I have been working up a system of Bibio-therapeutics. I don't pay much attention to the purely literary of historical classifications. I don't care whether it is English or German, whether it is in prose or verse, whether it is a history or a collection of essays, whether it is romantic or realistic. I only ask, «What is its therapeutic value?» (292)

En esa misma entrevista el Dr. Bagster describió la biblioterapia como una nueva ciencia y se refería a los libros en estos términos:

> A book may be a stimulant or a sedative or an irritant or a soporific. The point is that it must do something to you, and you ought to know what it is. A book may be of the nature of a smoothing syrup or it may be of the nature of a mustard plaster.
>
> [...]
>
> From my point of view, a book is a literary prescription put up for the benefit of someone who needs it. It may be simple or compounded of many ingredients (292-293)

Sin embargo, la concepción del libro como instrumento terapéutico existe desde la Antigüedad. Según señala Valeria Tomaino (2008) el faraón Ramsés II mandó grabar al frente de su biblioteca la frase «Remedios para el alma», los griegos consideraban los libros como medicina para el espíritu y el escritor y médico romano Aulus Cornelius Celsus recomendaba la lectura como una como parte del tratamiento.

También en la Edad Media se proporcionaba libros a los pacientes con un fin curativo y, en época moderna, el clérigo alemán Georg Heinrich Götze (1667-1728) habla en su obra *Biblioteca de enfermos* de la fuerza terapéutica de la lectura.

Entre los siglos XVIII y XIX en los hospitales psiquiátricos de Inglaterra, Francia y Alemania se incluyeron las primeras bibliotecas para pacientes, porque la lectura formaba parte del procedimiento médico al que se sometían, al mismo tiempo que en Estados Unidos se desarrollaba la biblioterapia como tendencia.

Entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX se empezaron a publicar los primeros trabajos académicos relacionados con esta práctica y durante la I Guerra Mundial Gran Bretaña y Estados Unidos suministraban libros a los hospitales (también los que se improvisaban en barcos o trenes) del ejército.

2.4 Tipología y aplicación educativa para el grado de infantil

Naranjo Mora *et al* (2017) siguiendo a Daiva Janavičienė (2010) distinguen tres tipos de biblioterapia:

1) La **biblioterapia clínica**, que se aplica exclusivamente por personal médico como un método adicional de tratamiento. Se suele desarrollar en instituciones en las que se atiende a pacientes con enfermedades mentales, emocionales y físicas.

2) La **biblioterapia rehabilitacional**, que se aplica para ayudar a los pacientes a adaptarse después de haber atravesado dificultades durante su enfermedad, darles mayores esperanzas para su recuperación, asumir cambios físicos relacionados con su nueva situación o identificar, reconocer y aceptar sus emociones. A diferencia de la anterior, puede ser aplicada por bibliotecólogos o profesionales del área de la salud. Se puede llevar a cabo en hospitales o bibliotecas.

3) La **biblioterapia educacional**, que se utiliza no sólo con pacientes que se están recuperando de una enfermedad, porque está relacionada con el desarrollo de la personalidad, la identificación de un problema o la prevención de problemas o trastornos. Puede ser aplicada por profesionales de los servicios sociales como bibliotecólogos, maestros o trabajadores sociales. Es posible trabajarla desde centros educativos, bibliotecas, centros juveniles o en los hogares de los pacientes.

Las mismas autoras (2017) distinguen también cuatro campos de acción:

1) **Campo educativo**. Es aplicada por docentes, psicólogos, orientadores o trabajadores sociales en el campo educativo para mejorar el rendimiento académico de los alumnos, prevenir o solucionar conflictos relacionados con el proceso de enseñanza-aprendizaje o mejorar la actitud de los alumnos.

2) **Campo de la salud**. Es aplicada por profesionales de la salud como médicos, enfermeros, psicólogos o psiquiatras en centros sanitarios (hospitales, principalmente) como herramienta terapéutica que posibilite a los pacientes sobrellevar mejor los efectos de la enfermedad, ayudarles a luchar contra ella, rehabilitarse o mantener una actitud más positiva.

3) **Campo psicológico**. Es aplicada por profesionales del ámbito de la psicología para la mejora en trastornos mentales como la depresión.

4) **Campo bibliotecológico**. Es aplicada por profesionales de la bibliotecología desde la biblioteca (que puede ser pública, privada, educativa u hospitalaria), siempre junto a un conjunto interdisciplinar de profesionales (docentes, médicos, psicólogos, orientadores).

En el campo educativo, Tiberiu Dughi (2014) señala los siguientes objetivos para la práctica biblioterapéutica con niños:

-ofrecer a los lectores información sobre sus propios problemas, que, de este modo, serán más fáciles de identificar y analizar por los niños.

-garantizar apoyo emocional que permita evaluar los problemas principales.

-discutir acerca de nuevos valores y actitudes.

-promover la empatía hacia otras personas enfrentadas a problemas similares.

-ofrecer una variedad de posibles soluciones para los problemas con los que los niños tienen que lidiar.

2. 5 Proyectos biblioterapéuticos desarrollados con niños

En cuanto a los proyectos desarrollados en el ámbito hospitalario, a finales de los 90, en Colombia, Ochoa Vázquez concluyó, después de analizar los resultados de su proyecto, que la lectura ayudaba a los niños hospitalizados.

También en Brasil, Virginia Bentes Pinto desarrolló entre 1994 y 2000 un proyecto de investigación en el Hospital Infantil Albert Sabin con niños con cáncer y, posteriormente, entre 2001 y 2002 Clarice Fortkamp Caldin implementó un programa de lectura para niños internados en el Hospital Universitario con ayuda de la Universidad Federal de Santa Catarina (citado en Saura, 2010).

De forma similar, la Casa de la Amistad para Niños con Cáncer, de Tepepan, México, ofrece el servicio de biblioterapia con la intención de mejorar la ansiedad de los pequeños y Sánchez Alonso (2004), desde España, ha señalado que la biblioterapia ayuda a reducir los efectos derivados de las largas hospitalizaciones en niños.

Además, Tomaino (2010) desarrolló un proyecto con el apoyo de la Universidad Nacional Mar de Plata, de Argentina, con la idea de mejorar la calidad de vida de los niños y adolescentes con cáncer mediante la biblioterapia.

Por otro lado, en el ámbito bibliotecológico, en Venezuela, a partir de las inundaciones de 1999 el Banco del Libro desarrolló un proyecto de biblioterapia denominado «Leer para vivir» que iba destinado a niños y jóvenes recluidos en refugios de Caracas y que proponía como actividades narraciones orales, lectura de cuentos, actividades de animación a la lectura y préstamos de libros.

Asimismo, en Cuba, la Biblioteca Provincial ofrece un servicio de biblioterapia para niños con condiciones sociales de desventaja que ha obtenido resultados positivos.

De igual modo, Naranjo Mora *et al.* (2017) desarrollaron un proyecto en una biblioteca escolar costarricense. Los sujetos investigados eran cinco niños y una niña con edades comprendidas entre los siete y los nueve años seleccionados por las docentes de asistencia emocional por manifestar problemas de conducta. El proyecto constó de diecinueve sesiones de una hora cada una. Las intervenciones fueron grupales. La primera actividad consistió en una reunión con las familias en la que se informó a los padres del proyecto que se iba a llevar a cabo con sus hijos, se resolvieron dudas y se pidió su compromiso para llevar a los pequeños a todas las sesiones y contar con su apoyo durante el proceso. Las intervenciones grupales fueron diseñadas con el formato de talleres en los que se proponía la lectura de cuentos que se reforzaba con actividades complementarias como la construcción de manualidades, la observación de vídeos, la participación en mesas redondas, la creación de dibujos, el aprendizaje de técnicas de relajación o la elaboración de compromisos de buen comportamiento. Los resultados fueron positivos, ya que cinco de los seis alumnos mejoraron su comportamiento después de la implementación del proyecto.

Finalmente, en el ámbito educativo, Tiberiu Dughi (2014) describe un proyecto biblioterapéutico desarrollado para su clase de primero de Secundaria en Rumanía que tenía por objetivos mejorar la autonomía de los alumnos, promover un acercamiento a la literatura, ayudarles a comprender mejor el comportamiento humano, liberarles de la presión emocional, mostrarles que sus problemas no son excepcionales, informarles de que no existe una sola solución a sus problemas, animarles a compartir con sus compañeros sus preocupaciones y advertir a los padres de la importancia de dedicar más tiempo a la lectura y menos a la atención de la televisión. Recomienda el uso de la

arteterapia junto al de la biblioterapia y la utilización de recursos como la pintura, el dibujo, la escultura, el *collage*, las canciones y los bailes.

3. Estudio preliminar

Como se ha señalado antes, el conocimiento de la literatura infantil es una competencia básica a adquirir dentro del Grado de Educación Infantil y, con el fin de diseñar una práctica educativa ajustada a la realidad de nuestros estudiantes, es necesario determinar los conocimientos previos de los alumnos sobre la cuestión, para lo que se realiza un cuestionario al principio del semestre (octubre) que nos permite indagar en qué saben de literatura infantil y cuál es su opinión sobre la utilidad de la misma. Se fijan tres objetivos para este estudio preliminar:

-Identificar los conocimientos de los alumnos sobre literatura infantil.

-Averiguar la percepción de los alumnos sobre la utilidad de la literatura.

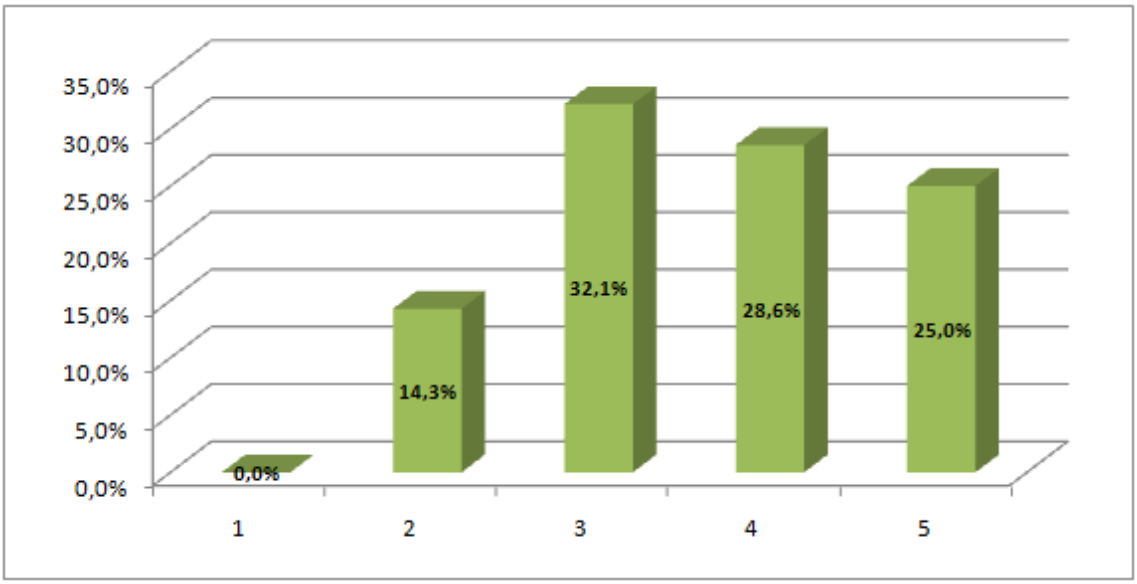
-Determinar qué formación acerca de la literatura infantil deben recibir los futuros maestros de Infantil.

Estos objetivos nos ayudan a diseñar un cuestionario que consta de seis preguntas, cuatro abiertas y dos cerradas. El motivo por el cual se incluyen preguntas cerradas y abiertas es la necesidad de que los alumnos expresen tanto su grado de acuerdo en algunos puntos, como su opinión de forma abierta en otros. Las respuestas a las cuatro preguntas cerradas son diseñadas con una escala tipo likert, 1 (totalmente en desacuerdo) y cinco (totalmente de acuerdo). En total participan 28 de los 31 alumnos matriculados en la asignatura.

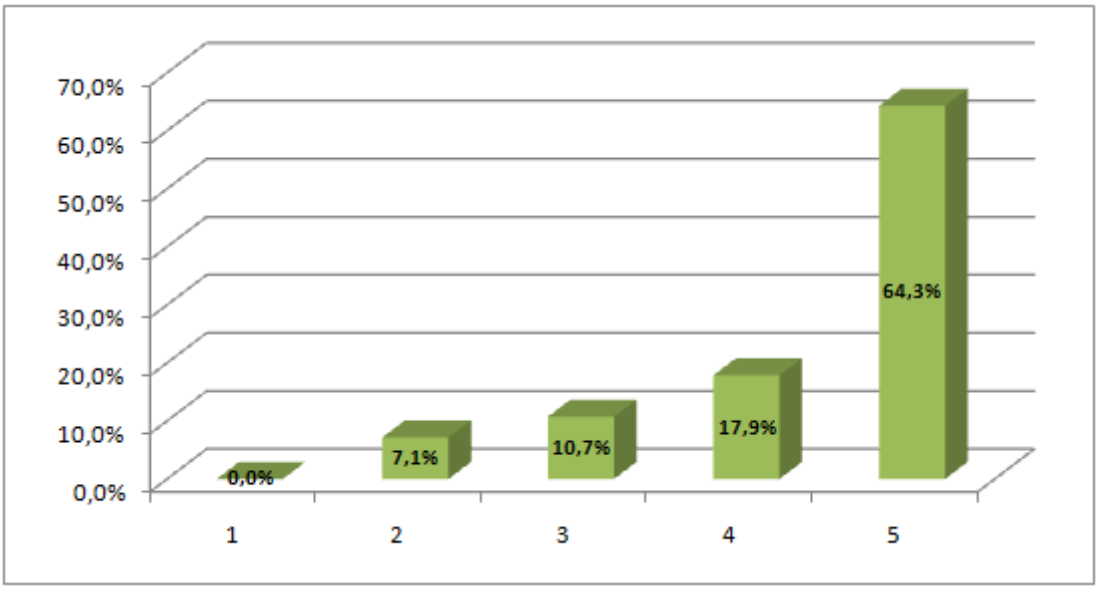
3. 1 Análisis de datos y resultados

A continuación, analizamos las respuestas obtenidas en las diferentes preguntas del cuestionario.

