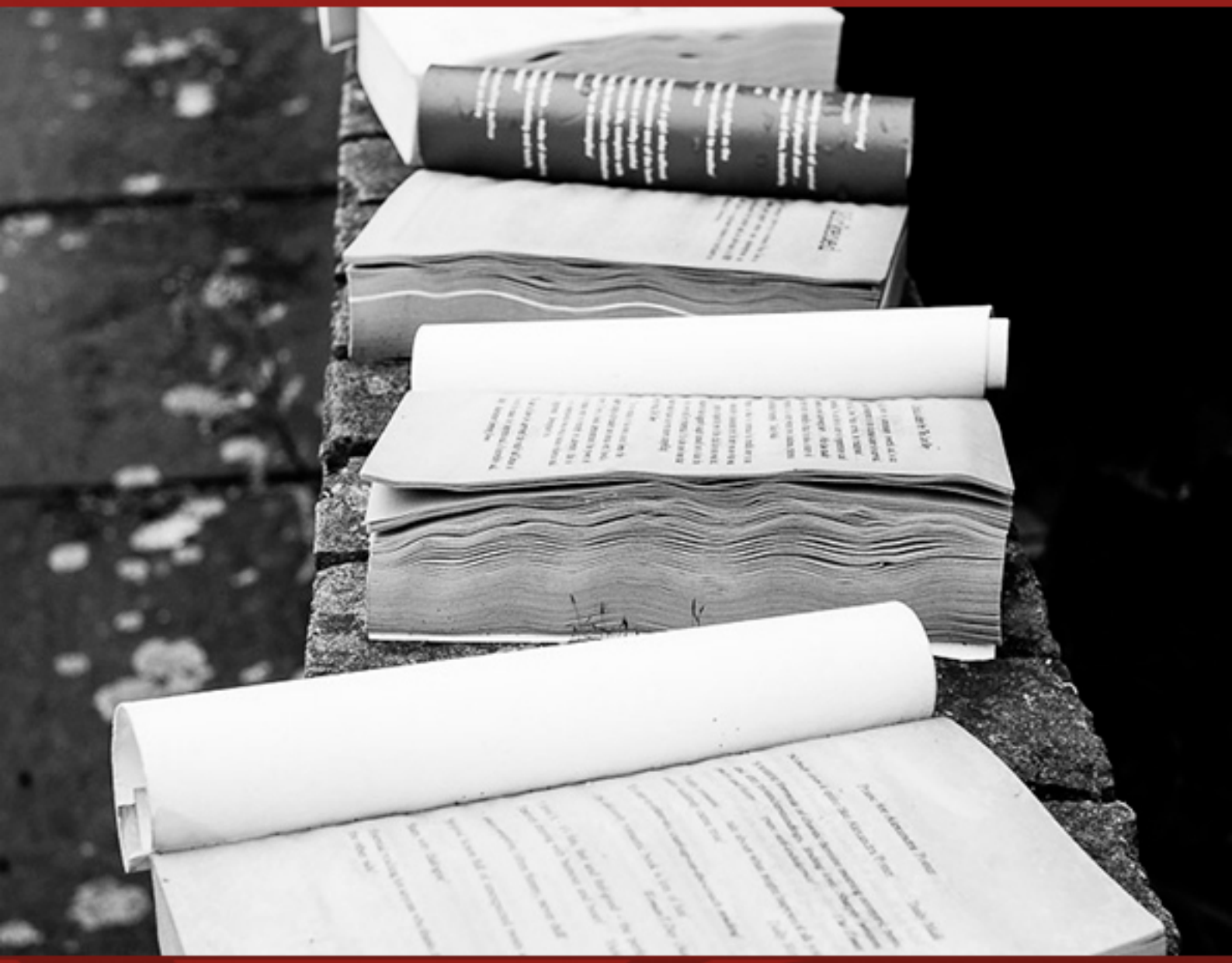
LECTURAS INQUIETAS

Antonio Candeloro-Laura Palomo Alepuz (eds.)



BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES
www.cervantesvirtual.com

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
Alicante, 2021

CANDELORO, ANTONIO & PALOMO ALEPUZ, LAURA (eds.)
Lecturas inquietas
Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2021, 218 pp.
ISBN: 978-84-17422-87-5

Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2021.
Este libro está sujeto a una licencia de «Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)» de Creative Commons.

© 2021, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
Algunos derechos reservados
ISBN: 978-84-17422-83-7

Portada: Fotografía de la cubierta perteneciente a Alejandro Palomo Alepuz.

ÍNDICE

Págs.

PRESENTACIÓN 5-13

PRÓLOGO EN FORMA DE DIÁLOGO: UNA CONVERSACIÓN CON NUCCIO ORDINE 14-20

I.- UN VIAJE HACIA EL PASADO Y NUESTRO ORIGEN LITERARIO: GRECIA Y ROMA 21-35

Miguel Pablo Sancho Gómez

II.- HOMERO Y LA CATEDRAL DE LA PALABRA: RECREACIONES POÉTICAS Y CINEMATOGRÁFICAS 36-48

Carmen María López López

III.- CRÍTICOS PROFESORES, PROFESORES CRÍTICOS 49-60

Carmen M.ª Pujante Segura

IV.- EN DEFENSA DE LA LITERATURA 61-70

Laura Palomo Alepuz

V.- EL *DETERMINISMO LECTOR* O LA NECESIDAD DE «LEER DIFERENTE» 71-83

Alba María Gálvez Vidal

VI.- CON LAS ESPADAS EN ALTO: LECTURAS QUE CORTAN EL ALIENTO 84-105

Antonio Candeloro

VII.- TODOS LOS CAMINOS SE PIERDEN EN MÉXICO: LAS POLÍTICAS DE LA NARRACIÓN COMO TÁCTICAS DE ESCAPE Y RESISTENCIA (UNA LECTURA ETNOGRÁFICO-BIOGRÁFICA DE *LOS DETECTIVES SALVAJES* DE ROBERTO BOLAÑO) 106-120

Francisco Cobo de Guzmán Godino

VIII.- *ENTRE LAS RUINAS DE LA INTELIGENCIA*: LA POESÍA DE JAIME GIL DE BIEDMA A LA LUZ DE LA POÉTICA COGNITIVA 121-143

Alejandro Jacobo Egea

IX.- RELEER A DOSTOIEVSKI: LA EXPERIENCIA DE MIRAR EN EL TIEMPO 144-156

Enrique Arroyas Langa

X.- CUANDO SALINGER NOS INVITÓ A JUGAR 157-167

Belén Blesa y Jorge L. Penabade

XI.- LECTURAS INQUIETANTES: UNA CONTEMPLACIÓN DEL SIGLO XX EN NOVELAS BRITÁNICAS Y ESTADOUNIDENSES 168-176

Antonio José Miralles Pérez

XII.- MÚSICA Y LECTURA INQUIETA: UNA INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA AFROAMERICANA A TRAVÉS DE BEYONCÉ 177-184

Patricia Coloma Peñate

XIII.- LAS METAMORFOSIS DE OFELIA: ANÁLISIS PRÁCTICO DE LA TRANSFORMACIÓN DEL PERSONAJE SHAKESPEARIANO EN LA OBRA DE J. E. MILLAIS (1852) Y SU INFLUENCIA EN TRES TRABAJOS FOTOGRÁFICOS CONTEMPORÁNEOS PARA LA REVISTA *VOGUE* (2011-2013) 185-199

José María Mesa Villar

XIV.- LA IMAGEN COMO ACOMPAÑAMIENTO DE LA PALABRA 200-216

Enrique Mena García

PERFILES BIO-BIBLIOGRÁFICOS DE LOS AUTORES Y AUTORAS 217-218

PRESENTACIÓN

Una joven mantiene un libro entre sus manos, sentada sobre el césped. Lleva el pelo recogido y no se le ve la cara: el espectador desconoce su mirada, pero sabe claramente que sus ojos están concentrados en el acto de la lectura. La lectora está sentada en una maleta (¿llena de libros, entre ellos con alguna novela corta, como la que contiene la historia del *Curioso impertinente* que Miguel de Cervantes introduce entre los capítulos XXXIII y XXXV de la Primera Parte del *Quijote*? No lo sabemos). A su izquierda aparecen dos pilas de libros en equilibrio precario y, a su alrededor, un paisaje a la hora del crepúsculo, cuando la naturaleza (árboles, hierba, montañas y cielo despejado a lo lejos) adquiere colores otoñales. Es lo que el estudiante interesado podía ver en el folleto informativo que anunciaba la que iba a ser la «I Jornada de Lectores Inquietos» (un 26 de octubre de 2016). Un seminario organizado por quien escribe y por Sonia M.ª Martínez Castro con el visto bueno de la entonces Vicedecana de Educación Infantil y Primaria, María del Mar Pintado Jiménez. Esto era lo que se podía leer *verbatim* en la sección del folleto en la que se detallaba la información básica de la Jornada: «El objetivo principal es el de empujar a los jóvenes y a los adultos a acercarse a obras literarias que puedan despertar el 'virus benigno' de la lectura o la curiosidad por conocer (o por volver a conocer) a autores considerados como 'clásicos' o fundamentales para poder convertirse en lectores 'inquietos' y abiertos a todo tipo de textos literarios. Cada ponente propondrá, por eso mismo, su propio punto de vista personal (y del todo subjetivo) sobre aquellos autores y aquellos títulos que, desde la experiencia más íntima, han marcado su propia formación en cuanto lector. La plurivocidad de los ponentes, la multiplicidad de sus enfoques e intereses, la heterogeneidad de las propuestas para 'animar a leer' a los demás serán el punto fuerte de una serie de propuestas que no se detendrán en teorizar sobre el fomento de la lectura o sobre el acto (todavía misterioso) de leer, sino que intentarán persuadir y convencer al auditorio de la bondad de los autores y de los títulos comentados a lo largo de la Jornada».

Esto era lo que pretendía: contagiar a los demás (no solo a nuestros estudiantes de Educación o de Idiomas o de otras titulaciones) el «virus benigno» de la lectura (en aquel entonces, obviamente, desconocía la carga demoledora de ciertas metáforas; en aquel entonces, nadie sabía que el COVID-19 cambiaría para siempre nuestra manera de relacionarnos con los demás y con nuestro propio cuerpo).

La intención en cuanto organizador del evento era precisamente esa: compartir experiencias emotivas y literarias con estudiantes y colegas sin pretensiones teóricas y académicas, es más, introduciendo el elemento personal que el acto de la lectura implica para despertar la atención y la curiosidad hacia aquellas obras y aquellos autores que nos han convertido en «lectores inquietos», esto es, en alguien que lee y relee un determinado libro porque se ha convertido en su «clásico» de toda una vida. Y ¿qué es un clásico? Podríamos dar muchas respuestas diferentes. Esta es la que nos ofrece Italo Calvino en su famoso ensayo *Perché leggere i classici*: «Un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire»[1]. Para eso les invitaba a mis compañeros de otras ramas del

[1] Se trata de la sexta definición que nos da el escritor italiano: cfr. Calvino, *Por qué leer los clásicos*, nota preliminar de Esther Calvino, trad. de Aurora Bernández, Madrid, Siruela, 2015:15: «6. Un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir».

saber, no solo a los que se dedican a la investigación y a la docencia dentro del ámbito de los estudios humanísticos o de las diferentes filologías, a compartir sus clásicos con los demás: precisamente para ver qué tenían que decirnos esos textos que ya formaban parte de su formación lectora y de ciudadanos atentos al arte literario (o aficionados al mismo).

Después de cinco años de aquella primera Jornada, en la que obtuvimos inmediatamente el aplauso de los asistentes, puedo desvelar de dónde saqué el sintagma «Lectores Inquietos»: de uno de los ensayos más brillantes que haya leído en mi vida, *L'ombra di Ulisse*, de Piero Boitani, un libro sobre las múltiples reescrituras del mito (y del personaje) de Ulises desde Homero hasta nuestra contemporaneidad. Y ¿quién es el «lector inquieto»? He aquí la respuesta: «El Lector Impuro […] no es solo el que se acuesta con sus libros (aunque también lo haga con el goce que es imprescindible en una actividad de tal jaez). Es ante todo el que ya conoce la trama y el final del relato y que, deliberadamente, elige una posición en el espacio y en el tiempo, en la historia y en la ideología, desde donde mirar su narración. El Lector Impuro es alguien que en su día se enamoró debidamente de la Teoría, pero que luego sobrevivió a esa relación porque tiene, para decirlo en los términos de Paul Valéry o de Frank Kermode, una gran «hambre de poesía». Finalmente, el Lector Impuro es también Inquieto: es quien, a pesar de todo, se preocupa por el problema de la interpretación y de la historia de las interpretaciones, de su significado como reflejos -y a veces como figuraciones creativas- de posturas estéticas, morales y religiosas, y de situaciones ideológicas, culturales y materiales»[2]. Es, entre otros, por Piero Boitani por el que me convertí yo mismo en Lector Impuro, además de Inquieto, a lo largo de mi carrera académica y de mi vida de lector que lo lee todo, «aunque sean los papeles rotos de la calle».

Así, año tras año, y casi sin darnos cuenta, tanto los organizadores como los profesores que aceptaban el reto de participar en las Jornadas íbamos tomando consciencia del entusiasmo que nos embargaba al tener que afrontar esas «lecturas» públicas hechas desde la impureza y la inquietud. Las Jornadas mismas se convirtieron paulatinamente en ocasiones para intercambiar libros, citas, autores, en el nombre de la común pasión literaria. «Pasión» fue la palabra clave para que la arriba citada María del Mar Pintado Giménez me empujara a leer un libro que desconocía por aquel entonces y que ya había aparecido en Italia en 2013. Me refiero a *L'utilità dell'inutile* de Nuccio Ordine, una especie de «manifiesto» que reivindicaba precisamente lo mismo por lo que nosotros montábamos con entusiasmo esas Jornadas: la importancia de la cultura humanística y de la literatura clásica y, por ende, universal, como herramientas para ser mejores personas y no sucumbir al materialismo y al pragmatismo neocapitalista que se basa solo en el acto de producir y consumir, como en un bucle del que parece imposible salir. Y cuál fue mi sorpresa, en el mes de mayo del 2021, cuando, en un gesto algo atrevido y bastante quijotesco, decidí ponerme en contacto con Nuccio Ordine para