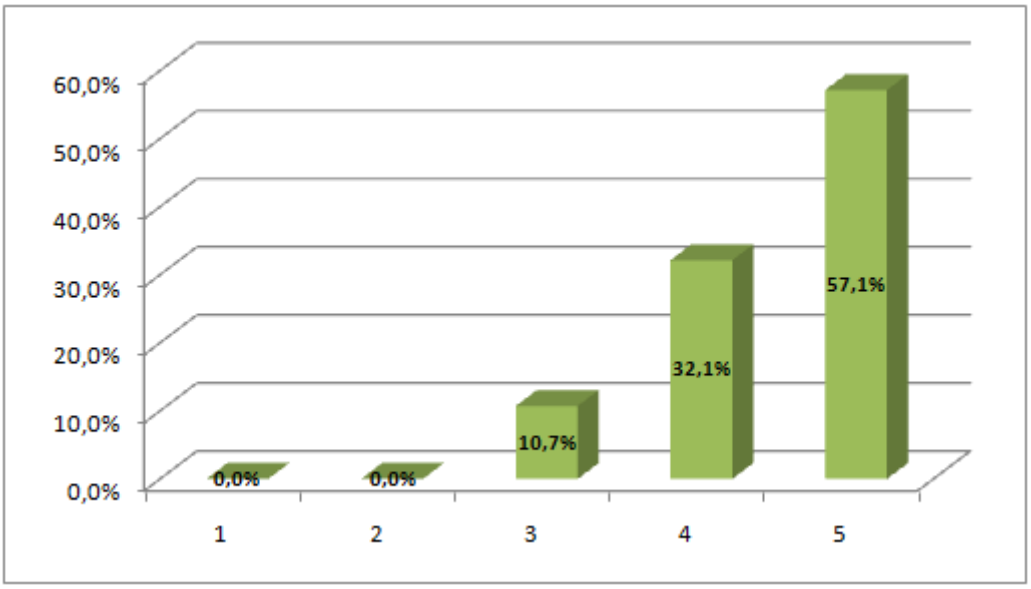
Respecto a la primera pregunta: «¿Los libros te ayudan a sentirte mejor en tu vida cotidiana?» se puede afirmar que, de forma mayoritaria, los alumnos están de acuerdo con la cuestión. Este acuerdo se reparte entre un 32,1% de opiniones de acuerdo, 28,6% bastante de acuerdo y 25% totalmente de acuerdo, sin respuestas en la categoría de totalmente en desacuerdo, y un 14,3% en desacuerdo. La media de las respuestas se sitúa en 3,6, es decir, entre las categorías de acuerdo y bastante de acuerdo, como reflejan una moda de 3, media de 3,6 y mediana de 4.



En cuanto a la segunda pregunta: «¿Consideras útil la literatura?», los alumnos, de forma contundente, con un 64,3% de opiniones totalmente de acuerdo, creen que la literatura es una herramienta útil. Es importante mencionar, como se observa en el gráfico, que no hay ninguna opinión totalmente en desacuerdo, y solo un 7,1%, es decir, 2 alumnos, estarían en desacuerdo con la cuestión. Este amplio respaldo se refleja en una media de 4,4 y una moda y mediana de 5.



Relativo a la tercera pregunta: «¿Crees que la literatura puede ayudar a mejorar tu competencia comunicativa?», el 100% de las respuestas se distribuyen en las categorías que indican acuerdo, con un 57,1% de opiniones totalmente de acuerdo, 32,1% bastante de acuerdo, y 10,7% de acuerdo, lo que nos indica que sí creen que la literatura puede ayudarles a mejorar su competencia comunicativa. Este amplio respaldo se refleja en una media de 4,6 y una moda y mediana de 5.



En referencia a la última pregunta cerrada del cuestionario: «¿Consideras los cuentos como un recurso educativo útil para la etapa de Infantil?», las respuestas se sitúan de nuevo en las categorías que indican acuerdo, con un mayoritario 64,3% de opiniones totalmente de acuerdo con la cuestión, 17,9% tanto bastante de acuerdo y acuerdo y ninguna respuesta en los valores negativos. Nuevamente, la media de 4,5 y la moda y mediana de 5 apuntan que los alumnos sí estiman que los cuentos son un recurso de gran valía para la etapa de Educación Infantil.

Una vez concluido el análisis de las preguntas cerradas, analizamos las respuestas abiertas, en las que los alumnos de forma abierta pueden manifestar su opinión.

A la primera pregunta «Señala 5 cuentos infantiles actuales», solo 7 de los 28 alumnos dan una respuesta satisfactoria. Del análisis de las respuestas de los alumnos se observa que los cuentos que más frecuentemente aparecen son:

-*El monstruo de colores*: 15 respuestas
-*La cebra Camila*: 6 respuestas
-*El pollo Pepe*: 4 respuestas
-*Elmer*: 5 respuestas
-*Orejas de mariposa*: 4 respuestas

La última pregunta del cuestionario: «¿Qué formación crees que debería recibir el futuro maestro de Infantil en cuanto a literatura infantil?» refleja que es necesario que se reciba formación específica a través de talleres, congresos, jornadas, etc. (6 respuestas), ya que, como consideran 9 participantes, es necesario conocer una gran cantidad de cuentos infantiles. Esta formación también podría incluirse a través de una asignatura específica (6 respuestas).

En resumen, las respuestas obtenidas en las preguntas del cuestionario nos indican que los alumnos creen que los libros son un apoyo en su día a día, y que pueden suponer una mejora en su competencia comunicativa, por lo que se posicionan a favor del valor útil de la literatura, pregunta que alcanzó el mayor porcentaje de totalmente de acuerdo (64,3%), junto con la pregunta sobre la importancia de los cuentos infantiles como un

recurso educativo de utilidad (57,1%). Asimismo, también queda reflejada la necesidad de formación en la materia, asunto que creen importante, siendo llamativo que solo el 25% de alumnos sea capaz de citar cinco cuentos infantiles actuales.

4. Propuesta

Como respuesta a las carencias detectadas en cuanto a la formación literaria de los futuros maestros de Educación Infantil, proponemos una práctica que ayude a los alumnos a mejorar sus conocimientos y, sobre todo, que les resulte motivadora, para lo cual nos inspiramos en la lectura de *Manual de Remedios Literarios. Cómo curarnos con libros* en el que E. Berthoud y S. Elderkin (2017) proponen lecturas como remedio a diferentes problemas vitales, sociales y psicológicos.

La práctica consiste en que, por un lado, los alumnos analicen la literatura infantil desde un punto de vista «biblioterapéutico», considerando los aspectos relacionados con el desarrollo socioafectivo infantil; y, por otro lado, seleccionar cuentos apropiados para cada situación o problemática. La finalidad que se persigue es promover el fomento del disfrute de la lectura, que los alumnos confeccionen su propio catálogo de literatura infantil y sean capaces de emplear la literatura como un recurso educativo útil a través del cual el docente ayude a los alumnos a afrontar diferentes situaciones cotidianas relacionadas con los centros de interés infantiles. En definitiva, se trata de que los alumnos tomen conciencia de la importancia que la literatura infantil tendrá para su futuro desempeño profesional.

4.1 Objetivos

En el diseño de la práctica fijamos diferentes objetivos que nos permitan conseguir los esperados resultados de aprendizaje:

-Fomentar la competencia en comunicación lingüística en el docente (Infantil/Primaria) a través de la literatura.

-Conocer literatura infantil y juvenil en castellano.

-Apreciar el valor curativo de la literatura.

Estos objetivos están estrechamente vinculados a los propios de la asignatura, como son:

1. Trabajar recursos para la animación a la lectura y ampliar conocimientos en el ámbito literario infantil.

2. Analizar, sintetizar y gestionar la información de manera crítica, mediante el trabajo en equipo.

4.2 Metodología

El proyecto se desarrolla a través del trabajo cooperativo combinando sesiones presenciales en el aula con trabajo de investigación por parte de los alumnos.

Primera sesión: se explica a los alumnos qué es la biblioterapia, su origen y cómo se puede aplicar a Educación Infantil. Igualmente, se les transmite cómo esta práctica les va a suponer una mejora de su conocimiento de la literatura infantil actual.

Para ello deben confeccionar un catálogo de literatura infantil actual en el que participe toda la clase, para lo que se concretan posibles temáticas que estos libros recogen y que tienen un importante valor educativo. Entre el grupo clase se concretan las siguientes:

Celos	Separación de padres
Autoestima	Abandono familiar
Acoso escolar	Muerte, duelo
Nacimiento hermanos	Terrores nocturnos
Emociones variadas	Fomento de la lectura
Reciclaje	Miedo a la oscuridad
Problemas adaptación colegio	Cuentos informativos-de conocimiento
Atención a la diversidad	Modificar conducta-mal comportamiento
Multilingüismo	Fomento creatividad
Traslado	Competencia comunicativa

Una vez seleccionados los temas, se distribuyen entre los diferentes grupos de trabajo. Cada grupo tiene que visitar una biblioteca y seleccionar libros sobre estos temas, con el fin de completar el catálogo que posteriormente compartirán con sus compañeros y que presenta la siguiente estructura:

CATÁLOGOS DE CUENTOS PARA MAESTROS DE INFANTIL						
TÍTULO CUENTO	AÑO ÚLTIMA EDICION	EDITORIAL	WEB	RESEÑA	TEMA(S) QUE TRAJABA (DE LA LISTA)	CONSEJOS DE UTILIZACIÓN

El catálogo recoge información clave que puede ser de interés para un maestro de Infantil, siendo muy importante el apartado «Consejos de utilización».

Segunda sesión: los alumnos, una vez que ya hayan realizado la búsqueda de los cuentos infantiles y completado la base de datos, deben traer a clase un libro por temática y presentarlo a los compañeros.

Evaluación:

Con el fin de conocer si se ha alcanzado el objetivo propuesto se emplean diferentes rúbricas de evaluación, ya que no solo es necesario que el docente evalúe el trabajo realizado por los alumnos, sino que los propios alumnos realicen una autoevaluación de su trabajo, así como una coevaluación donde también evalúen el trabajo cooperativo realizado por todos los integrantes de grupo.

RÚBRICA EVALUACIÓN PROFESOR

NOMBRE ALUMNO:					
CONTENIDOS					
Claridad expositiva de la reseña					
Calidad					
Adecuación a la etapa					
Utilidad información					
TRABAJO EN GRUPO					
Responsabilidad					
Colaboración					
Respeto por las opiniones de los demás					
Capacidad de toma de decisiones					

CORRECCIÓN ORTOGRÁFICA Y GRAMATICAL					
Cumplimentación adecuada de los campos requeridos					
Respeto de la norma ortográfica					
Respeto de la norma gramatical					
Precisión semántica					
PRESENTACIÓN					
Claridad expositiva					
Lenguaje no verbal					
Corrección					
Preparación					

RÚBRICA AUTOEVALUACIÓN Y COEVALUACIÓN ALUMNOS

NOMBRE DEL ALUMNO: **NOMBRE DE LOS INTEGRANTES DEL GRUPO:**
AUTOEVALUACIÓN

Respeto la opinión de los demás					
Asumo mis responsabilidades					
Soy capaz de tomar decisiones de forma consensuada					
Colaboro con mis compañeros para conseguir resolver la actividad con eficacia					
Estoy satisfecho con mi nivel de esfuerzo e implicación					
Considero que el resultado de mi trabajo es positivo					
COEVALUACIÓN DEL GRUPO					
La actitud de los miembros del grupo ha sido respetuosa					
Cada miembro del grupo ha asumido sus responsabilidades					
Las decisiones han sido tomadas de forma consensuada					
Los miembros del grupo han colaborado para conseguir resolver la actividad					
Estoy satisfecho con el nivel de esfuerzo e implicación de mi grupo					
Considero que el resultado del trabajo es positivo					

Es importante apuntar que la evaluación de la práctica es positiva, ya que todos los grupos de alumnos han trabajado colaborativamente, con un gran interés por la tarea.

5. Conclusiones y direcciones futuras

Se puede afirmar que se han conseguido los objetivos propuestos, ya a través de la práctica «Biblioterapia para maestros de Infantil» hemos fomentado la competencia en comunicación lingüística de nuestros alumnos, al mismo tiempo que han ampliado sus

conocimientos sobre literatura infantil en castellano y han podido experimentar el valor curativo que la literatura puede representar.

Es relevante mencionar que la práctica fue muy bien acogida entre los alumnos, ya que como los datos del cuestionario reflejan, su conocimiento sobre la literatura infantil actual es limitado. Además, los alumnos se han implicado activamente en su realización, lo que no solo les ha permitido conocer muchas más obras infantiles, sino que ha mejorado su competencia comunicativa al respecto, ya que han tenido que leer todos los cuentos para poder aconsejar sobre la aplicación didáctica de los mismos.

No quisiéramos concluir nuestro trabajo sin incidir en la necesidad de concienciar a los futuros maestros de la importancia de utilizar la literatura con un fin educativo y como un recurso que puede favorecer el desarrollo socioafectivo y académico del niño.

Bibliografía citada

Berthoud, Ella y Elderkin, Susan. *Manual de Remedios Literarios. Cómo curarnos con libros*. Madrid/Barcelona: Siruela/Círculo de lectores, 2017.

Berthoud, Ella y Elderkin, Susan. *The novel cure*, 2017. Recuperado el 28 de noviembre de 2017: http://thenovelcure.com/.

«Biblioterapia, el poder de la lectura», 2016. Recuperado el 24 de noviembre de 2017: https://www.elespectador.com/vivir/biblioterapia-el-poder-de-lectura-articulo-643269.

«Biblioterapia: definición, tipologías y objetivos», 2016. Recuperado el 24 de noviembre de 2017: https://cuentosparacrecer.org/blog/biblioterapia-definicion-tipologias-y-objetivos/.

Cuenca, Luis Alberto, «'Libroterapia', palabras sanadoras», *ABC*, 22 de junio de 2017. Recuperado el 24 de noviembre de 2017: http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-libroterapia-palabras-sanadoras-201706220156_noticia.html#disqus_thread.

Doll, Beth y Doll, Carol. *Bibliotherapy with Young People: Librarians and Mental Health Professionals Working*. Santa Barbara: Libraries Unlimited, 1997.

Domínguez, Cristina. «Biblioterapia: lecturas que curan». *Librópatas*, 17 de junio de 2015. Recuperado el 24 de noviembre de 2017: http://www.libropatas.com/libros-literatura/biblioterapia-lecturas-que-curan/.

Estrada Lorenzo, José Manuel, coord. *XV Jornadas Nacionales de Información y Documentación en Ciencias de la Salud: grupos de trabajo y pósteres*. Madrid: Editorial Ringo Rango, 2015.

Fortkamp Caldin, Clarice (2001). A leitura como função terapêutica: biblioterapia. *Encontros Bibli: Revista Electrónica de Biblioteconomia y Ciencias de la Información*, 12, (2001): 22-44.

Gómez Mújica, Katherine Lui. *La biblioterapia como práctica profesional del bibliotecólogo* (tesis de licenciatura inédita). Venezuela: Universidad Central de Venezuela, 2011.

Gómez, Rufi y Serrano Rosa, Isabel. «Cuando leer tiene un fin terapéutico», *El Mundo*. 12 de julio de 2016. Recuperado el 24 de noviembre de 2017: http://www.elmundo.es/vida-sana/mente/2016/07/12/577e7290e5fdea34078b4591.html.