[2] Cfr. Boitani, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna, il Mulino, 1992: 8: «Il Lettore Impuro […] non è soltanto quello che va a letto con i suoi libri (benché egli faccia anche questo con il godimento che è imprescindibile da tale attività). È innanzitutto colui che già conosce la trama e la fine del racconto e che deliberatamente sceglie una posizione nello spazio e nel tempo, nella storia e nell'ideologia, dalla quale guardare alla sua narrazione. Il Lettore Impuro è uno che a suo tempo si è debitamente innamorato della Teoria, ma è poi sopravvissuto alla relazione perché ha, per dirla con Paul Valéry e Frank Kermode, un grande "appetito di poesia". Infine, il Lettore Impuro è anche Inquieto: è chi, nonostante tutto, si preoccupa del problema dell'interpretazione e della storia delle interpretazioni, del loro significato come riflessi -e talvolta come figurazioni creative- di posizioni estetiche, morali e religiose, e di situazioni ideologiche, culturali e materiali» (la traducción es mía). Hay traducción española: *La sombra de Ulises. Imágenes de un mito en la literatura occidental*, trad. de Bernardo Moreno Carillo, Barcelona, Península, 2001.

preguntarle si quería formar parte de un libro -este libro que ahora el lector tiene ante sus ojos, igual que el otro que la joven del folleto informativo tiene entre sus manos- hablaba de temáticas y de nudos que él mismo ya había analizado tan brillantemente en su *La utilidad de lo inútil*[3]. El resultado de aquel gesto lo encontrará el lector impuro e inquieto en el «Prólogo en forma de diálogo». El título lo sugirió el mismo Nuccio Ordine, al que va mi agradecimiento y el de todos los demás autores de los varios capítulos en los que se estructura el libro por haber puesto su lanza a nuestro servicio sin esperar nada a cambio, en un acto de gratuidad totalmente quijotesco, además de cervantino.

Descubrir a un autor italiano en España por la sugerencia y el consejo de una compañera española es el enésimo ejemplo de cómo la literatura no es algo muerto o que consta simplemente de un listado de títulos y de autores que el alumno tiene que aprenderse de memoria para poder aprobar el examen; todo lo contrario: este sincretismo que da lugar a una serendipia sin precedentes es el enésimo ejemplo de cómo la literatura puede ser el ámbito más proficuo y fructífero en el que intercambiar ideas, opiniones, recuerdos y… pasiones. Según el *Diccionario de la Lengua Española*, «pasión», entre otras cosas, puede significar «Inclinación o preferencia muy vivas de alguien a otra persona» o, también (definición séptima), «Apetito de algo o afición vehemente a ello». Hay algo en común entre estas dos acepciones del término: en ambos casos, el diccionario recalca y subraya el elemento «vivo» y «vehemente» de la potencia de la «pasión»: una «inclinación o preferencia» que también evoca el estado del «enamoramiento» (ahí sí uno se inclina de forma muy viva hacia otra persona, la persona amada) y «apetito o afición vehemente» hacia algo, una afición que nos hace «inquietos», que nos mueve el alma, que nos trastoca los sentidos.

Y por esa «pasión» ve ahora la luz *Lecturas inquietas*, una especie de «fenomenología sentimental del acto de la lectura». Ojalá el lector que se acerque a estas páginas pueda disfrutar tanto como lo hicimos Laura Palomo Alepuz y yo en cuanto editores del mismo y en cuanto participantes activos dentro de una experiencia que nos ha marcado de por vida. Mi agradecimiento va a los autores que han hecho posible este libro del todo heterogéneo, inclasificable y transversal; además de a Nuccio Ordine, quijotesco de pro y amante de la literatura como pocos en estos tiempos aciagos que atravesamos a tientas entre el desconcierto y la ilusión. Buona lettura!

Antonio Candeloro

[3] Cfr. Ordine, *L'utilità dell'inutile. Manifesto*, Milano, Bompiani, 2013 y *La utilidad de lo inútil. Manifiesto*, trad. de Jordi Bayod, Barcelona, Acantilado, 2013.

* * *

«¡Rescatemos los clásicos! “Grecia es nuestra madre”, dije, “pero todos los caminos llevan a Roma”».

(Miguel Pablo Sancho Gómez)

«No somos nosotros quienes elegimos los libros; son los libros quienes nos eligen y nos marcan para siempre».

(Carmen M.ª López López)

Aunque *Lecturas inquietas* presenta un enfoque interdisciplinar, relacionado con los diferentes ámbitos humanísticos de los que proceden los profesores e investigadores que participan en él (la historia, el arte, la antropología, la filosofía, el periodismo, los estudios culturales, las literaturas española, hispanoamericana e inglesa), podemos advertir en los textos que lo componen significativas confluencias que tienen que ver con referentes comunes -como el del ilustre escritor que, de forma altruista, nos hizo el regalo de ese sugestivo «Prólogo en forma de diálogo» que acoge en las primeras páginas al lector- intereses compartidos y un diálogo fluido y continuo entre las personas que han participado en este emocionante proyecto; pero es, sobre todo, el amor a la literatura lo que vertebra el conjunto.

Así, el libro se abre con dos capítulos dedicados al origen venerable de la cultura occidental, la literatura clásica: en el primero, «Un viaje hacia el pasado y nuestro origen literario: Grecia y Roma», Miguel Pablo Sancho Gómez (Universidad Católica San Antonio de Murcia) resume esta tradición fundamental citando a un número amplio y representativo de clásicos de Grecia y de Roma (sobre los cuales aporta en la bibliografía una cuidada lista de ediciones y traducciones al castellano) y suscita una reflexión sobre el uso indiscriminado de la tecnología y el materialismo de la sociedad contemporánea; en el segundo, «Homero y la catedral de la palabra: recreaciones poéticas y cinematográficas», Carmen M.ª López López (Universidad Nacional de Educación a Distancia) nos invita a entrar de su mano en la catedral sagrada de la literatura, la *Odisea*, desde la admiración y el respeto por un arte que tiene el poder de modificar la vida humana, influir en la manera de leer en el alma de los otros seres y de captar la belleza del mundo, frágil y perecedero, pero también plagado de maravillas, que nos rodea; a la vez que nos obsequia con un poema inédito en el que recrea el pensamiento de la inmortal creación de Homero: Ulises.

«La literatura es una necesidad en la universidad de hoy».

(Carmen M.ª Pujante Segura)

«La literatura […] nos ayuda a interpretar el mundo, la realidad que nos rodea, y a descubrir nuestro papel en él».

(Laura Palomo Alepuz)

«El ejercicio lector se convierte en una forma introspectiva de conocimiento y construcción de uno mismo».

(Alba M.ª Gálvez Vidal)

El siguiente bloque temático está integrado por tres capítulos en los que, desde diferentes aproximaciones, se estudia el complejo fenómeno de la lectura y sus implicaciones sociales: «Críticos profesores, profesores críticos», a cargo de Carmen M.ª Pujante Segura (Universidad de Murcia) y abordado desde el marco metodológico de la teoría de la literatura y el estudio interdiscursivo, se configura como un amplio repaso por la obra de algunos de los mayores críticos literarios que han contribuido a definir esta labor y una reflexión sobre las necesarias conexiones que la enseñanza y la investigación deben establecer en la Universidad actual; «En defensa de la literatura», de Laura Palomo Alepuz (Universidad de Alicante) se plantea como un alegato en favor de la revalorización social de la literatura como forma de conocimiento, estimulante intelectual, vehículo de comunicación del ser humano, expresión de la identidad individual y colectiva, manifestación cultural y forma de cuestionamiento de lo establecido; «El *determinismo lector* o la necesidad de "leer diferente"», escrito por Alba M.ª Gálvez Vidal (Universidad Católica San Antonio de Murcia), llama la atención sobre la influencia que la lectura ejerce sobre el ser humano, individual y socialmente, y subraya la necesidad de revisar el modelo canónico para *leer diferente* si lo que queremos es llegar a *entender diferente* y *ser diferentes*.