Janavičienė, D. (2010). Bibliotherapy process and type analysis: review of possibilities to use it in the library. *TILTAI*, 4, (2010): 119-132.

Kargues-Bone, Dr. Linda. *Bibliotherapy*. Dayton: Lorenz Educational Press, 2015.

Kloepfer, Rolf. «El poder curativo del arte, ejemplificado a partir de Delibes y Calderón». Juan Villegas (ed.), *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. California: Universidad de California, 1994, pp. 301-307.

McChord Crothers, Samuel (1916). «A Literary Clinic». *The Atlantic Monthly, september*, (1916): 291-300.

Méndez, Jesús. «Biblioterapia: el poder de un libro sobre tu cerebro», *SINC*, 9 de julio de 2016.

Morandi Valcunas, Valentina. *La logoterapia y la biblioterapia: descubriendo el sentido de la vida a través de la lectura*. Montevideo: Universidad de Montevideo, 2008.

Nadal, Jordi. «Libroterapia», 2017. Recuperado el 24 de noviembre de 2017: http://www.jordinadal.com/presentacion/es.

Naranjo Mora, Kimberly, Navarro Araya, Gloriela y Zúñiga Seravalli, Tatiana (2017), La biblioterapia como herramienta de ayuda aplicada en la biblioteca escolar: estudios de caso. *e-Ciencias de la Información,* 7: 2, julio-diciembre, (2017): 1-26.

Pardeck, John y Pardeck, Jean. *Bibliotherapy: a clinical approach for helping children (special aspects of education)*. Londres: Routledge, 1993.

Rebón, Marta. «Biblioterapia: la magia vivificante de las novelas», *El País*, 20 de agosto de 2017.

Recob, Amy. *Bibliotherapy: when kids need books: a guide for those in need of reassurance and their teachers, parents and friends*. Indiana: iUniverse, 2008.

Rodríguez, Emma. «Leer nos hace más felices», *El País*, 26 de enero de 2016.

Serradas Fonseca, Marian (1999). «El valor terapéutico de la lectura en el medio hospitalario». *Aula,* 11, (1999): 233-245.

Saura, Silvia. «La lectura como recurso terapéutico», 2010. Recuperado el 25 de noviembre de 2017 en http://eprints.rclis.org/10774/1/BIBLIOTERAPIA.SAURA.pdf.

Shechtman, Z. *Treating Child and Adolescent Aggression Through Bibliotherapy*. Springer Science+Business Media, LLC, 2009.

Tiberiu Dughi, Sofía Cotrău (2014). «Child development through bibliotherapy». *Journal Plus Education,* 10: 1 (2014): 239-250.

Tomaino, Valeria Beatriz. *Biblioterapia: una propuesta innovadora en Mar de Plata para niños y adolescentes con cáncer* (Tesis de licenciatura). Mar de Plata: Universidad Nacional de Mar de Plata, 2008.

Historias de libros en la historia literaria: la Editorial Biblioteca Renacimiento

Dolores Thion Soriano-Mollá
(Université de Pau et des Pays de l'Adour)

Aunque durante mucho tiempo la historia de la literatura no tuvo en cuenta parámetros tan importantes como los de la historia editorial, los avances realizados en las últimas décadas en historia cultural en general y sobre la historia del libro y la historia editorial, en particular, han venido a completar nuestros conocimientos sobre aspectos variados del campo literario. No cabe la menor duda que la interdisciplinariedad ha favorecido en este caso tanto el conocimiento del proceso de producción de las obras, desde su ideación, su plasmación en manuscritos hasta su materialización libresca y su recepción; y ello a pesar de la poca documentación que al respecto se conserva.

Estas miradas que el cruce de disciplinas favorecen contribuyen a comprender mejor los mecanismos que promueven tanto la composición de un determinado tipo de libro, el auge de algunos géneros literarios o de algunas colecciones, la recepción de un determinado autor (sobre todo en la actualidad), las expectativas de los escritores o el impulso de la lectura entre tantos otros factores sociológicos, históricos, industriales y culturales que influyen en el paradigma literario, desde la creación a la recepción y en el auge de las letras en un país.

En 1944, en un artículo publicado en *ABC* bajo el título En «El problema del libro» Azorín desglosaba tres facetas distintas que el libro reunía y que contribuían a ese paradigma y en ese auge: la psicológica, que afectaba a la gestación de una obra y que relacionaba con el desarrollo de un espíritu crítico que la literatura podía cultivar contribuyendo al establecimiento del orden en las ideas y la búsqueda de la verdad; la de las condiciones de vida del escritor como trabajador mental o intelectual y la fase comercial, relacionada con los editores y libreros, puesto que:

> Debemos aspirar a que el trabajador mental sea equiparado, decimos, en cuanto a condiciones de vida, tales como seguro de enfermedad y retiro decoroso en la vejez. Ni un productor manual puede mendigar en su vejez, ni un escritor puede, después de una vida de trabajo, o de una labor intensa y provechosa para la colectividad, tender su mano en una esquina.

El último aspecto al que se refería Azorín era el aspecto comercial, relacionado con editores y libreros, sobre todo habida cuenta de los millones de hablantes en español, de las políticas editoriales y del desarrollo de un comercio realmente transatlántico del libro.

Aunque las tres están íntimamente relacionadas nos centraremos en la tercera, porque a su entender, «no es la lengua la que difunde el libro, sino que es el libro el que propaga y crea la lengua» y es el editor quien puede hacer que un libro «suba a la categoría de valor literario».

Desde esta mirada de conjunto e interdisciplinar que propone Azorín, analizaremos brevemente las contribuciones de la editorial Biblioteca Renacimiento al desarrollo de la historia literaria contemporánea, en particular, al desarrollo de la novela en los años 10 en España.

Entre los tópicos que han pervivido en la historia de la editorial Biblioteca Renacimiento, tal vez el más reiterado haya sido el de las vistosas cubiertas que revestían las novelas españolas entre 1909 y 1916, fundamentalmente.

Entre las generaciones de nuestros mayores, cuántas veces se recuerdan en divagaciones y memorias aquellos libros «pulcros y bien editados» (Memorias 557), como afirmaba Alberto Insúa, con los originales diseños de Francisco Marco o las célebres fotografías de los autores en las cubiertas. Pese a los errores cronológicos y bibliográficos que sobre su historia pesan[1], se la recuerda también por su importante labor en aras a la modernización del sector editorial, su profesionalización y segmentación de sus distintos quehaceres, de la concepción material de la obra, la edición e imprenta, a la comercialización y difusión del libro tanto en España como en Hispanoamérica.

La editorial Biblioteca Renacimiento, por lo menos en su orto, es símbolo del compromiso cultural de los editores que se esforzaron en proteger la creación literaria, en particular novelística e incrementar su divulgación. En este proceso, ninguna etapa es independiente, sino que la acción y mejora de una genera beneficios a la siguiente. Qué duda cabe, el apoyo al escritor en el momento de composición puede redundar en la calidad de la obra y ésta en su recepción. Tampoco se puede obviar el papel que ejerce un editor en la materialización de un manuscrito en producto de consumo cultural, que ha de encontrar un lector, el adecuado, pero también en mayor número posible.

Como intentaré demostrar a continuación, la Biblioteca Renacimiento contribuyó en manos de sus fundadores a impulsar ese fenómeno de retroacción entre todos los componentes del circuito de comunicación literaria, generando unas fuerzas y constantes que influyeron en la dinamización y popularización de la novelística española en toda su diversidad, y, ello, a la vista de los resultados de tan eficaz empresa durante su primera etapa de vida, entre 1909 y 1916.

1. La editorial Biblioteca Renacimiento: un nuevo perfil de empresa editorial

Durante las primeras décadas del siglo XX fue desarrollándose una importante efervescencia en el mundo del libro. Muchos editores, entusiastas, lanzaron arriesgadas empresas, las cuales, insuflaron una nueva vitalidad al mercado editorial español y el hispanoamericano. En noviembre de 1909 José Ruiz-Castillo Franco, Gregorio Martínez Sierra, Victorino Prieto y Joaquín Payá y López fundaron la editorial Biblioteca Renacimiento. Les reunía el objetivo de cambiar el «panorama del libro español de creación o de ficción»[2], y en breve lapso de tiempo, según Andrés Trapiello dieron vida

[1] La editorial Renacimiento, también conocida administrativamente como Establecimiento Tipográfico Victoriano Prieto y Cía, estaba ubicada en el número ocho de Pontejos. Por llevar el nombre del principal inversor financiero se ha acuñado en la historia que Victoriano Prieto era el dueño de la editorial y que él era quien tomaba las decisiones fundamentales en la marcha del negocio, y en especial, su disolución en una fecha que nunca se ha fijado en firme. Se le ha atribuido asimismo el ocaso de la editorial Renacimiento a la compra de CIAP, cuando atravesó las dificultades económicas que la Primera Guerra Mundial produjo en los continentes europeo y americano. Normalmente, se suele confundir a Victoriano Prieto con el librero Victoriano Suárez. Sobre Renacimiento: Mainer, José-Carlos, «Prólogo». Biblioteca Renacimiento 1915, Madrid, El Crotalón, 1984, 11-19.

[2] Botrel, Jean-François, Infantes, Víctor y López, François, *Historia de la edición y de la lectura en España: 1472-1914,* Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003; Escolar, Hipólito, *El compromiso*

a «una de las más brillantes empresas culturales de nuestra historia reciente» (274). Frente a otras casas con solera y un fondo editorial resultante de un trabajo constante y a largo plazo, la singularidad de Renacimiento residió en la concepción empresarial que la animó y que conjugó sus ambiciones de hacer accesible la literatura a todos con la de ofertar unos servicios de difusión y distribución a los escritores.

La editorial Renacimiento adquirió rápidamente prestigio de editorial «revolucionaria» tanto por la calidad de sus ediciones, como por las atractivas condiciones económicas de sus contratos. Desde estas primeras publicaciones, los rasgos que se fueron afirmando como sello de la casa fueron «la buena presentación y esmero tipográfico que queremos dar a todos los volúmenes, contribuyendo en lo que nos sea posible a dignificar la parte material del libro»[3], según declaraba en una carta Ruiz-Castillo a Unamuno.

Otro de los objetivos de la editorial, bastante mencionado ya, es el establecimiento de unos contratos en los que se comprometían a respetar los derechos de autor y a asignar mensualmente una pequeña renta o anticipo a cuenta de los derechos. Esta renta, como indican el mismo Insúa (557) o Rafael Pérez de la Dehesa (217-228) solía variar entre 400 y 1.000 pesetas. Cuando sobre todo los jóvenes escritores, gran parte de ellos bohemios, publicaron en Renacimiento encontraron fuentes de ingresos algo más ordenados que subsanaron en parte sus precarias condiciones de vida. Cuatrocientas pesetas fue lo que cobró, por ejemplo, Juan Ramón Jiménez de las ediciones de *Pastorales* y de *Laberinto*[4]. El plazo de venta que se fijaba era de seis años, al cabo de los cuales, el escritor quedaba en completa libertad para reeditar sus obras. Estas condiciones resultaban benéficas para muchos escritores. Las tiradas de Renacimiento oscilaban entre dos mil y tres mil quinientos ejemplares según la nombradía del autor y la naturaleza de la obra. Los precios variaban en torno a tres pesetas y cincuenta céntimos para cubiertas en rústica, y aumentaban proporcionalmente según las encuadernaciones en las que se expendían los volúmenes. Una vez descontados los gastos de imprenta, al autor le correspondía entre un 25% y un 40 % de los beneficios de las liquidaciones.

Frente a estos aspectos que influyeron en las condiciones materiales de la obra literaria, sin duda la mayor originalidad de Renacimiento residió en la celebridad que adquirió la empresa por reunir en breve lapso de tiempo un importante fondo editorial con una pléyade de escritores que se convirtieron en autores claves de la casa y que permanecieron en su catálogo en las distintas etapas de su historia, incluso cuando fue reabsorbida por CIAP en 1921 y entre ellos, numerosos novelistas;

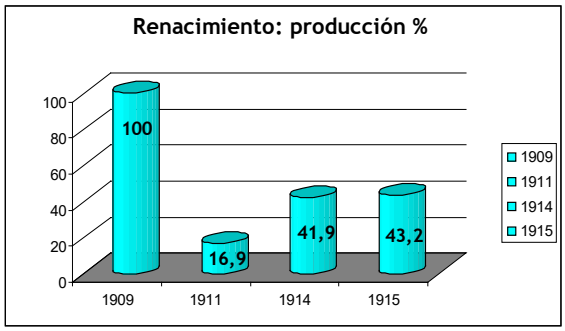
- y por abrir sus puertas a todo tipo de tendencia estética en un catálogo que se fue nutriendo de manera bastante vertiginosa. En menos de dos años la empresa llegó a

intelectual de bibliotecarios y editores, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1989; p. 198 y p. 287; Escolar, Hipólito, *Historia del libro español,* Madrid, Gredos, 1998, pp. 268-269; Escobar, Hipólito, *Editores madrileños a principios de siglo*, Madrid, Ayuntamiento, CSIC, 1984; Martínez, Jesús A., *Historia de la edición en España,* 1836-1936, Madrid, Marcial Pons, 2001, pp. 197 y ss.; Pascual, Pedro, *Escritores y editores en la Restauración canovista*, Madrid, La Torre, 1994; Rivalan-Guégo, Christine, «Unir los números con las letras»: la intervención del escritor en el sector editorial en el período de entresiglos (XIX/XX), *Revista de Estudios Hispánicos*, 46 (2012), pp. 269-288; Sánchez García, Raquel, «Juan Ramón Jiménez y el mercado editorial», *Dicenda, Cuadernos de Filología Hispánica,* 21 (2003), pp. 301-318; Rivalan-Guégo, Christine, «Unir los números con las letras»: la intervención del escritor en el sector editorial en el período de entresiglos (XIX/XX), *Revista de Estudios Hispánicos*, 46 (2012), pp. 269-288.

[3] Carta de José Ruiz-Castillo a Miguel de Unamuno, Madrid, 24 de diciembre de 1909. Archivo Casa Museo Miguel de Unamuno, sig. Rs/23-24

[4] Contrato de la editorial Renacimiento a Juan Ramón Jiménez de la edición de *Pastorales* y *Laberinto* del 1 de noviembre de 1913, Archivo Histórico Nacional, n.° 291/ leg.15

incorporar sesenta títulos nuevos y a los tres años de vida, el fondo constaba de 151 títulos, volumen que se duplicaría a los dos años, pese a la tendencia a la baja dominante en el sector con una guerra en ciernes[5].



El criterio que la editorial siguió era el de la variedad de escritores, con una nómina diversificada y tan sólo un título o dos por autor, en un principio, sin claras distinciones por preferencias de género literario.