«Quizás la literatura pueda interpretarse, entonces, como lugar o espacio privilegiado en el que pensar actos que ni nos han pasado nunca en el plano real, ni tampoco hemos llegado a imaginar nunca en nuestra mente».

(Antonio Candeloro)

«Su contribución [de Bolaño] a nuestra educación literaria fue decisiva para entender la lectura y escritura como práctica política».

(Francisco Cobo de Guzmán Godino)

«Partimos, pues, de la consideración de la poesía lírica como expresión directa de las emociones y sentimientos, en tanto que estos son sugeridos al lector por una entidad que habla a través de la composición -entidad que puede o no corresponderse con el "yo" del poeta, es decir, con la entidad empírica que ha escrito el poema-».

(Alejandro Jacobo Egea)

Los tres capítulos que vienen a continuación suponen tres interesantes calas en la literatura española e hispanoamericana. En el primero, «Con las espadas en alto: lecturas que cortan el aliento», Antonio Candeloro (Universidad Católica San Antonio de Murcia) compara el empleo de la técnica del suspense en varias escenas literarias en la que el duelo a espada tiene un papel fundamental: la del *Quijote*, que Cervantes interrumpe dejando a su célebre protagonista en plena lucha contra el vizcaíno; la del enfrentamiento entre el jefe del servicio secreto, Bertram Tupra, y el diplomático español Rafael de la Garza en un baño de discapacitados de Londres en *Tu rostro mañana* de Javier Marías y, por último, la que, en la playa de Barcelona, entablan Arturo Belano e Iñaki Echavarne en *Los detectives salvajes* de Bolaño, lo que le lleva a reflexionar sobre la importancia de la lectura (y, en concreto, de esta técnica del suspense) como forma de evadir de la realidad y al mismo tiempo desentrañarla.

En el siguiente, «Todos los caminos se pierden en México: las políticas de la narración como tácticas de escape y resistencia (una lectura etnográfico-biográfica de *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño)», Francisco Cobo de Guzmán Godino (Universidad Católica San Antonio de Murcia) pone de relieve la influencia que ejerció la lectura de la novela *Los detectives salvajes* del escritor chileno Roberto Bolaño en un grupo de jóvenes españoles artística e intelectualmente inquietos de finales de los 90, que a través de las confluencias entre arte y antropología social, descubren el potencial táctico y político de la literatura y canalizan su indagación en diferentes iniciativas y proyectos.

Desde un enfoque poético-cognitivo, Alejandro Jacobo Egea (Universidad Católica San Antonio de Murcia) estudia en el último capítulo de este bloque, «*Entre las ruinas de la inteligencia*: la poesía de Jaime Gil de Biedma a la luz de la poética cognitiva», las técnicas y circunstancias compositivas de la obra lírica del poeta barcelonés, llama la atención sobre su capacidad para compartir experiencias emocionales con el lector y analiza algunas de sus composiciones fundamentales.

«La lectura es una actividad extraña. Nos proporciona comprensión del dolor a través del placer, nos da una visión de la felicidad y de la belleza exterior mediante la inmersión en el mundo interior, nos devuelve una imagen propia con la visión de los otros».

(Enrique Arroyas Langa)

«Uno continúa leyendo incluso cuando ha acabado de leer».

(Belén Blesa y Jorge L. Penabade)

«El siglo XX es una era de mentes sin calma y de conciencias vacilantes. Pronto se percatan de ello los novelistas y orientan el foco de su escrutinio hacia hombres que luchan por abrirse paso en la jungla de su identidad».

(Antonio José Miralles Pérez)

El siguiente conjunto de textos se aproxima a algunas obras literarias rusas, americanas y británicas de referencia. En «Releer a Dostoievski: la experiencia de mirar en el tiempo», Enrique Arroyas Langa (Universidad Católica San Antonio de Murcia) realiza un pormenorizado y apasionado análisis del acto de la lectura en cuanto relectura, fenómeno de introspección e indagación en las relaciones humanas, tomando como referencia *Crimen y castigo* y la actitud nihilista de Raskolnikov.

A continuación, Belén Blesa Aledo y Jorge L. Penabide (Universidad Católica de Murcia y Editorial Amarante), en «Cuando Salinger nos invitó a jugar», proponen una creativa lectura a dos voces de este clásico de la literatura americana que parte de la percepción de la lectura como diálogo, como intercambio de concepciones, como encuentro y descubrimiento de la vida entre los intersticios del texto.

En el tercer capítulo del bloque, «Lecturas inquietantes: una contemplación del siglo XX en novelas británicas y estadounidenses», Antonio José Miralles Pérez (Universidad Católica San Antonio de Murcia) conecta *The Red Badge of Courage* de Stephen Crane, *The Four Feathers* de Mason, *To Kill a Mockingbird* de Harper Lee, *Fried Green Tomatoes at the Whistle Stop Café* de Fannie Flagg, *The Point of Honor, A Military Tale (The Duel)* de Joseph Conrad, *Red Alert* de Peter Bryant y *Lord of the Flies* de William Golding como novelas que muestran la crisis existencial y la conciencia vacilante del individuo en un siglo tan convulso como el XX.

«Es imposible hablar de música sin hablar de lectura».

(Patricia Coloma Peñate)

«Su reinterpretación [de la muerte de Ofelia] a lo largo de los siglos en los terrenos crítico y artístico muestra que posee una historia propia que no ha dejado de fascinar a lectores y espectadores».

(José María Mesa Villar)

«Texto e imagen pueden ser una unión perfecta».

(Enrique Mena García)

Por último, Patricia Coloma Peñate, José María Mesa Villar y Enrique Mena García, los tres profesores e investigadores de la Universidad Católica San Antonio de Murcia, proponen una aproximación a la literatura desde otros ámbitos artísticos: la música, la pintura y la fotografía. La primera, en «Música y lectura inquieta: una introducción a la literatura afroamericana a través de Beyoncé» vincula el álbum *Lemonade* de la admirada cantante, con la literatura afroamericana contemporánea, por la confluencia de elementos culturales, referencias identitarias y códigos artísticos; el segundo, en «Las metamorfosis de Ofelia: análisis práctico de la transformación del personaje shakespeariano en la obra de J. E. Millais (1850) y su influencia en tres trabajos fotográficos contemporáneos para la revista *Vogue*» analiza la proyección que la trágica creación de Shakespeare ha tenido en el terreno plástico y fotográfico a través de varias manifestaciones contemporáneas, que no solo muestran la mutabilidad del personaje, sino también su durabilidad. Finalmente, el último, en «La imagen como acompañamiento de la palabra» realiza un amplio recorrido por la historia de la imagen y del libro hasta llegar a la actualidad, mediante el cual subraya el hecho de que la unión de ambos formatos ha acabado dando lugar a una tercera dimensión, la de la poesía de las imágenes en la literatura, que no solo se muestra en la literatura infantil y juvenil, sino sobre todo en la literatura clásica.

«Nosotros no somos poseedores de la verdad, sino buscadores de la verdad».

(Nuccio Ordine)

Para concluir, en un momento de gran incertidumbre existencial, en el que los cambios se suceden de forma frenética y en el que el corsé de los sistemas de evaluación cuantitativos constriñe al mundo académico, este grupo de profesores e investigadores, amantes de las Humanidades y conscientes de la importancia de su función social, que comparten inquietudes didácticas, lecturas y referentes culturales, decidieron colaborar juntos en un proyecto transversal de acercamiento al fenómeno de la lectura que sirviera para llamar la atención sobre la necesidad de llevar a cabo actos fundamentados en el amor por el conocimiento y por el ser humano.

Si, como señala Nuccio Ordine en el «Prólogo en forma de diálogo», un profesor es una persona que ama lo que enseña y la cultura es un posible medio de mejorar la sociedad, entonces, aunque seamos conscientes de que siempre van a seguir existiendo molinos de viento contra los cuales vamos a tener que luchar, en el mundo real o en el profesional, este intento, nuestro esfuerzo y nuestra ilusión merecen la pena.

Esperamos que los posibles lectores que se acerquen a sus páginas puedan al menos encontrar una mínima parte del placer que hemos sentido nosotros mientras le dábamos forma, en lecturas, revisiones y conversaciones, a *Lecturas inquietas*.

Y antes de concluir, recupero la primera persona del singular para introducir mi agradecimiento a todas las personas que con su ayuda han hecho posible la existencia de este libro: a Antonio Candeloro, creador de las «Jornadas de Lectores Inquietos» que celebramos sucesivamente en la Universidad Católica San Antonio de Murcia, que nos involucró en esta preciosa iniciativa de canalizar nuestros debates, conversaciones y confluencias en forma de libro y que tuvo la maravillosa osadía de escribirle a nuestro admirado Nuccio Ordine para proponerle participar en nuestro proyecto; a este nuestro ilustre caballero andante por haber aceptado desinteresadamente colaborar con nosotros; y los compañeros y compañeras, amigos y amigas, por haber compartido con nosotros su esfuerzo y su entusiasmo desde el momento que les comunicamos la propuesta

Laura Palomo Alepuz

PRÓLOGO EN FORMA DE DIÁLOGO: UNA CONVERSACIÓN CON NUCCIO ORDINE

Antonio Candeloro: ¿Qué es lo que le preocupa a Nuccio Ordine actualmente?

Nuccio Ordine: Lo que me preocupa es ver cada vez más frecuentemente cómo tanto la escuela como la Universidad persiguen la «estrella polar» de la economía. Hay muchas señales que me preocupan. Una primera señal tiene que ver con el léxico: en la Universidad lo primero que un estudiante aprende es el significado de las palabras «créditos» y «débitos». ¿Por qué utilizar estos términos del ámbito económico? Es como si la escuela y la Universidad estuvieran programadas para satisfacer las exigencias del mundo laboral y de las empresas. La escuela y la Universidad ya no están hechas para satisfacer las exigencias «formativas» del estudiante, de alguien que será un futuro ciudadano con un alto nivel ético y que sabrá prestar atención a la sociedad que lo rodea. En lugar de «formar» al estudiante, se le «informa» sobre lo que le espera allí afuera. Algunos lo dicen explícitamente, lo reconocen públicamente; otros, más listos, lo aplican sin decirlo. Baste con ver las declaraciones de Boris Johnson de hace tres semanas: en una charla a los estudiantes ingleses, el Primer Ministro británico ha aconsejado a los jóvenes que elijan una facultad o una disciplina que les permita pagar la deuda que contraen al matricularse y que, luego, les permita ganar mucho dinero. Esto implica que uno no tiene que elegir lo que más le interesa, el ámbito científico o humanístico que le atrae. La idea es: «tienes que estudiar para ganar un sueldo, no para aprender algo, ni para ser mejor persona, ni para seguir tus intereses personales o tus aficiones». Todo esto se ve también si miramos los sistemas de evaluación que se aplican tanto en el mundo escolar como en la Universidad. En el 2018, en una prueba nacional de evaluación de los alumnos de Primaria, el Ministerio de Educación italiano propuso un test INVALSI en el que se le preguntaba al estudiante de entre 7 y 8 años: «¿Cuánto quieres ganar de adulto? ¿Y este dinero será útil para comprar las cosas que deseas?». He aquí al Rey desnudo.

Es lo que decía Quevedo en el siglo XVII: «poderoso caballero es don Dinero».

Eso es: el estudio tiene que estar vinculado con el dinero y con el consumismo, tenemos que formar a futuros consumidores pasivos. La sociedad que estamos diseñando, y que la pandemia ha contribuido a mirar desde puntos de vista que nos permiten vislumbrar el futuro, es una sociedad en la que el hombre vive en su casa, consume cine en la gran pantalla, mira la obra teatral en su versión virtual, escucha los conciertos en plataformas especializadas y pide comida para llevar sin levantarse del sofá. La tecnología se presenta como algo que nos soluciona la vida, que nos permite vivir sin tener que esforzarnos, como la panacea de todas nuestras necesidades. Cuando, en realidad, la tecnología apuesta por lo efímero, por lo que se gasta después de un tiempo calculado. Es la idea de «obsoleto» lo que está relacionado con la tecnología.

Y, además, con esa tendencia a gastarse rápidamente, la tecnología produce los así llamados «deseos inducidos».

Así es: la tecnología borra la idea de «arreglar» los objetos. Todos los objetos que crea la tecnología son «obsoletos», se producen y se venden para que se gasten en seguida,

en una carrera loca en la que todo se convierte en pasado de una forma rápida. Si hace veinte años se me rompía la lavadora, podía comprar la pieza rota y ya está; hoy, si se rompe, compensa comprar otra lavadora nueva. La idea es: comprar siempre cosas nuevas.

Sustituir en el nombre de la última novedad, de lo que se nos presenta como «nuevo».

Tanto es así que yo critiqué los programas europeos que utilizan la fórmula «Escuela 3.0» o «Escuela 4.0». Es una expresión horrible y nefasta porque implica la idea de que la «Escuela 3.0» es inferior a la «Escuela 4.0», de que hay que llevar al desguace la anterior, de que todo lo que se ha hecho ya no me sirve para nada. Y aquí quiero abrir un paréntesis sobre el concepto de la memoria…

La memoria es un concepto clave sobre el que quería invitarte a reflexionar: ¿cuáles son las relaciones entre memoria e imaginación en un mundo en el que las máquinas parecen sustituir al ser humano, adelantándolo incluso en su capacidad creativa, además de en sus necesidades?

Estoy convencido de que el pasado no se puede borrar, de que es fundamental para entender el presente y prever el futuro. En el Olimpo griego la memoria, la diosa *Mnemosyne*, es la madre de todos los saberes. Hoy, sin embargo, la memoria es desprestigiada: ¿por qué mirar atrás, si lo que hay que hacer es siempre mirar hacia adelante? En una sociedad en la que -retomando un fragmento de Charles Dickens en *Tiempos difíciles*, donde el banquero y el pedagogo son los que se ocupan de la educación de los niños- lo que cuenta son solo «hechos, hechos, hechos», pues todo lo que se queda fuera de estos parámetros no hace falta, no es útil. ¿De qué me sirve un caballo con alas? ¿De qué me sirve un hipogrifo? Albert Einstein, en cambio, nos demuestra que la creatividad está en la base de toda investigación científica. El científico tiene que seguir una *curiositas* viva y que permanezca siempre alerta. ¿Cómo podríamos estimular la *curiositas* de nuestros jóvenes basándonos solo en objetivos materiales y materialistas? Los jóvenes del futuro estarán acostumbrados a alcanzar los objetivos con los anteojos. Sin ser capaces de mirar el mundo desde otros puntos de vista originales, no tendrán la capacidad de cambiar, de ser flexibles. Los parámetros del banquero, que es también el pedagogo en el mundo de los niños de *Tiempos difíciles*, son los que mandan hoy en día. Ese personaje se mueve con una regla que le sirve para medirlo todo. ¿Cuáles son hoy las instituciones que monopolizan el poder? ¿Cuáles son las agencias transnacionales que dictan las reglas? La OCSE, el Banco Mundial y el Banco del Comercio. ¿Qué pintan estas grandes instituciones financieras y ligadas al mundo de la economía con el de la educación? Pintan, porque si la educación tiene que estar al servicio de la finanza y de la economía, es normal que esté subordinada a este tipo de instituciones.