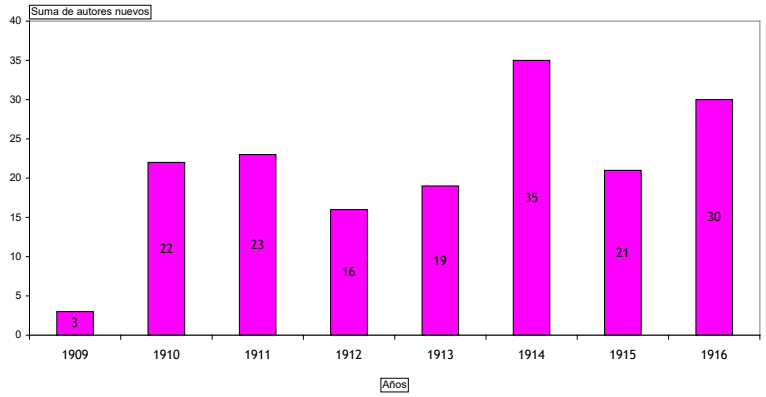
En los primeros meses de vida, la actividad fue febril. En poco tiempo se incluyeron obras de veintisiete escritores distintos, cifra que se duplicó antes de que saliese a la luz el primer catálogo destinado a la exportación, en mayo de 1911.

Las ediciones de la mayoría de los jóvenes autores finiseculares, las piezas de los dramaturgos consagrados y diversos tipos de novelas vieron así a la luz[6].

[5] Según las estadísticas, en 1913, se editaban siete obras por día, aunque un cincuenta y dos por cien era de literatura científica. Recordemos, por otra parte, que la población española constaba de veintiún millones de habitantes, de los cuales, un setenta por cien gastaba seis pesetas al año en libros, periódicos y revistas, lo cual suponía un movimiento comercial de ochenta y siete millones de pesetas anuales en libros y periódicos. La cifra era muy baja, con que sólo un niño adquiriese algún libro para la escuela o que se comprase el periódico todos los días, se cubrían con creces tales cantidades.

[6] Pese a los recuerdos de algunos escritores como Pío Baroja, quien les acusaba de publicar más ejemplares de los estipulados, de Juan Ramón Jiménez, quien acusaba a Martínez Sierra de dureza en las negociaciones editoriales o de Antonio Machado a quien la editorial le pidió que ampliase el manuscrito de *Tierras de Castilla*. Ver Baroja, Pío, *El escritor según él y sus críticos,* Ed. Caro Raggio, Madrid, 1982, pp. 143-149; Jiménez, Juan Ramón, Cartas ordenadas por Francisco Garfias, Madrid, Aguilar, 1962.Todas estas anécdotas han sido recogidas en múltiples ocasiones: Escobar, Hipólito, *Editores madrileños a principios de siglo*, Madrid, Ayuntamiento, CSIC, 1984; Pascual, Pedro, *Escritores y editores en la Restauración canovista*, Madrid, La Torre, 1994.

Renacimiento, número de autores nuevos por año, 1909-1916



En 1911, el fondo Editorial Renacimiento aumentó hasta incluir 50 autores distintos, de los cuales 25 eran nuevos en la editorial, muchos de ellos escritores jóvenes. En 1912, se incrementó la de los autores ya existente, reforzando el criterio cuantitativo de «obras de» cada autor que estructuraba el fondo editorial.

Fue entonces cuando aumentó el número de obras de los hermanos Álvarez Quintero, del matrimonio Martínez Sierra, de Pardo Bazán y de Felipe Trigo, en particular. En la misma línea, al año siguiente se privilegiaron las obras de Azorín, de Baroja, de León, de Unamuno y de Zamacois. Con estas colecciones ya significativas, respondiendo al criterio de «exclusiva» que la editorial perseguía, se favoreció el reconocimiento público de la editorial como la de los modernistas y estábamos ya en los años diez.

La estrategia de 1914, año clave en el crecimiento editorial, fue la complementaria diversidad, con 35 firmas nuevas (para 86 novedades, es decir, un 40%) que favorecieron el aumento de las novelas de corte popular como las de Insúa, y las traducciones del francés (Anatole France, Collette Willy, Maurice Barrés y Mauricio Maeterlinck). Aunque la cota de crecimiento del fondo editorial no se volvió a repetir nunca más en la historia de la editorial, Renacimiento siguió apostando por la diversidad incluso en periodo de recesión económica y mantuvo la introducción de un 34 % y 40% de autores nuevos de acuerdo con la tónica general que caracterizaba a la empresa. Estos autores, entre los que ya se han ido citando numerosos nombres, eran escritores jóvenes y ofrecían un panorama completo de las tendencias literarias dominantes en la época.

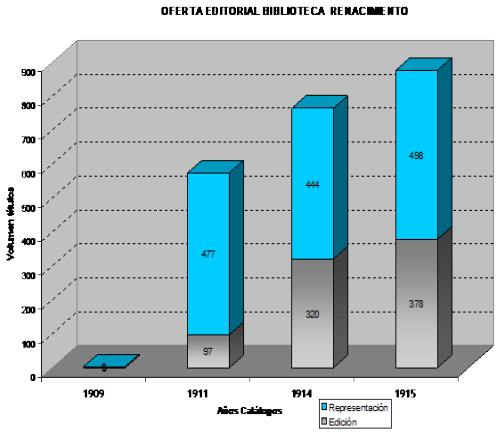
Puesto que Renacimiento se había especializado en literatura frente a otros tipos de obras que el sector editorial consideraba de mayor necesidad (libros profesionales, escolares y prácticos) tuvo que perfilarse desde un principio, como una empresa comercialmente emprendedora y dinámica, razón por la cual, demostró gran capacidad de reacción ante la evolución de la oferta y de los mercados para definir su propio espacio de existencia.

Sin duda la mayor originalidad de Renacimiento residió en el sesgo que desde temprano adquirió la empresa, combinando la actividad editorial con la comercial. Así, a partir de 1910, Biblioteca Renacimiento se convirtió también en representante y distribuidora de otras editoriales, en particular madrileñas.

La constitución de un catálogo en el que de manera indiscriminada aparecían los autores propios de Renacimiento junto con los de aquellas empresas con quien se habían establecido contratos se presenta de manera abierta en su *Catálogo de la Biblioteca*

Renacimiento (1911)[7], preparado para ensanchar el mercado del libro español a las otras orillas del Atlántico.

La revisión de las obras que se anuncian en ese catálogo de 1911, permite constatar que la oferta editorial y la solera que tan joven casa pretendía acuñar procedían, en especial, de la distribución y no de la edición como se suele creer tal y como reflejan el gráfico siguiente:



Recordemos, por otra parte, que no siempre eran los autores los únicos propietarios de las obras, ni a ellos les correspondía su exclusiva gestión. Los autores, acogieron con beneplácito los servicios comerciales que la Biblioteca Renacimiento ofertaba a los escritores, que hasta la fecha habían sido, en su opinión, «náufragos»:

> no sólo los escritores nóveles, sino muchos y muy famosos y expertos autores, en la ingrata tarea de administrarse a sí propios, no porque les faltase mérito, sino porque carecían de ese espíritu, de ese genio comercial, que, me decía no ha mucho un capitalista argentino, parece ser un don de los pueblos jóvenes; y además, porque la tarea de administrar y la de producir tienen algo de incompatibles[8].

Si en 1909, las pocas obras de la fase inicial de Renacimiento son todo originales propios, el impulso que se dio al fondo en 1910-1911 residía más en la comercialización de libros ajenos que en la producción propia. Obsérvese asimismo que el aumento de la oferta editorial se fue haciendo constante ya en los años de la Primera Guerra Mundial, siempre mediante el aporte de obras ajenas a la editorial proporcionalmente mayor al de la producción propia. La editorial evolucionó siguiendo esas pautas hasta 1915.

La solidez y riqueza de Renacimiento obedece, ante todo, a la representación y no a una inmensa laboriosidad, como se suele pensar, de la editorial. Su carácter novedoso, a tenor del último gráfico, reside sobremanera en haber sabido cubrir unas necesidades

[7] El *Catálogo de la Biblioteca Renacimiento*, rezaba indicaba precisamente que «con el fin de que no se confundan [las obras en representación] con las editadas por nosotros, los títulos de todas las obras que no pertenezcan a Renacimiento irán en este catálogo señaladas con un asterisco». Dichos asteriscos aparecían efectivamente, pero en menor cuantía que los que tenían que haberse incluido en realidad y ninguna información se proporcionaba al lector sobre los orígenes bibliográficos de los libros gráficamente diferenciados. A todas luces, los directores de Renacimiento pretendían engrosar el catálogo.
[8] *Ibídem,* p. 538.

comerciales en el mercado del libro, lo cual, no obstante, no resta relevancia a las claves de éxito ya mencionadas.

Hay que tener en cuenta que con la difusión por representación la editorial estaba llenando un vacío en el mercado del libro que se proyectó más allá de la Península, cuando José Ruiz-Castillo emprendió su viaje a Hispanoamérica y consiguió la representación de editoriales para aquellos mercados, al igual que Vicente Blasco Ibáñez y Eduardo Zamacois. Entre los testimonios de la época, voces como las de Tomás Álvarez Angulo, quien declaraba que:

> Renacimiento aportó admirablemente su contribución a las letras españolas, redimiendo en parte y a su vez a los autores y realizando una obra en cierto modo patriótica, porque arrancó de las manos del editor Garnier, de París, el mercado hispanoamericano del libro español que él casi monopolizaba usuariamente con las obras escritas por autores españoles, favoreciendo al mismo tiempo a las industrias nacionales del libro (401-402).

Todas estas razones sucintamente enunciadas explican, en parte, la premura con la que Renacimiento se desmarcó del resto de casas editoriales madrileñas, hecho que consignaba en sus crónicas periodísticas Emilia Pardo Bazán, admirativa porque esta casa que representaba sus *Obras completas,* en: «dos años escasos de fundada ha venido a ser la más importante casa editorial» (citado en Sinovas Maté, Julia, 535-539) y estaba, a su decir, monopolizando la literatura contemporánea.

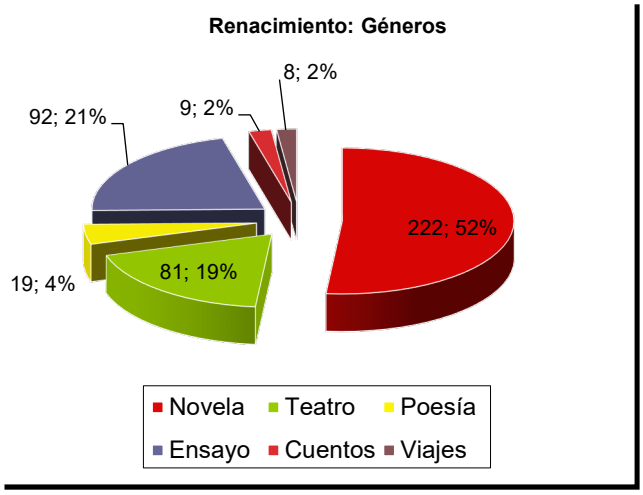
2. Renacimiento: novela y éxito editorial

Renacimiento nació bajo el sesgo del eclecticismo estético y editorial. Aunque vio la luz bajo los auspicios de la poesía y del teatro con el romancero dramático de Eduardo Marquina, *Doña María la Brava*, el libro bastante olvidado de Miguel de Unamuno, *Teresa: rimas de un poeta desconocido* y un tomo de poemas intimistas de Carlos Fernández Shaw, *El alma en pena*, y otro de crítica teatral compuesto por Manuel Bueno sobre el *Teatro español contemporáneo,* su fondo editorial era heteróclito. Abarcaba todos los géneros, con novela, poesía, teatro, ensayo tanto nacionales como extranjeros y proponía un gran elenco de contenidos, los cuales, abrazaban la sociología, historia, música, pintura y escultura, aunque con distinta representatividad. La tendencia era fundamentalmente literaria, aspecto que creó ciertas disensiones entre Ruiz-Castillo y Martínez Sierra. Si el gerente, fiel a los proyectos de su amigo Ortega y Gasset y la Liga de Educación política, creía en el papel que ha desempeñar la cultura en la sociedad, el director literario se regía por criterios de viabilidad, es decir, de ventas, y solía desechar el ensayo a favor de la prosa de ficción.

Otros criterios y gustos personales influyeron también en la selección de autores y géneros en Renacimiento. Por la dedicación al teatro del matrimonio Martínez Sierra las obras dramáticas, que solían provocar reticencias en los editores, encontraron abrigo en la Biblioteca Renacimiento con los autores que estaban en el candelero: los hermanos Álvarez Quintero, Linares Rivas y López Silva, con su teatro más popular, junto con la nómina de dramaturgos que estaba intentando renovar la escena con una estética de corte realista, tales como Joaquín Dicenta y Pardo Bazán, o por los derroteros del Teatro poético y simbolista, desde los Martínez Sierra, Benavente, Marquina, Rusiñol, Manuel Machado o el maestro Maeterlinck. Las relaciones personales motivaron también la

edición de poesía. Citemos como botón de muestra *Pastorales y Laberinto* de Juan Ramón Jiménez, que llegó a la editorial por la amistad compartida por el poeta con Martínez Sierra y Ruiz-Castillo y con Juan Ramón.

La prolijidad de géneros de los catálogos de Renacimiento, por otra parte, procedía sobremanera de la representación. Si tenemos en cuenta tan sólo las obras originales a las que la editorial dio cuerpo libresco se observará que la editorial en realidad se fue afirmando en el ámbito de la novela. Como se puede observar en el gráfico, la repartición por géneros de este tipo de obras es la siguiente:



La proporción de novelas publicadas, algunas de ellas reediciones, cubre más de la mitad del fondo editorial. A todas luces y sin grandes novedades, el género que más se seguía cultivando y leyendo en la época era el novelístico. Desde 1910 destacaba la presencia de novelistas tan dispares como Pío Baroja, Felipe Trigo o Ricardo León, con cuatro títulos respectivamente. Les seguían, con dos volúmenes, Alberto Insúa y Rafael López de Haro, junto con Ramón Pérez de Ayala, Eduardo Zamacois, José Francés y Alejandro Sawa antes de su óbito, por mentar algunos. En años sucesivos se mantuvieron estos autores con índices semejantes y la nómina de novelistas se fue enriqueciendo con nuevos nombres, tales como Concha Espina, José Francés, Juan Pérez de Zúñiga, Angelina Alcalde de Zafra, Diego San José, Juan Téllez, Miguel de Unamuno, Azorín, Eduardo Gómez de Baquero, Manuel Ciges Aparicio, Joaquín Dicenta, Manuel Bueno, Julio Cejador, Joaquín Belda, Rufino Blanco-Fombona, Angelina Alcalde de Zafra, Pedro Corominas, Enrique Gómez Carrillo, Leopoldo Alas Clarín y Emilia Pardo Bazán, con la reedición sobre todo el primero, de sus obras completas o edición de sus últimos originales.