Entonces, ¿podríamos interpretar la escuela y la Universidad como lugares de resistencia? ¿El libro, en cuanto objeto tecnológico que no cambia, que no ha cambiado a lo largo de los siglos, podríamos interpretarlo como algo que va en contra de lo «obsoleto», de lo «efímero» que produce la tecnología y, al revés, como algo que defiende lo «intemporal», lo «perdurable»? ¿La escuela y la Universidad podrían ser los lugares ideales en los que defender esta «revolución al revés» donde lo que cuenta es «lo intemporal», «lo que perdura», lo que va más allá de las modas del momento?

La escuela y la Universidad surgieron porque tenían dos figuras centrales, desde la Edad Media en adelante: el maestro y el alumno. A lo largo de los siglos, desde la Universidad siempre han surgido visiones alternativas con respecto al «lugar común» que la sociedad pretendía imponer. El gran cambio ha ocurrido en los años 80, con el «Tatcherismo»: la escuela y la Universidad tienen que estar al servicio del crecimiento económico, de las empresas y del mercado. Esta visión ha implicado un corte radical de la inversión del Estado en las universidades, una pérdida paulatina de la capacidad de influencia del pensamiento crítico, una inversión en las universidades más prestigiosas dedicadas a formar a la «élite». Italia, en este sentido, ha conseguido un milagro: la mayoría de nosotros viene de un contexto académico de un nivel muy alto, a pesar de los recortes del Estado en los fondos públicos. Pero esto no ha sido así en otros países: dar mucho dinero a pocos implicó reducir los derechos de la mayoría, de los más pobres. En los últimos treinta años hemos vivido este «envenenamiento». Y luego hay que citar otro fenómeno: en los últimos años hemos aceptado de forma acrítica los sistemas de evaluación típicos del mundo americano o anglosajón basados en los baremos cuantitativos.

O produces un determinado número de artículos, de libros, de graduados, o estás fuera de juego…

Así es. El aspecto cuantitativo ha ocupado el primer plano y ha asimilado el aspecto cualitativo, lo ha engullido en sí mismo.

Aquí quisiera citar una frase de *La utilidad de lo inútil*: «El encuentro auténtico entre un maestro y un alumno no puede surgir prescindiendo de la pasión y del amor por el conocimiento». De esta cita me sorprenden dos cosas: lo primero tiene que ver con el hecho de que cualquier maestro es, en parte, filósofo, porque cultiva el «amor por el conocimiento», que es la definición del término «filosofía»; lo segundo atañe la palabra «pasión», porque este término me ha evocado un ensayo que leí justo después de *La utilidad de lo inútil* y que es de Massimo Recalcati, *La hora de clase*, con un subtítulo todavía más llamativo, *Por una erótica de la enseñanza*. Entonces, ¿es factible una «erótica de la enseñanza» en un sistema en el que todo está calculado, medido, cuantificado en el nombre de la *performance*, del éxito material, en el que el profesor se convierte a menudo en un burócrata, en un mánager, o en un banquero como comentabas antes?

Este es un nudo fundamental, el *quid* de la cuestión. La pandemia nos ha permitido ver muy de cerca este aspecto. Durante la pandemia pensamos que la tecnología iba a ser la solución ideal para todos nuestros problemas; pensamos que el ordenador y la videoconferencia iban a ser la panacea. Se trata de un equívoco enorme: ninguna plataforma podrá cambiar la vida de un estudiante; solo un buen profesor podrá hacerlo. Y un buen profesor es alguien que ama lo que hace, lo que enseña, lo que estudia y que, por eso mismo, sabe transmitir ese amor a los demás. Hay una «prueba del nueve»: nosotros todavía hoy nos acordamos del nombre de aquel profesor que supo enamorarnos por su pasión en lo que hacía. Pensemos también en el caso de Albert Camus, en esa carta maravillosa que escribió al recibir la noticia de que le iban a dar el Premio Nobel de Literatura. En ese momento tan importante de su vida, Camus le escribe una carta a su madre y a su maestro, Louis Germain, porque sin ese maestro él nunca habría podido aprender y descubrir su pasión por la lectura y por la escritura. Es un milagro que ocurre a diario y en silencio: cuando un maestro le cambia la vida a un alumno, es algo milagroso, algo que nos conmueve. En la enseñanza hay un «eros» y la

filosofía platónica nos ofrece otro ejemplo emblemático: en el *Simposio*, Platón explica que el conocimiento pasa a través de Eros. También el profesor es un actor, alguien que actúa, que utiliza el cuerpo para llegar a transmitir su conocimiento.

Y la pantalla del ordenador elimina el cuerpo del profesor.

No solo la pantalla elimina la presencia del profesor: elimina el contacto directo entre alumno y profesor. Ningún ordenador, ninguna herramienta futura tecnológica podrá darle el relevo a la presencia física, en el aula, de un profesor que sabe transmitir su pasión por lo que enseña. Y hay que subrayar otro aspecto central: cuando yo doy clase, no es solo el alumno el que aprende, porque yo también, en cuanto profesor, aprendo de mis alumnos. Cuando yo daba mis primeras clases, me preocupaba sobre todo por ese alumno que no prestaba atención, que miraba por la ventana, y me preguntaba: ¿por qué lo hace?, ¿por qué no atiende a lo que estoy explicando?, ¿dónde me he equivocado?, ¿cómo puedo involucrarlo? Esta es una lección muy importante para ponerse a prueba, para recapacitar, para mejorar.