Entre las traducciones destacaron *El pueblo gris* de Santiago Rusiñol traducido por Gregorio Martínez Sierra, las *Obras completas* de Anatole France, a cargo de Luis Ruiz Contreras, *La ingénua libertina* y *Retiro sentimental* de Colette Willy realizadas por Antonio de Hoyos i Vinent, o una importante selección de obras de la polémica Rachilde (Margueritte Eymery), traducida por Ricardo Baeza, Eça de Queirós y Camilo Branco. En 1916, Renacimiento contaba con 61 novelistas.

Cuantitativamente los autores principales de Renacimiento fueron Felipe Trigo (19 títulos), Emilia Pardo Bazán (18 títulos), Pío Baroja (15 títulos), Alberto Insúa (16 títulos), Eduardo Zamacois (8 títulos), Ricardo León (9 títulos) Gregorio Martínez Sierra

(7 títulos), Rafael López de Haro (7 títulos), Gregorio Martínez Sierra (7 títulos), Joaquín Belda (8 títulos) y Concha Espina (5 títulos).

Si extendiésemos el listado a las representaciones habría que incluir a Ramón M. del Valle Inclán y Benito Pérez Galdós, ambos con sus *Obras completas.* Los autores editados, considerados como los principales, permanecieron fieles al equipo fundacional. En ocasiones, sus obras se completaban con algunas en representación de manera que se convertían en «titulares» de la editorial. Son testimonio de las distintas tendencias estéticas que estaban conviviendo en el panorama de la prosa española. Estratégicamente, en suma, la novela se afirmó como género dominante desde 1910 en Renacimiento y favoreció la consolidación de su fondo editorial hasta 1916.

Por otra parte, si estratégicamente la novela se afirmó como género dominante en Renacimiento fue porque la editorial supo variar los soportes materiales para abaratar el precio de los libros.

En 1911 Renacimiento lanzó la *Biblioteca económica,* constituida por volúmenes sobre todo de prosa, elegantes, en octavo, de 250 a 300 páginas y vendidos al módico precio de una peseta «con el fin de popularizar y poner al alcance de todo el mundo la buena literatura española contemporánea», según rezaba el catálogo editorial. Si el libro estaba impreso con la calidad textual imprescindible, sin cambios ni mutilaciones, convenientemente corregido y bien presentado, se podía convertir en un producto capaz de adaptarse a las condiciones del lector mayoritario, participar en la vulgarización literaria y científica y asegurar unos rendimientos satisfactorios[9]. La colección propuesta por Renacimiento acabó denominándose *Biblioteca popular*. Sus tomos estaban impresos en tiradas de unos diez mil volúmenes, en papel de baja calidad y encuadernados en rústicas monocromas. Esta colección era precisamente una excelente palanca para los escritores menos populares y la editorial privilegiaba la edición de sus tomos en ella porque, como notificaba Ruiz-Castillo a Salaverría:

> Esta biblioteca tiene la ventaja de que, por su bajo precio, viene logrando una excelente acogida del público y así las firmas que en ella figuran adquieren una divulgación extraordinaria, base muy importante, como Vd. comprenderá, para todo escritor de mérito, pero de venta aun no suficiente. A esta consideración he sacrificado yo el deseo que Vd. tuviese de que el libro apareciera pronto[10].

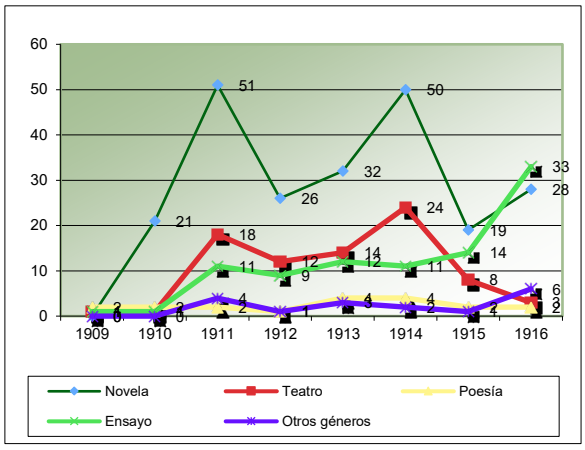
[9] Así parece leerse en «Crónicas: Los libros baratos», *Bibliografía Española,* n.° 23 (1 de diciembre de 1910), p. 100.
[10] Borrador de la carta de José Ruiz-Castillo a José María Salaverría, Madrid, 5 de marzo de 1913, BN, sig. 22602-120.

1.Pío Baroja, *La casa de Aizgorri,* novela.
2. Felipe Trigo, *Así paga el diablo*, novelas.
3. Alberto Insúa, *En tierra de santos*, novela.
4. S. y J. Álvarez Quintero, *Drama comedia y sainete*
5. Joaquín Dicenta, *Galerna,* novelas
6. R. López de Haro, *La imposible*, novela.
7. Santiago Rusiñol, *El indiano.*
8. E. Gómez Carrillo, *El Japón heroico y galante.*
9. Condesa de Pardo Bazán, *Cuentos trágicos.*
10. José Francés, *La débil fortaleza,* novela
11.Eduardo Marquina, *Elegías.*
12. Insúa, *La hora trágica*, novela.
13. J. Benavente, *La noche del sábado,* novela escénica.
14. Pío Baroja, *Camino de perfección,*
15. Pedro de Répide, *Noche perdida, sangre y sol,* novelas.
16. J. Pérez Zúñiga, *La Soledad y El Cocodrilo*, novelas.
17. Unamuno, *El espejo de la muerte.*
18. Azorín, *La voluntad,* novela
19. E. Zamacois, *La cita,* novelas.
20. Emilio Bobadilla (fray Candil), *A fuego lento*, novela.
21. Anatole France, *Los deseos de Juan Servién,* novela.
22. R. López de Haro, *Dominadoras,* novela.
23. Pío Baroja, *El mayorazgo de Labraz*, novela.
24. Joaquín Dicenta, *Mares de España.*
25. Alejandro Larrubiera, *Márgara*, novela.
26. Azorín, *Antonio Azorín*, novela.
27. Alberto Insúa, *El triunfo,* novela,
28 y 29. Jacinto Octavio Picón, *El enemigo*, novela
30. José de Laserna, *Figuras de teatro.*
31. Armando Palacio Valdés, *Seducción,* novelas.
32. Martínez Sierra, *El palacio triste,* novela.
33. Antonio de Hoyos, *Oro, seda,* novelas.
34. Gómez Carrillo, *Rosas de mi rosal.*
35. Joaquín Belda, *¿Quién disparó?,* novela.

Inauguraba la colección Pío Baroja con *La casa de Aizgorri* y fue el autor más editado en ella era junto con Alberto Insúa.

Como se puede observar en el listado, los autores que se incluyeron encarnaban el paradigma de la novedad, de modo que se ofrecía una mirada panorámica de la literatura contemporánea a precios asequibles para una masa de lectores más dilatada y, además, la oferta se ajustaba mejor al poder adquisitivo de los países Hispanoamericanos, una de las condiciones *sine qua non* de la exportación transatlántica. Por eso, fue una de las colecciones que aportó pingues beneficios.

Pero, volvamos ahora tras estas líneas dedicadas a la novela, a su comparación con los otros géneros para mejor percibir su importancia respecto de los otros géneros y cronológicamente en la editorial. La importancia que Renacimiento le concedió a la novela fue prácticamente exclusiva. El ensayo no gozó, en un principio, del empuje que recibió el teatro, aunque acabó levemente imponiéndose, en un 2% de diferencia[11]. Llama la atención que, a pesar del carácter literario de la editorial, destaca desde un punto de vista comparativo la pequeña proporción (4%) de libros de poesía. El gráfico cronológico que a continuación reproducimos así lo sintetiza:



Los puntos de crecimiento en torno a 1911 y 1914 marcan una evolución proporcionalmente paralela entre la novela y el teatro.

La primera sobresale en este gráfico el rápido ascenso de al hilo de desarrollo de la editorial y del peso de las circunstancias históricas. 1915 es un punto de inflexión en el que los géneros, hasta entonces minoritarios, o sea, los libros de viajes y los cuentos, así como los ensayos aumentan en representatividad frente al teatro, que desde aquel mismo

[11] Anotemos que incluimos bajo esta rúbrica ensayo cualquier tipo de texto de reflexión personal y erudición, desde la incipiente crítica literaria como los de Emilia Pardo Bazán o la serie relacionada con el III Centenario del Quijote, las antologías y obra de pensamiento, tales como las de Miguel de Unamuno, Azorín y Ortega y Gasset o los libros de crítica de índole impresionista dedicados, por ejemplo, a la tauromaquia y todo ello en un intervalo de menos de siete años.

año decrece vertiginosamente. El sector del libro sufrió una gran crisis durante la Gran Guerra, la cual determinó, en parte, esas nuevas orientaciones del fondo editorial. En este periodo de recesión mundial, Renacimiento consiguió mantener la diversidad de su oferta, ya que las empresas francesas, alemanas e inglesas desatendieron los mercados hispanoamericanos. Ello explica que en 1915 tan solo las cotas de novedades bajaran más de un 50% respecto del año anterior, pasando de 50 a 19 novelas, sobre todo de sus autores «titulares». La estrategia de Renacimiento residió en, según explicaba José Ruiz-Castillo en una carta a Unamuno, en no cesar la producción y seguir publicando libros con menores tiradas[12]. Otro de los factores que influyeron en las inflexiones de las novedades de 1915 y 1916 fueron meramente humanos. No se puede obviar que la identidad de una editorial se afirma por los protagonistas que la animan en su quehacer cotidiano. A partir de 1915 Gregorio Martínez Sierra empezó a distanciarse de la editorial, por diferencias personales, y por su cada vez mayor dedicación al teatro. En 1916 abandonó la editorial para asumir la dirección del Teatro Eslava.

La novela siguió marcado el ritmo del fondo editorial, una vez más con Baroja, Trigo, Espina, de los Martínez Sierra probablemente María Lejárraga, Picón, León y Zamacois con al menos dos títulos cada uno en 1916. La novela que la empresa editó o divulgó cubrió todas las tendencias estéticas del momento, sin renegar de maestros como Galdós o Pardo Bazán, como tampoco renegaron de algunas obras de referencia clásica como *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán o la ineludible edición de *Don Quijote de la Mancha.* Renacimiento, paulatinamente, fue constituyendo un fondo que atendía expectativas y gustos muy variados, preservando tanto la originalidad creativa de los autores y las sensibilidades del momento. En este sentido, la editorial podría ser considerada como una plataforma de experiencias en el que todas las obras, sean de la índole que sean, quedan orgánicamente unidas en relación de interdependencia. Su producción es testimonio de la riqueza del horizonte literario de la España del momento. De hecho, si Renacimiento triunfó es porque funcionó con la sensibilidad necesaria para favorecer el cruce de caminos estéticos e ideológicos[13] y divulgarlos en España, junto con la intuición y apertura suficiente para funcionar como empresa y dar a los lectores lo que querían, en general, sin «demérito del producto»[14] y convirtiéndolo en asequible objeto de consumo cultural.

Garantizar una calidad editorial y favorecer la producción de la buena literatura española fueron los rasgos que distinguieron la aventura de estos neófitos editores y que pervivieron tras su disgregación con una oferta editorial heteróclita, pero un fresco vivo de la realidad literaria, y en especial novelística, de los años 10 que en gran parte han sabido resistir el paso del tiempo.

Aunque la actividad editorial quedó restringida esencialmente al ámbito nacional Renacimiento sobrevivió con la imagen de editorial moderna que sus fundadores forjaron al abrir sus puertas a variadas creaciones novelescas y ofrecieron a cada lector la oportunidad de descubrir nuevos y eclécticos escritores.

[12] Carta de José Ruiz-Castillo a Miguel de Unamuno, Madrid, 30 de noviembre de 1916. Membrete Renacimiento. ACMMU, R S/23-24.
[13] Tomamos prestada la expresión de Manuel Barea Collado (135-146).
[14] González Gómez, Juan Manuel, *El final del Modernismo en la obra de Ricardo León*, Tesis. Madrid. UCM, 2012, Consultada en http://www.ucm.es/BUCM/tesis/fll/ucm-t26093.pdf, octubre 2012.

Bibliografía citada

Álvarez Angulo, Tomás. Memorias de un hombre sin importancia (1878-1961). Madrid: Aguilar, 1962.

Archivo Casa Museo Miguel de Unamuno, RS/23-24.

Azorín. «El problema del libro», *ABC*, 12 de marzo de 1944.

Barea Collado, Manuel (1999), «Cruce de caminos estético-ideológicos en una novela de principios de siglo: *Doña Mesalina* de José López Pinillos», *Angélica: Revista de Literatura*, 9 (1999), pp. 135-146.

Baroja, Pío. *El escritor según él y sus críticos*. Madrid: Caro Ragio, 1982.

Botrel, Jean François, Infantes, Víctor y López, François. *Historia de la edición y de la lectura en España: 1472-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003.

Biblioteca Nacional, 22602-120.

Catálogo de la Biblioteca Renacimiento. Sevilla: Renacimiento, 1911.

«Crónicas: los libros baratos», *Bibliografía Española*, 23 (1 de diciembre de 1910).

Escolar, Hipólito. Editores madrileños a principios del siglo. Madrid: CSIC, 1984.

Escolar, Hipólito. *El compromiso intelectual de bibliotecarios y editores*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1989.

Escolar, Hipólito. *Historia del libro español*. Madrid: Gredos, 1998.

González Gómez, Juan Manuel. *El final del modernismo en la obra de Ricardo León*. Tesis. Madrid: UCM, 2012.

Insúa, Alberto. *Memorias*. Madrid: Tesoro, 1983.

Jiménez, Juan Ramón. *Cartas (ordenadas por Francisco Garfias)*. Madrid: Aguilar, 1962.

Mainer, José Carlos. «Prólogo». *Biblioteca Renacimiento 1915*. Madrid: El Crotalón, 1984.

Martínez, Jesús A. *Historia de la edición en España: 1836-1936*, Madrid: Marcial Pons, 2001.

Pascual, Pedro. Escritores y editores en la Restauración canovista. Madrid: La Torre, 1994.

Pardo Bazán, Emilia, «Crónicas de España. Sobre libros y editores», *La Nación*, 14 de junio de 1911.

Pérez de la Dehesa, Rafael (1969). «Editoriales e ingresos literarios a principios de siglo», *Revista de Occidente*, 71 (febrero de 1969): 217-228.

Rivaldán-Guégo, Christine (2012), «Unir los números con las letras»: la intervención del escritor en el sector editorial en el periodo de entresiglos (XIX-XX), *Revista de Estudios Hispánicos*, 46 (2012): 269-288.

Sánchez García, Raquel (2003), «Juan Ramón Jiménez y el mercado editorial», *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, 21 (2003): 301-318.