Y aquí vuelvo al tema de la burocracia y de la falta de amor: es normal que, si uno llega a clase cansado por la cantidad de burocracia que tiene que resolver, por la cantidad de informes, de solicitudes, de papeles que tiene que rellenar, de reuniones a las que tiene que atender, es obvio que no puede transmitir lo que sabe y que ama. Entrará en clase desmotivado, porque él mismo ha perdido ese amor por el camino. Y repito: si uno no está enamorado de lo que enseña, no podrá enseñar bien lo que sabe. Durante la pandemia, ha habido gritos de júbilo y de alegría por parte de algunos rectores y de algunos profesores que han creído ver en la tecnología la solución. No es así. No siempre es así. Yo no digo que esté en contra de la tecnología. Yo utilizo internet, yo llevo un móvil conmigo, como la gran mayoría de la población mundial. Pero una cosa es utilizar la tecnología y otra es ser utilizado por ella. Por ejemplo, ahora mismo, mientras estamos hablando, este móvil que tengo al lado nos está escuchando. Nos espían para poder vendernos productos, para tantear cuáles van a ser nuestras orientaciones políticas, para estimular los deseos inducidos de los que hablábamos antes. No es casualidad que la palabra «tecnología» tenga que ver con la etimología de la palabra griega *pharmakon*: no es casualidad que *pharmakon* signifique tanto «veneno» como «remedio». Es ambas cosas, dependiendo de las dosis. Si nosotros tomáramos la tecnología en las dosis adecuadas, sería mucho mejor: la escuela y la Universidad deberían ser los lugares en los que desintoxicar a los jóvenes. Cuando yo propongo a mis alumnos que apaguen el móvil, empalidecen, se quedan callados y boquiabiertos. ¿Por qué? Porque ya no pueden evitar el uso del móvil, de internet, de las redes sociales. Y aquí abro un paréntesis: cuando pregunto a mis estudiantes por qué están en *Facebook*, todo el mundo me contesta: «porque tenemos muchos amigos». No es así: cuando uno llega a la vejez y hace recuento, comprobará que, si ha llegado a tener a tres o a cuatro amigos, ha sido un hombre con suerte. La amistad no se mide por el número de «me gusta» que uno consigue en las redes sociales. Y aquí subrayo otro aspecto central: la lentitud, el ir despacio. Para los burócratas la Universidad es una especie de incubadora donde el empresario invierte su dinero para que tú, investigador, puedas crear el producto y venderlo. El CERN de Ginebra es un ejemplo emblemático de lo que estoy diciendo: allí no se persigue la rapidez, ni se investiga según objetivos concretos y a corto plazo. Allí se persigue y se fomenta la *curiositas*. Hubo un japonés, Osamu Shimomura, que se preguntó: ¿por qué hay medusas fluorescentes?, ¿de dónde nace esa fluorescencia? Esa pregunta aparentemente absurda le permitió descubrir la proteína que hace fluorescente la medusa y ganar el Premio Nobel para la Química en el 2008 y hoy esa

proteína está en la base de algunas investigaciones de ámbito médico para evidenciar ciertas áreas del cerebro.

A propósito de practicar investigaciones aparentemente inútiles, quisiera volver a un fragmento de *La utilidad de lo inútil*: me refiero a un párrafo en el que hablas de actividades que se nos olvidan, como, por ejemplo, pararnos a mirar el cielo estrellado, contemplar la luz de las estrellas de noche, pero también la contemplación del rostro amado. Son actividades que nos permiten ralentizar, bajar del ritmo alocado o acelerado del sistema basado en el consumo y en el utilitarismo.

Es el mismo discurso que desarrolla Constantino Kavafis en *Ítaca*: lo más interesante no es llegar a Ítaca, sino la experiencia que vives durante el viaje y lo que aprendes durante el mismo. Eso es lo que aprende Ulises al volver a su tierra. Es algo que dijo también Antonio Machado en esos versos maravillosos: «Caminante no hay camino: se hace camino al andar». Si tú entiendes que el camino es la experiencia del viaje, que implica pararse a contemplar las estrellas, pararse a contemplar la naturaleza (o, traduciéndolo a nuestro lenguaje, ir al congreso para conocer a otro colega, compartir con los demás nuestras experiencias, escuchar lo que uno nos puede aportar con sus experiencias personales), todo cambia. Es algo que aparece también en el discurso que Federico García Lorca da a sus conciudadanos en su pueblo natal de Fuente Vaqueros, cuando se inaugura la primera biblioteca pública del lugar: «No sólo de pan vive el hombre. Yo, si tuviera hambre y estuviera desvalido en la calle no pediría un pan, sino que pediría medio pan y un libro». Piensa en la pandemia: cuando estalló, los supermercados permanecieron abiertos, era impensable cerrarlos, pero las librerías cerraron, igual que los cines y los teatros. La idea implícita es que nosotros en cuanto seres humanos necesitamos el pan, la fuente de nutrición de tipo material, mientras que la «comida espiritual» no hace falta, no es útil, no sirve para nada, como todos los saberes que no producen beneficios prácticos y tangibles, como la filosofía, la literatura, el arte en general. García Lorca nos enseña lo importante que es la «comida espiritual»: el pan del espíritu es vital tanto cuanto el pan del cuerpo. Ya Montaigne lo decía muy bien en sus *Ensayos*: el hombre no es ni su cuerpo ni su alma, es la coexistencia armónica de cuerpo y alma, es las dos cosas a la misma vez. Si eliminas una de estas dos cosas, no se entiende cómo se puede construir una sociedad mejor. Por eso yo creo que escuchar música, ir a un museo, leer un libro, no son una pérdida de tiempo, sino todo lo contrario: se trata de ocasiones únicas para ganar tiempo para nosotros mismos, para ser mejores.

Entonces, hablando de Montaigne, como de Giordano Bruno o de escritores que son también filósofos o de filósofos que son también escritores, me pregunto: ¿la literatura y la historia siguen siendo *magistrae vitae*? ¿Son útiles para entender el presente? ¿Son herramientas útiles para entender mejor nuestra contemporaneidad, para estar más atentos, para ser más críticos, como lo eres tú con tus libros?

Cuidado. Decir que la historia es *magistra vitae* no resuelve el problema. También es verdad esta segunda hipótesis: si no existiera la historia, el número de las atrocidades que hemos cometido podría ser mayor. La historia nos enseña a no cometer los errores del pasado, aunque seguiremos cometiéndolos. Es un problema sobre el que debatí mucho y durante mucho tiempo con George Steiner: los nazis eran muy cultos, algunos eran amantes de la literatura y de la música clásica, y luego se dedicaban a exterminar a

los judíos. Quiero decir que la cultura no cambia a las personas de forma inmediata. Depende mucho de cómo uno lee e interpreta, de cómo uno usa la cultura. Lo dice Boccaccio en el *Decamerón*: el significado del libro no depende de mí, depende también del lector, de cómo el lector lo lee.

Nadie se salva de leer mal o malinterpretar un libro.

Nadie se salva.

Y hablando de Boccaccio y de los clásicos: ¿podría preguntarte por qué dedicaste tantos años a Vico? ¿O a Giordano Bruno? ¿Quiénes fueron tus maestros?

Es una pregunta compleja y no es fácil contestar: mis maestros han ido cambiando durante toda mi carrera y mi experiencia. Me estoy acordando de mi maestra en la escuela infantil. Pero también han sido mis maestros aquellos autores que he ido leyendo a lo largo de los años y que luego he tenido también la suerte de conocer en vivo y en directo. Y yo soy la suma de todas estas personas juntas.

¿Por qué Vico? ¿Por qué tu "enamoramiento" por Vico?

Vico me sorprendió por algo que dijo a los jóvenes estudiantes de la Universidad de Nápoles: «Tenéis que estudiar para ser mejores, no para obtener un trabajo». En *Gli uomini non sono isole* rememoro y escribo sobre este aspecto. Y luego Giordano Bruno y Ludovico Ariosto. Ambos autores están interconectados entre sí. Y no es casualidad: Bruno amaba mucho a Ariosto. Y yo me he interesado por ambos porque son dos autores que hablan del relativismo. Hoy «relativista» suena como una palabra fea. No es así: el relativista dice que en el mundo no existe la verdad absoluta; nosotros no somos poseedores de la verdad, sino buscadores de la verdad. Somos como Montaigne, como Bruno, como Ariosto: nuestro deber moral no es poseer la verdad, sino buscar la verdad. Es el camino que has emprendido lo que te hace mejor, no la verdad que has conseguido apresar. Solo un sano relativismo nos ayuda a comprender que lo que yo diga no es la verdad absoluta. Al hombre le está vedada la comprensión absoluta de la verdad.