Sinovas Maté, Julia. Emilia Pardo Bazán. *La obra periodística en La Nación de Buenos Aires (1879-1921)*, La Coruña: Diputación, 1999.

Trapiello, Andrés. Los nietos del Cid. La nueva Edad de Oro de la literatura española (1898-1914). Barcelona: Planeta, 1997.

Una propuesta inicial de canon para analizar la literatura desde el cómic[1]

Eduard Baile López
(Universitat d'Alacant)

1. Por una reivindicación del cómic en el entorno universitario

Para empezar, las cartas sobre la mesa: prometo que, en la medida de lo posible, haré por vestir este artículo de manera convencional pero, al tratar aquí de un medio artístico como el cómic tan maltratado por *los que saben*, me tomaré la libertad de aplicar una pátina de panfleto reivindicativo. De antemano, pues, ruego disculpas por desviarme un tanto del recto camino, pero creo que no se puede desaprovechar la ocasión, el púlpito, por así decir. Resuelta con urgencia, así, la *captatio benevolentiae*, pretendo observar en las páginas siguientes algunas posibles relaciones entre cómic y literatura desde varios puntos de vista (adaptaciones, préstamos técnicos, metodológicos y/o conceptuales en un sentido o en el otro, visiones comerciales convergentes, etc.), siempre con la perspectiva de la historieta como medio autónomo y merecedor de aproximaciones analíticas profundas.

Cierto es que nadie me ha nombrado defensor oficioso de la dignidad del cómic como ámbito en el que, potencialmente, se pueden crear artefactos culturales de calidad como ocurre en otros medios prestigiados por la tradición académica pero, dada la escasez de oportunidades concedidas hasta ahora a la historieta en el contexto universitario, entiendo que es comprensible y conveniente aprovechar la ocasión para redactar unas escasas líneas con la intención de manifestar que la situación según la cual el cómic suele ser alineado en las tareas de investigación universitarias tiene que cambiar y que, de hecho, ya lo está haciendo; por esto mismo, por este momento que vivimos en directo respecto a la transgresión del *statu quo*, en las próximas páginas tomaré una perspectiva con el foco eminentemente sobre el cómic más que sobre la literatura, puesto que encuentro razonable concluir que es aquel el medio que necesita mayor atención dada las pocas oportunidades de las que ha dispuesto hasta hace relativamente poco. En realidad, lo que se intuye detrás de los prejuicios contra la historieta no responde exactamente a una visión contraria a este ámbito concreto sino a esa vieja polémica que, absurdamente mantenida en pie por más cenáculos intelectuales de los que convendría, diferencia entre formas artísticas prestigiadas y formas artísticas de baja estofa, es decir, la falsa oposición entre la alta y la baja cultura. A principios del siglo XXI, es este un debate largamente desfasado y superado, pero, desgraciadamente, algunos no se han dado por enterados y se ha de reconocer que, en buena medida, la institución universitaria todavía hace oídos sordos o, como mucho, mira por encima del hombro con suficiencia. No entraré ahora en por qué ocurre esto y tampoco en por qué se trata de una postura con la que algunos investigadores no estamos de acuerdo: basta decir que los juicios de valor apriorísticos sobre el alcance cualitativo de un artefacto cultural en función de su ámbito de procedencia me parecen

[1] La elaboración de este artículo se integra en el proyecto de la red docente «El cànon escolar del còmic i de l'àlbum il·lustrat com a eina didàctica per als Graus d'Educació Infantil, Primària i Màster de Secundària», perteneciente al programa *I3CE de Investigación en Docencia Universitaria* del curso 2018-2019 en la Universitat d'Alacant.

impropios de la investigación pero, insisto, dejemos el debate para otra ocasión. Después de todo, las obviedades triunfan por sí solas y no merece la pena empeñarse en golpearse contra muros si, por el contrario, nos esforzamos progresivamente en producir grietas, es decir, en hacer investigaciones serias, fundamentadas en el análisis paciente y ponderado de las posibles interrelaciones entre dos ámbitos autónomos pero susceptibles de influirse mutuamente como manifestaciones culturales que conviven en las bibliotecas[2], así como en la red, esta última, por cierto, nueva realidad que pone o pondrá en entredicho los intentos de definiciones teóricas a las que nos hemos acostumbrado[3].

En el caso concreto de atender al potencial didáctico del cómic, quiero romper una lanza en favor de su idoneidad para con la literatura, con la que se podrían establecer puntos de contacto complementarios. En este sentido, no descubro nada si señalo que en el ámbito educativo es frecuente que el *fomento lector* (Cerrillo *et al*, 2002; Portell Rifà, 2010; Lluch y Zayas, 2015), así como la *educación literaria* (Ballester, 1999 y 2015; Zayas, 2011), representen un foco de preocupación constante, dado que el alumnado muestra graves carencias. Es por ello que pienso que el cómic, como medio comunicativo en el que se desarrolla una narración que integra, prototípicamente, imágenes y textos, y con un código propio que la individualiza y que, por tanto, requiere un proceso lector específico complejo, puede convertirse en un instrumento que suscite la atención de los discentes (Barrero, 2002; Hernández Ranz, 2012). Consecuentemente, con la intención de ir más allá de las propuestas tradicionales de lectura literaria (que no se rechazan sino que son complementadas bajo el marco de la *multimodalidad* según Kress y Van Leeuwen, 2001, y que, a su vez, remiten al *intertexto lector* de acuerdo con Mendoza, 2001 y 2004), pretendo iniciar aquí un tímido intento de propuesta de ítems historietísticos que podrían permitir construir puentes entre el cómic y la literatura. Se trata, pues, de sugerir algunos títulos a partir de los cuales, en futuras pesquisas, se conforme un canon didáctico de obras que oriente a los docentes sobre la historieta como herramienta para abordar aspectos diversos relacionados con la motivación lectora así como con el análisis literario desde una perspectiva comparatista (Gallo-León, 2017; Rovira, 2011; Rovira Collado & Ortiz Hernández, 2015). No obstante, en este punto el presente trabajo aspira tan solo a lanzar algunas sugerencias sin mayor profundidad que la de iniciar el debate. A otros artículos (y articulistas), pues, corresponderá la afinación de los criterios de selección y otros elementos, la puesta en práctica mediante encuestas y demás y, finalmente, en la aplicación de investigaciones concretas sobre ítems específicos. Por ahora, queden los comentarios aquí vertidos como una aproximación de corte ensayístico.

2. La academia española y el cómic: apuntes breves (e incompletos)

Al margen de los recelos puramente causados por los prejuicios elitistas de los que he hablado anteriormente, en parte el motivo por el que el cómic no ha logrado aún solidez en el mundo académico[4] se debe, probablemente, a que se trata de una manifestación

[2] Vale la pena recordar la trayectoria de la Biblioteca Tecla Sala en L'Hospitalet de Llobregat, especializada en la promoción divulgativa mediante el boletín electrónico *Còmic Tecla*.

[3] Son muestra, por ejemplo, *The Right Number* de Scott McCloud, obra iniciada en 2003 y, hoy por hoy, inacabada, o *Bodyworld* de Dash Shaw, serializada en la web del autor entre 2007 y 2009 y publicada un año después en papel cambiando varios rasgos, lo que me lleva a una duda que dejaré en el aire: un *webcómic*, ¿es solo un subtipo de cómic o un nuevo medio, al menos potencialmente?

[4] El presente apartado solo pretende mencionar algunos referentes bibliográficos con la intención de contextualizar para el neófito la escasa penetración de la crítica de cómic en el mundo académico; así pues, no se debe entender como un estado de la cuestión sino solo como un repaso a vista de pájaro de tono

cultural relativamente nueva y que, en consecuencia, no ha pasado aún por los mismos filtros de aceptación a que se han visto sometidos el resto de ámbitos culturales. En este punto, cabe decir que hablo de un medio que, por comparación con la literatura misma, no es muy antiguo (¡todo está por hacer!), ya que difiero del concepto de cómic como narrativa secuencial que, por influencia de teóricos y autores como Will Eisner y su *Comics and Sequential Art* (1985) o Scott McCloud en diversos trabajos tales como *Understanding Comics: The Invisible Art* (1993) y otros, establece vínculos milenarios con los jeroglíficos egipcios o la columna de Trajano, quizá por afán de un deseo malentendido de respetabilidad institucional. En otras palabras, el hecho de que la secuencia de imágenes sea a menudo un elemento presente en la historieta no implica, en mi opinión, que pueda ser tomada como punto de definición clave de este ámbito, fundamentalmente porque, en realidad, es tan sólo un recurso formal compartido con otras artes y que, asimismo, remite a una convención humana universal a la hora de representar la realidad (o de imaginarla). En contraste, concuerdo con la idea según la cual nuestro objeto de estudio nace, más o menos, en la primera mitad del siglo XIX con la figura esencial del suizo Rudolph Töpffer, seguramente influido, entre otros factores, por los grabados de William Hogart, y seguido por pioneros diversos que, progresivamente, se benefician de dos factores, estos sí esenciales: por un lado, la secularización social que deriva, en mayor o menor medida según el lugar y el momento exacto, de las revoluciones liberales ocurridas desde finales del XVIII; y de otra, la rápida evolución de la impresión en masa que permite la expansión de una prensa liberal que utiliza a menudo la sátira y la caricatura gráfica como herramienta crítica, aspecto que desvincula el cómic de la pintura o de los manuscritos miniados en tanto que lo desingulariza.

Al echar la vista atrás, se comprueba que los ejemplos de trabajos de investigación de carácter académico sobre el mundo del cómic se revelan, ya lo hemos insinuado, muy dispersos en el tiempo pero, paso a paso, más habituales. A pesar de que se podría citar *La prensa infantil en España* (1963) del padre Jesús María Vázquez, movido inicialmente por la censura más que por el afán investigador[5], en el contexto español es seguramente el ejemplo de Umberto Eco y su *Apocalittici e integrati* (1964), que trata a la historieta no monotemáticamente sino como un componente más del análisis global de la sociedad de masas, lo que anima, a partir de presupuestos metodológicos de tipo sociológico, la aparición de dos textos fundamentales que estudian el cómic no por motivación censora[6] sino por ambición analítica pura: por un lado, *Tebeo y cultura de masas* (1966) de Luis Gasca, un nombre esencial, tal vez el primero de una estirpe de críticos sobre la que se construye el panorama especializado actual, y responsable, junto con Román Gubern, de *El discurso del cómic* (1988); y de otra, *Los cómics, arte para el consumo y formas pop* (1968) de Terenci Moix, obra reeditada y revisada en 2007 con el título *Historia social del cómic* y que, a pesar de varias imprecisiones causadas por una visión excesivamente deudora del marxismo sociológico, acierta al acuñar la expresión *Escuela Bruguera* para caracterizar los elementos esenciales (personajes fracasados, fondo minimalistas, etc.) de la que es la casa editora más importante de la historieta clásica española, con permiso del TBO y Editorial Valenciana. A pesar de este tímido florecimiento bibliográfico, la aceptación en el contexto universitario es lenta y hay que esperar a la perseverancia de

divulgativo. Por esto, se ha considerado no incluir estos ítems en la bibliografía final: se trataría, en todo caso, de un listado, digamos, impresionista, que carecería del sentido completista al que debería acceder.

[5] Se le ha señalado como instigador principal de la prohibición del género superheroico en tanto que consideraba que esta figura arquetípica sirve de suplantación a la divinidad.

[6] El acercamiento a obras de estudio de carácter condenatorio, como es el caso también de la obra del padre Vázquez, puede servir en la actualidad para analizar en su justa medida como se concibe el cómic (y la cultura popular industrial, en un sentido más amplio) en el seno de la sociedad que las acoge acríticamente.

Juan Antonio Ramírez, que en 1975 presenta en la Universidad Complutense su tesis doctoral *Historia y estética de la historieta española* (1939-1970). Ciertamente, no se puede decir que, posteriormente, se haya regularizado la presencia de los estudios sobre cómic en los programas doctorales, pero, en todo caso, inaugura así una senda a la que, poco a poco, se han sumado cada vez más expertos.

Entrando ya en los años ochenta, y en un momento álgido del conocido como *boom del cómic adulto* (es la gran época de las revistas como *El Víbora*, *Tótem, Cimoc, Zona 84*, *Cairo*, etc.), parece que ya se ha conseguido un contexto propicio para acometer obras enciclopédicas y es así que en 1983 se inicia, bajo la dirección de Javier Coma, la *Historia de los Cómics* editada por Josep Toutain. Esta empresa monumental permanece como referente hasta que, a partir de 2007, Panini encarga a Antoni Guiral la serie *Del tebeo al manga: una historia de los cómics* en medio de un contexto editorial en que, si bien todavía se está lejos de una equiparación con otros ámbitos especializados como el filológico, la publicación de estudios sobre historieta ha dejado ser vista en clave de excepcionalidad; así, entre muchos otros ejemplos de los últimos años, podríamos mencionar: *Viñetas a la luna de Valencia, historia del tebeo valenciano 1965-2006* (2007) del fundamental Álvaro Pons, volumen que complementa *Clásicos en Jauja. La historia del tebeo valenciano* (2002) de Pedro Porcel; *Diccionario de onomatopeyas del Cómic* (2008) de los veteranos Luis Gasca y Román Gubern; *Los cómics de la Segunda Guerra Mundial. Producción y mensaje en la Editorial Timely (1939-1945)* (2010) de José Joaquín Rodríguez Moreno, publicado por la Universidad de Cádiz; *Tebeos mutilados* (2010) de Vicent Sanchis, el antiguo director del diario *Avui*; el volumen colectivo *Les damos un repaso a los superhéroes* (2011) coordinado por Sara Robles Ávila; *Antes de la novela gráfica. Clásicos del cómic en la prensa norteamericana* (2012) por José Manuel Trabado, etc.[7]

Dejando ahora de lado los trabajos monográficos[8], hay que atender también, para comprender la progresiva depuración de la crítica especializada, el papel que juegan las revistas y los fanzines, de entre los que cabe mencionar: *Cuto* (1967) a cargo del ya referido Luis Gasca; *Bang!* (1968) por Antonio Martín, colaborador habitual de las jornadas de Unicómic en nuestra Universitat d'Alacant, y Antonio Lara; *Comics Camp Comics In* (1972) y *Sunday Comics* (1976), ambos bajo la responsabilidad de Mariano Ayuso, etc. En la actualidad, a pesar del acicate que podría haber supuesto la creación del Premio Nacional del Cómic (desde 2007) por el Ministerio de Cultura, el panorama de publicaciones periódicas es, más bien, exiguo, a pesar de que la labor desarrollada en las revista digitales *Tebeosfera* (2001) y *Cuadernos de Cómic* (2013), asegura un debate constante en cuanto a planteamientos metodológicos en unos momentos en que, precisamente, el cómic vive una edad dorada de obras adultas beneficiadas por la libertad temática y formal vinculada al concepto *novela gráfica*[9]. A la postre, en esta línea de progresiva penetración en el ámbito especializado, hay que apuntar, como desembocadura

[7] Parar en punto u otro es, ciertamente, aleatorio. Si lo hago en este punto, es solo por no extenderme en demasía, pero cabe apuntar que es perentorio llevar a cabo un estudio que liste todas las aportaciones teóricas sobre cómic publicadas en nuestro país para, así, poder hacer un verdadero estado de la cuestión y no meras elucubraciones. Un debe, pues, de la investigación académica sobre historieta es la conformación de catálogos y repertorios bibliográficos.

[8] Desde el punto audiovisual, también sería conveniente de añadir el documental *Los tebeos*, dirigido por Jesús Cuadrado en 1974.

[9] En la línea de la nota al pie 7, todavía no se ha establecido con certeza un repertorio de *journals* especializado en cómics, a pesar de que ha habido algún movimiento parcial y discutible al respecto (https://pace.hypotheses.org/revistas-cientificas).

lógica, a la celebración, cada vez más habitual, de congresos en el seno de las instituciones universitarias.

3. La insoportable levedad de la *novela gráfica*

Unas cuantas líneas atrás, he introducido el concepto de *novela gráfica* y, si bien no pretendo establecer jurisdicción semántica, creo que merece la pena dedicar un comentario breve, ya que estoy convencido de que las posibilidades autorales abiertas por este término[10] han contribuido decisivamente a la progresiva aceptación académica del ámbito sin que ello implique, claro está, renunciar a la tradición industrial del cómic de género popular infantil y juvenil, que, al fin y al cabo, representa la experiencia lectora iniciática de la mayoría de los críticos y de los mismos autores[11].

En honor a la verdad, se trata de un concepto discutible en tanto que, como señalan los detractores, ha triunfado en buena medida por condicionantes puramente vinculados con el *marketing* editorial[12], pero eso no quita que, efectivamente, suponga la posibilidad de alcanzar cualquier temática con libertad formal plena como pone de relieve un autor tal como Chris Ware (*Building Stories* (2012) es un ejemplo paradigmático de su particular proceso de ruptura con la tradición respetándola a la vez que se nutre de ella), quien, constantemente, torpedea los convencionalismos y que es, incluso, punto de referencia para autores de más edad como Seth (*George Sprott (1894-1975)*, 2009) o nuestro 'Max' (*Bardín, el Superrealista*, 2006). En resumen: haya o no (y, probablemente, la hay) confusión conceptual entre público e, incluso, autores y críticos, respecto a la dicotomía (no excluyente, en mi opinión) entre formato de libro y corriente autoral, no se puede negar que bajo este término se ha accedido a una libertad de elección no vista antes en el ámbito y que, como consecuencia más elemental, las posibilidades expresivas se han multiplicado y el público general ha respondido positivamente al mismo tiempo que el lector tradicional de género merma[13]. Así, por más que desde dentro del núcleo duro de lectores coleccionistas no se vea con claridad, *Maus* (1991 para su edición completa) de Art Spiegelman, *Persepolis* (2000 a 2003) de Marjane Satrapi, los trabajos de cómic periodístico de Joe Sacco o *Rides* (*Arrugas*, 2007) de Paco Roca, entre otros muchos ejemplos, conectan con el lector generalista como nunca lo habían hecho propuestas anteriores, ni en el tiempo de las tiras de prensa clásicas (las cuales, cabe reconocerlo, convocaban a menudo al conjunto del núcleo familiar), ni tampoco por lo que respecta a varios episodios de evolución hacia postulados adultos como es el caso de las revistas alternativas de los setenta y ochenta o de otros casos, que no dejan de ser hitos dignos de ser tenidos en cuenta: el estado de las cosas no cambia de la noche a la mañana, por descontado, y aquí no aspiro más que a hacer una alusión superficial.

---

[10] No creado, pero sí largamente difundido desde la publicación de la obra a *Contract with God* de Will Eisner en 1978.

[11] Una base que, tal vez, ya no será la misma para muchos dibujantes jóvenes, lo que implicará nuevas vías de aproximación analítica como tal vez correspondería hacer ya con promesas en pleno proceso de conformación como Dash Shaw, Brecht Evens, Bastien Vivès o Gabriel Corbera, por apuntar solo algunos casos puntuales.

[12] La remisión al prestigiado mundo literario, la penetración en los grandes almacenes mediante el formato de libro, este, en algunas ocasiones, mera recopilación de *comics book* editados previamente según las directrices industriales tradicionales, etc.

[13] No pretendo condenar el cómic infantil y juvenil sino la reclusión voluntaria de la industria *mainstream* en nichos de mercado que, históricamente, no han contado con el público adulto como receptor primario. Hay que admitir, no obstante, que, progresivamente, el género superheroico se ha adultizado, si bien a menudo a fuerza de perder accesibilidad.

Otra cosa sería debatir si el término es, descriptivamente, el más adecuado para lo que teóricamente conceptualiza pero, a pesar de estar parcialmente de acuerdo con tal objeción, la realidad es que, fuera del núcleo tradicional de la historieta, el grueso de lectores lo ha abrazado abiertamente. Quizás, alguien podría matizar, esa aceptación generalista tiene lugar porque así muchos lectores no tradicionales vencen prejuicios contra los términos clásicos de *cómic, tebeo* o *historieta,* vinculados sentimentalmente a la infancia. En este sentido, se trata de una visión, no hace falta decirlo, parcial y errónea en muchos aspectos, pero ante la que soy partidario de tomar posturas pragmáticas que favorezcan la difusión del ámbito y no empeñarse en romanticismos inocuos[14]. Como no dispongo aquí del espacio necesario, cierro esta divagación con la recomendación de *La novela gráfica* (2010) de Santiago García para rastrear el camino del cómic adulto actual, desde referentes primigenios como Frans Masereel, Lynn Ward o Milt Gross en el primer tercio del siglo pasado hasta la eclosión que deriva del empuje de Alan Moore, Frank Miller o Art Spiegelman en los ochenta, pasando por otros puntos notables como los cómics de la EC en los cincuenta, la revista *Mad* desde los primeros sesenta, el movimiento *underground* simbolizado en Robert Crumb y otros desde *Zap Comix* (1968), los franceses «Las Humanoides Associés» en los setenta, etc. Desde un punto de vista más cercano a la visión autoral, a pesar de que no se debe perder de vista el componente irónico que la envuelve, hago míos los puntos 1 y 3 (según la revisión de 2006) del *Graphic Novel Manifesto* de Eddie Campbell[15]:

> 1. «Graphic novel» is a disagreeable term, but we will use it anyway on the understanding that graphic does not mean anything to do with graphics and that novel does not mean anything to do with novels. (In the same way that «Impressionism» is not really an applicable term; in fact it was first used as an insult and then adopted in a spirit of defiance). [...] 3. «Graphic novel» signifies a movement rather than a form. Thus we may refer to «antecedents» of the graphic novel, such as Lynd Ward's woodcut novels but we are not interested in applying the name retroactively.

En todo caso, debo señalar que en ningún momento intento establecer una identificación entre el cómic y la literatura sino que pretendo referir las posibles influencias o intercambios entre ambos ámbitos, entendidos como campos autónomos pero, lógicamente, no estancos ni incomunicados. Así pues, es evidente que en el análisis pormenorizado el crítico topará a veces con obras fronterizas entre medios, incluso cuando son adscribibles claramente a un ámbito específico, pero no absolutamente: por ejemplo, los trabajos híbridos, basculantes hacia el cómic, de 'Posy' Simmonds como *Gemma Bovery* (1999) o *Tamara Drewe* (2007). En esta línea, a pesar de que algunos estudiosos puedan defender legítimamente que el cómic es literatura dibujada (entre otros motivos, quizá porque consideran que el componente verbal del cómic es más trascendente que el icónico), para el que esto firma la historieta se configura como un medio específico que nace, sí, protípicamente, de la combinación de letras e imágenes sin que ello le identifique ni con la literatura (el cómic se sustenta sobre la imagen fija y no cuenta, al menos necesariamente, con una naturaleza literaria y sí con solidaridad icónica) ni con la pintura: se trata de la fusión de dos herramientas y no de dos ámbitos, en un

[14] No en vano autores tenidos como bandera de la corriente han mostrado cierta reticencia antes de claudicar: así, el uso del término *comic-strip novela* por parte de Daniel Clowes en *Ice Haven* (2001) o de *picture novel* por Seth en *It's a Good Life If You Don't Weaken* (1996 para la primera edición completa). Sin embargo, actualmente ambos autores, valgan como botón de muestra, usan el término.
[15] http://donmacdonald.com/2010/11/eddie-campbells-graphic-novel-manifesto/.

sentido estricto. E incluso aún se podría ir más lejos: si antes he hablado en términos prototípicos y no absolutos en cuanto a la fusión de letras e imágenes, es porque no hay que olvidar la existencia de cómics mudos como, por ejemplo, los de Thomas Ott[16], y, en menor medida, de cómics sin imágenes, como podría ser el caso de algunos de los artefactos de Kenneth Koch[17]. No pretendo entrar, no obstante, en relativismos que conduzcan a callejones sin salida, pero en un ámbito tan joven como el cómic, que todavía está descubriendo sus límites expresivos y en el que es ahora cuando muchos autores comienzan a romper los convencionalismos temáticos y formales, pienso que las definiciones teóricas deberían estar sometidas a reconsideración constante[18]. Dicho esto, es obvio que entre el cómic y la literatura hay múltiples puentes que los conectan, pero, en mi opinión, dada la dialéctica entre texto e imagen que se suele establecer en el primero, sería conveniente acudir a modelos analíticos no estrictamente literarios ni tampoco de exclusivamente pictóricos sino vías de aproximación híbridas que aborden esta combinatoria, metodologías que, a su vez, pueden derivar hacia un extremo u otro en función de lo que se pretenda estudiar específicamente.

4. Para comenzar a pensar el canon

La relación más convencional entre cómic y literatura, por supuesto, es la que se refiere a las adaptaciones de un ámbito al otro. Posiblemente, el paso más habitual responde a adaptaciones en cómic de textos literarios, a menudo a partir de una consideración de menosprecio hacia la historieta, concebida, en este caso, solo como escalón previo a la lectura real[19]. De acuerdo con esta visión que, en puridad, suele dar lugar a cómics de escasa calidad, hay que recordar una colección de raigambre popular como la norteamericana *Classics Illustrated* (originalmente, entre 1941 y 1971), para la que se podría considerar que la reciente *Marvel Illustrated* (desde 2007) es, en cierto modo, heredera sentimental, si bien en este último caso el cómic ya no es visto meramente como un objeto de transición hacia la lectura literaria[20]. Más interesante habría resultado, sin embargo, el intento de Art Spiegelman por delinear una colección de novelas gráficas de altas ambiciones creativas, y para la que intenta reclutar escritores como John Updike, William Kennedy o Paul Auster; de este último, años más tarde y con la idea original descartada, se adapta finalmente *City of Glass: The Graphic Novel* (1994) por Paul Karasik y David Mazzucchelli, que dan a luz una obra plenamente consciente de emplear las armas específicas del cómic en lugar de entregarse a una traslación puramente mecánica de texto literario a imagen. En este contexto estadounidense, cabe destacar también a Peter Kuper, responsable de la serie «Spy vs. Spy» en la revista satírica *Mad*, gracias a dos magníficas adaptaciones como *The Jungle* (1991) de Upton Sinclair, para una encarnación más autoral de la vieja *Classics Illustrated*, y *The Metamorphosis* (2003)

[16] El dibujo, incluso la rotulación, también son rasgos de guion: no caigamos en la simplificación de identificarlo únicamente con argumento y el contenido de globos y de cartelas.
[17] Asimismo, un cómic que, puntualmente, por ejemplo, disponga de viñetas en blanco o en silencio, cuando esta no es la pauta del ítem, no deja ser historieta en ningún momento: tanto la ausencia de dibujo como la de palabras, para retomar el hilo, también son guion.
[18] Como señala Groensteen (2007), el cómic es un OCNI, esto es, un Objeto Cultural No Identificado.
[19] Para profundizar en este aspecto, véase Navarro (2013), Postigo (2002) o Sotomayor (2013) a manera de introducción.
[20] Sin embargo, salvo las adaptaciones de Eric Shanower y Skottie Young para los textos de L. Frank Baum, se trata también mayoritariamente de cómics de escasa calidad a pesar de la presencia como guionista de Roy Thomas, el responsable principal, junto con Barry W. Smith o John Buscema, de las brillantes adaptaciones setenteras para Marvel Comics de *Conan* y otros personajes de literatura *pulp* de Robert E. Howard.

de Franz Kafka. Asimismo, para concluir la panorámica sobre la industria de los EEUU, citaré un par de ejemplos notables: por un lado, la recuperación del peculiar Richard Corben como recreador de clásicos literarios[21] a partir de las narraciones cortas de Edgar Allan Poe (2006) y H. P. Lovecraft (2008); y por otro, el proyecto de Darwyn Cooke (desde 2009) consistente en adaptar cuatro novelas de Parker, el personaje de género negro creado por Richard Stark, seudónimo de Donald Westlake[22].

En el contexto español, las conocidas *Joyas Literarias Juveniles* (en su formato definitivo, desde el año 1967, aproximadamente) de Bruguera sirven de ejemplo paradigmático como modelo rutinario solo rescatable en función de algunos detalles gráficos como las portadas de Antonio Bernal. En los últimos tiempos, sin embargo, habría que aplaudir: en primer lugar, la serie de adaptaciones para niños de clásicos de la literatura bajo el paraguas editor de Ediciones SM, con trabajos dignos a cargo de autores como Miguel Porto (*Tirante el Blanco*, 2008) o David Rubín (*Romeo y Julieta*, 2008); y en segundo lugar, las recreaciones libres de títulos clásicos del terror para Ediciones de Ponent bajo la etiqueta «El Cuarto Oscuro» como, entre otros, *Demeter* (2007) de Ana Juan, que revisa el viaje en barco de Drácula en Inglaterra a partir del diario del capitán de a bordo, o *La protectora* (2011) de Keko, que prolonga la trama de *The Turn of the Screw* de Henry James[23]. En cuanto a otros referentes de calidad en ámbito estatal, valga la mención de algunos títulos brillantes como: *La Odisea* (1983) de F. Pérez Navarro y J. M. Martín Saurí, una condensada visión, contra corriente en su época, del texto homérico; *Nocilla experience: la novela gráfica* (2011) de Pedro Juan, que se apropia del texto homónimo de Agustín Fernández Mallo, con quien ya había colaborado para una historieta incluida en *Nocilla Lab*; *Beowulf* (2013) de Santiago García y David Rubín, potente remezcla del mito germánico con tropos superheroicos; o *El paraíso perdido* (2015) del alicantino Pablo Auladell, sugerente acercamiento que se ha constituido ya como un hito ineludible al ser objeto del Premio Nacional del Cómic (2016) [24]. Asimismo, muy influyente en el contexto historietístico español es la figura del argentino Alberto Breccia, de quien se ha de destacar *Los mitos de Cthulhu*, traslación de una serie de relatos de Lovecraft desde 1973 con guiones de Norberto Buscaglia, e *Informe sobre ciegos* (1991), que adapta un fragmento de *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato.

No pretendo extenderme mucho más porque, obviamente, cada mercado editorial es contenedor de ejemplos diversos merecedores de atención, sin embargo, antes de dejar atrás el mundo de la adecuación de textos literarios en cómic, no quiero dejar de aludir a Jacques Tardi, gran amante del *polar* (género policíaco francés) y gigante de la *Bande Dessinée* que a menudo adapta novelas de Jean-Patrick Manchette, con quien ha establecido una suerte de entente intersemiótica. Finalmente, es preceptivo aludir, aunque sea brevemente, a los *fumetti*, esto es, la industria italiana, un mercado en el que son innumerables las muestras de adaptaciones de calidad por mano de autores como Dino Battaglia (relatos diversos de Edgar Allan Poe, ETA Hoffman, Gustav Meyrink, etc.), Sergio Toppi (varios relatos de *Las mil y una noches*), Gianni de Luca (algunas obras de

[21] Un antecedente de la actual novela gráfica fuera su *Bloodstar,* publicada en 1976 sobre el relato original de Robert E. Howard.

[22] Un proyecto para el que tal vez habría que buscar un referente primigenio en *Red Tide* (1976) de Jim Steranko, que parte de la obra homónima de Raymond Chandler, en realidad solo un conjunto de ilustraciones que hacía abstracción del universo del escritor (no una adaptación *per se*) pero publicitada entonces como *graphic novel*.

[23] No obstante, el cierre de esta editorial en 2016 supone que la iniciativa haya quedado en un punto muerto.

[24] Asimismo, cabría mencionar la trayectoria de Laura Pérez Vernetti en torno a las relaciones entre historieta y poesía, pero destacaría más la perspectiva global que una obra concreta.

Shakespeare) o, en estos últimos tiempos, el joven valor Manuele Fior (*La Signorina Else* de Arthur Schnitzler, 2009).

Unos cuantos párrafos atrás, he escrito que el éxito del concepto *novela gráfica*, entendido esencialmente como corriente autoral en la que impera una gran libertad creativa, ha ayudado a la consideración del cómic como ámbito cultural también capacitado para retos intelectuales en la misma medida en que lo son otros más prestigiados tradicionalmente. Vuelvo, pues, a esta aseveración ahora que, una vez hecho un breve repaso de adaptaciones al cómic de textos literarios, merece la pena comentar un movimiento reciente de la popular Penguin Books. Esta casa editora, por medio del sello Penguin Classics Deluxe Edition, en varias ocasiones ha recorrido al servicio de un puñado de los autores más reconocidos para ilustrar varias obras maestras de la literatura permitiéndoles que encaren su trabajo como creyeran conveniente, por lo que algunos de ellos lo han hecho renunciando al concepto tradicional de ilustración en favor de portadas y contraportadas que, con gran capacidad sintética, referencian ciertos fragmentos de los textos literarios en formato cómic: así, obsérvese *The Dharma Bums* de Jack Kerouac pasado por el filtro del historietista noruego Jason; *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* de Mary Shelley visto por Daniel Clowes; *One Flew Over the Cuckoo's Nest* de Ken Kesey revisitado por Joe Sacco, etc. Un fenómeno muy parecido, ciertamente no nuevo pero posiblemente favorecido de los ochenta en adelante por el prestigio en aumento del ámbito del cómic, es el que se observa en la tarea ilustradora (no son adaptaciones al cómic, pero tampoco exactamente álbumes ilustrados tal como se suelen concebir) de grandes dibujantes como Art Spiegelman (*The Wild Party* de Joseph Moncure Marsh, 1994) o Robert Crumb (*The Captain Is Out to Lunch and the Sailors Have Taken Over the Ship* de Charles Bukowski, 1998) en el contexto de obras literarias. En todo caso, estaríamos ante un campo fronterizo en el que la perspectiva del *transmedia* (Scolari, 2013) podría ofrecer vericuetos metodológicos altamente sugestivos.

En otro orden de cosas, del mismo modo que el género del *biopic* representa un sector importante de la producción cinematográfica, la historieta también se ha vinculado recientemente con la literatura gracias a adoptar conceptos hermanados como los de la *biografía*, la *crónica* o las *memorias.* Muy a menudo, por añadidura, estas biografías en cómic toman la vida de escritores como foco argumental, con lo que el nexo entre ambos ámbitos parece fortalecerse aún más: *Introducing Kafka* (1993) de Robert Crumb y David Zane Mairowitz, ítem que, además del apartado específicamente biográfico, contiene también adaptaciones, a menudo fragmentarias, de textos diversos como *Der Process* (*El proceso*) o *Das Schloss* (*El castillo*); *Saint-Exupéry - El ultimo volo* (1994) de Hugo Pratt sobre los (hipotéticos) días finales del creador de *Le Petit Prince*; *The Beats: A Graphic History* (2009) de Harvey Pekar y Ed Piskor, crónica sobre Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William S. Burroughs y John Clellon Holmes, la llamada *Beat Generation*; *Dublinés* (2011) de Alfonso Zapico, obra que le ha valido el Premio Nacional del Cómic de 2012 y en la que poco después ha seguido una especie de *making of* titulado *La ruta Joyce* (2011); *Dotter of Her Father's Eyes* (2012) con dibujos de Bryan Talbot sobre un guion de su esposa Mary M. Talbot, donde esta se rememora la relación con su padre, James S. Atherton, experto en Joyce, mediante la yuxtaposición con la relación agridulce entre el autor de *Ulysses* y su hija Lucia; o *Lorca. Un poeta en Nueva York* (2017) de Carles Esquembre. Aprovechando, precisamente, el enfoque al que me he referido para con el cómic de los Talbot, cabe apuntar que, en mi opinión, parece plausible relacionar esta pujanza del formato de biografías de escritores con la tendencia frecuente en la corriente de la *novela gráfica* de inspirarse en hechos autobiográficos para construir la estructura argumental: después de décadas de obras circunscritas a géneros, que tienden, entendidos en el contexto de una maquinaria industrial tradicional que prioriza la producción por

comité por encima de la expresión íntima del autor, da la sensación de que la expansión del ámbito del cómic ha tomado a menudo fuerza a partir de las venturas y desventuras vitales, ya sea propias o ajenas. En este sentido, seguramente el ejemplo de alguna obra seminal como *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary* (1972) de Justin Green y el eco interminable de *Maus*, entre otras influencias, han contribuido a ello decisivamente[25].

Otro punto de conexión entre el cómic y la literatura, y al que ya hemos apuntado anteriormente en el marco de las colecciones (por ejemplo, «El Cuarto Oscuro» de Ediciones de Ponent), es aquel en el que el autor, aún partiendo de la base tradicional de adaptar un texto literario a cómic, no lo hace de manera convencional sino que toma una senda alternativa consistente en coger el referente de partida como excusa para componer un artefacto meta plenamente autónomo, con lo que de nuevo tocaríamos a la puerta de la perspectiva transmediática. Desde mi punto de vista, cabe apuntar a un par de obras de alta calidad que han seguido esta, digamos, metodología creativa de tipo posmoderno. Así, es digna de admiración la pericia mostrada por Robert Sikoryak en *Masterpiece Comics* (2009), cómic en el que el dibujante estadounidense traslada sintéticamente (y muy fielmente en cuanto al trasvase puramente temático) varios clásicos literarios universales a sendos estilos de cómic según coordenadas concretas de géneros, personajes o épocas; así, por ejemplo, mientras que el Batman *naïf* de los cincuenta, de acuerdo con el grafismo de Dick Sprang y otros, se convierte en el protagonista atormentado de *Prestupleniye y nakazaniye* (*Crimen y castigo*) de Fiódor Dostoievski, *Die Verwandlung* (*La metamorfosis*) de Franz Kafka es reimaginada con la estética de *Peanuts* (*Charlie Brown y Snoopy*) de Charles M. Schulz, siempre consiguiendo que la fusión resulte a la vez natural e irónica. En una línea similar pero, al mismo tiempo, muy diferente, hay que referirse a *Alice in Sunderland* (2007) del ya mencionado Bryan Talbot, el cual, a partir de los escritos *nonsense* de Lewis Carroll, construye un edificio de proporciones faraónicas en que se mezclan géneros, técnicas y registros para desembocar en lo que el historietista mismo denomina como *documental onírico* alrededor de la intersección entre la obra literaria original, la Alicie Liddell real y el área inglesa de Sunderland, tenida por algunos críticos como zona de inspiración para Carroll. En hermanamiento con este enfoque de crecer autónomamente desde el referente literario, es necesario situar en él también la técnica intertextual, reluciente en *Fun Home* (2006) y *Are You My Mother? A Comic Drama* (2012) de Alison Bechdel, obras en que la autobiografía se construye sobre el concepto de las memorias, aquí de acuerdo con una percepción de la literatura como instrumento esencial para entenderse tanto a uno mismo como a los que conforman el entorno familiar.

5. A manera de conclusiones provisionales

Como ya he señalado al principio de este escrito, he querido centrar la reflexión en el cómic precisamente por el destierro tradicional de la historieta respecto de los círculos universitarios, una ausencia que, progresivamente, está dando paso a una aceptación de este ámbito como materia de análisis susceptible de múltiples vías de acercamiento analítico. En esta senda de legitimación académica, los éxitos quizá sean lentos pero, sin duda, solo se hace camino al andar. A partir de este presupuesto, considero que entre la literatura y la historieta se otean vasos comunicantes que sugieren una alta productividad

[25] Este supuesto no comporta menospreciar las virtudes del cómic industrial popular, que, por debajo de capas de clichés de género, está capacitado para admitir, en manos sabias, grietas por las que se filtre la visión autoral; de hecho, esto es lo que hacen Moore y Miller en los ochenta: crear cómics de autor sin salirse plenamente de los márgenes genéricos del *mainstream*.

comparatista que, desde un punto de vista didáctico, podría permitir reflexiones respecto al proceso de lectura e interpretación crítica.

No planteo, en esta línea, establecer jerarquías apriorísticas sino entender que, en la actualidad, el concepto de lectura atiende a múltiples aristas y a códigos diversos. *Leer el mundo* implica ahora competencias variadas y, en este sentido, el cómic, como medio integrante de unidades icónicas y verbales, resulta idóneo para ello. Por otra parte, en el caso específico de las adaptaciones, pienso que los artefactos culturales deben ser analizados no solo en función de su plasmación primigenia sino también de su recepción: el *Quijote*, por poner un caso, remite a Miguel de Cervantes pero también a Sergei Eisenstein; el mito de *la Bella y la Bestia* debe buscarse en los repertorios folklóricos de Charles Perrault y otros, pero un ciudadano culto debe conocer también la versión fílmica de Jean Cocteau, etc. No es solo la obra original la que ha de ser estudiada, en definitiva, sino también sus consecuencias en el acervo cultural, las cuales, a su vez, pueden ayudar a iluminar el referente primero[26].

En todo caso, valga este humilde artículo para poner de manifiesto que las posibilidades de análisis intersemiótico entre literatura y cómic están al alcance de la comunidad docente para complementar las metodologías tradicicionales del aprendizaje literario. Cabe ir desarrollando, pues, propuestas prácticas pero no perdamos de vista la utilidad y la conveniencia de pergeñar un canon didáctico que ponga sobre la mesa una sugerencia razonada de ítems propicios para el análisis dado que es previsible que numerosos docentes se sientan desinformados. Por otra parte, claro está que lo expuesto aquí es, fundamentalmente, una lluvia de ideas que, en un futuro no demasiado lejano, debería concretarse gracias a una serie de criterios rigurosos de selección que, además, deberán tener en cuenta los diferentes niveles de lectura y, sobre todo, focalizar en el receptor y no tanto en el prescriptor, que a lo sumo ha de ejercer como mediador.

Bibliografía citada

Ballester, Josep. *L'educació literària*. València: Universitat de València, 1999 [2007].

Ballester, Josep. *La formación lectora y literaria*. Barcelona: Graó, 2015.

Barrero, Manuel. «El cómic como herramienta pedagógica». *Tebeosfera*, 1(1), 2002. Recuperado de https://www.tebeosfera.com/1/Hecho/Festival/Jerez/ConferenciaJerez020223.pdf.

Cerrillo, P. *et al*. *Libros, lectores y mediadores: la formación de los hábitos lectores como proceso de aprendizaje*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.

Gallo-León, J. P. «Presència del còmic a les biblioteques universitàries espanyoles». *Biblioteca i Documentació*, 38, 2017. Recuperado de http://bid.ub.edu/pdf/38/ca/gallo.pdf.

García, Santiago. *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri, 2010.

Groensteen, Thierry. *The System of Comics*. Jackson: University Press of Mississippi, 2007.

Hernández Ranz, Olaya. «Grande y gruesa pequeña literatura». *Bellaterra Journal of Teaching & Learning Language and Literature*, 5(1), (2012): 39-59.

Kress, Gunther y Van Leeuwen, Theo. *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*. Londres: Arnold, 2001.

Lluch, Gemma y Zayas, Felipe. *Leer en el centro escolar. El plan de lectura*. Barcelona: Octaedro, 2015.

[26] Obviamente, esta aseveración es matizable en función del contexto pedagógico, bien una case de literatura o un curso sobre el lenguaje del cómic, etc.

Mendoza, Antonio. *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.

Mendoza, Antonio. *La educación literaria: bases para la formación de la competencia lecto-literaria*. Málaga: Aljibe, 2004.

Navarro, Rosa. «La salvación de los clásicos. Las adaptaciones fieles al original». *Quaderns de Filologia*, 28, (2013): 63-75.

Postigo, Rosa María. «La recreació d'obres literàries: versions i adaptacions». Colomer, Teresa (ed.). *La literatura infantil i juvenil catalana: un segle de canvis*. Barcelona: Institut de Ciències de l'Educació de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2002: 171-182.

Portell Rifà, Joan. *El gust per la lectura 2010-2011*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2010.

Rovira Collado, J. y Ortiz Hernández, F. «Hacia un canon escolar del cómic. Tecnologías para su desarrollo, difusión y aplicación didáctica en el aula de lengua y literatura». *Retos en la adquisición de las literaturas y de las lenguas en la era digital*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2015: 503-508.

Scolari, Carlos Alberto. *Narrativas Transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto, 2013.

Sotomayor, María Victoria. «¿Qué hacemos con los clásicos? Algunas reflexiones para los futuros docentes». *Lenguaje y Textos*, 38, (2013): 29-35.