Hablando de Ariosto y de relativismo, hay un canto del *Orlando Furioso* que recuerdo precisamente gracias a las clases de mi profesora de Literatura italiana en el Bachillerato. Se trata de un capítulo maravilloso que nos explica la genialidad de este escritor, el viaje de Astolfo en la luna…

Has dado en el clavo: en ese canto hay algunas de las mejores octavas de todo el poema, de las más memorables. Cuando está en la Tierra, Astolfo mira la Luna y le parece fea, triste, árida. Cuando está en la Luna, en cambio, es la Tierra lo que parece un lugar feo, frío y árido. El tema es este: los puntos de vista son fundamentales. Bruno, Vico, Montaigne son un ejemplo de escritores que siempre se han puesto a mitad de camino, en equilibrio, en una postura mediana entre los que afirman que solo hay una verdad y los que dicen que no hay ninguna verdad. Si lo pensamos bien, ambos dicen lo mismo, por exceso y por defecto. Mientras, yo digo que la verdad existe, que nunca podré alcanzarla y que, a pesar de todo, sigo buscándola. Es una manera más modesta de ponerse frente a la búsqueda, frente al infinito proceso del saber. Yo me siento muy cercano a este principio que es mi vida: voy a buscar la verdad y la seguiré buscando, dependiendo de los múltiples puntos de vista.

Hablando precisamente de estas temáticas, podemos evocar a Don Quijote, que es alguien que encarna a la perfección esa visión relativista de la búsqueda de la verdad. Mientras hablabas de Ariosto y de Montaigne, de Bruno y de Vico, pensaba en Cervantes, cuya obra cumbre es la encarnación de esa incapacidad de aprehender una única y unívoca versión de la verdad.

Es así. Para mí el *Quijote* es una obra maravillosa. Cervantes me ha permitido entender algunas cosas, ante todo, el interés de Don Quijote por las historias de los demás: cuando llega a algún sitio, pregunta a los demás y los demás le cuentan cosas. Todo el mundo tiene ganas de contarle cosas a Don Quijote y este es alguien que está siempre predispuesto a la escucha de las historias de los demás. Pensemos también, por otra parte, en el caso de los «libros leídos»: la historia del «Curioso impertinente» es una novelita que leen dentro de la venta (por cierto, una reescritura de un episodio del *Orlando Furioso* de Ariosto). Y luego está la gratuidad del gesto: Don Quijote actúa de forma gratuita, en una España en la que lo gratuito ya no existía, donde todo estaba subordinado a la fuerza del dinero. Don Quijote desprecia el dinero, actúa según unos valores que nada tienen que ver con el materialismo o el utilitarismo. Y finalmente, está el concepto de fracaso: Don Quijote nos enseña que hay fracasos estrepitosos que nos ayudan a ser mejores y a aprender. El fracaso de Don Quijote es de los más hermosos de la historia de la literatura universal porque, después de su fracaso, habrá otros que podrán seguir su estela para defender los mismos valores. Hay fracasos que tienen un valor ejemplar y que ayudan la sociedad entera a ser mejor.

Es muy emocionante escucharte hablar de Don Quijote con esa pasión. Uno de los objetivos de *Lecturas inquietas* es precisamente contagiar a los demás de nuestra pasión por determinados autores o determinadas obras, así como también mezclar las disciplinas, los saberes: aquí escriben colegas que se ocupan de Literatura Española, pero también de Literatura Inglesa, Americana, Rusa, Clásica, y un largo etcétera.

Este es otro aspecto que tener en cuenta: hay una equivocación cuando se habla de «saberes». Es uno de los límites de los sistemas de enseñanza. Tendemos a separar los saberes, las disciplinas, los ámbitos científicos, como si se tratara de compartimentos estancos. Uno de los deberes del buen maestro es enseñarle al alumno que su disciplina dialoga con todas las demás. Cuando yo enseño el «Curioso impertinente» de Cervantes no puedo explicarlo sin hacer referencia al *Orlando Furioso* de Ariosto, o cuando explico Rabelais a partir de Boccaccio. La idea de la división de los saberes, la idea de que Literatura y Ciencia sean cosas opuestas es falsa. El Renacimiento y el mundo clásico nos lo han enseñado de forma evidente. Cuando yo enseño Lucrecio y su *De Rerum Natura*, cabe la pregunta siguiente: ¿es un tratado científico? Sí, pero también es un poema; y también un ensayo filosófico. Pensemos en Leonardo, que era pintor, inventor, escritor, poeta. El deber del profesor es enseñarles a sus alumnos que su disciplina dialoga constantemente con las demás, con los otros ámbitos del saber. Y es así y a través de esa transversalidad como hay que seguir el saber y la verdad.

I

UN VIAJE HACIA EL PASADO Y NUESTRO ORIGEN LITERARIO: GRECIA Y ROMA

A JOURNEY INTO THE PAST AND OUR LITERARY ORIGIN: GREECE AND ROME

MIGUEL PABLO SANCHO GÓMEZ
(UCAM-Universidad Católica San Antonio de Murcia)
mpsancho@ucam.edu

RESUMEN: En este trabajo se intenta ofrecer una breve visión, dedicada al estudiante universitario y al público general, de los autores más importantes e influyentes de la literatura clásica de Grecia y Roma, reivindicando su vigencia actual y los numerosos beneficios que su estudio y conocimiento puede proporcionar en la actual sociedad de tecnología y redes sociales.
PALABRAS CLAVE: Grecia, Roma, literatura, clásico.

ABSTRACT: This paper is addressed to the university student and the general public and it seeks to offer a brief review of the most important and influential authors of classical literature from Greece and Rome. Their contemporary relevance and their numerous benefits for a society marked by technology and social media are asserted.
KEYWORDS: Greece, Rome, literature, Classical.

En ninguna parte un hombre se retirará con mayor tranquilidad y con más calma que en su propia alma.
Marco Aurelio, *Meditaciones*, IV, 31.

Recuerdo con inmenso cariño aquellas jornadas de Lectores Inquietos, allá por el año 2016, aunque encuentro, retrospectivamente hablando, varias diferencias notables con el presente. Todos íbamos sin mascarillas (no como ahora, mientras escribo estas líneas), y nos solazábamos con la visión del salón de actos abarrotado, luciendo excelente gracias a los numerosos alumnos, amigos y compañeros que acudieron entusiasmados a nuestras sesiones. Paradojas de la vida, en aquel tiempo (y hasta la primavera pasada) la preocupación principal en semejantes eventos era que salas y hemiciclos no pareciesen demasiado vacías, al contrario que hoy, donde por desgracia impera la tan manida «distancia de seguridad».

Pero vayamos a lo importante. Me enfrentaba entonces a la tarea imposible de realizar un repaso, en quince o veinte minutos, del monumental panorama de la literatura griega y romana; esto es, un vastísimo elenco de autores que representa la base de nuestra

propia cultura. Una base que sigue viva, por todo lo que de herencia y patrimonio tiene. Si hubiéramos podido dedicar un año académico completo a conferencias sobre estudios clásicos, muchos de los aspectos culturales de Grecia y Roma todavía se hubiesen visto solo superficialmente, así que se comprenderán las dificultades de mi misión. Ante la gigantesca dificultad del cometido, y las drásticas y a menudo dolorosas omisiones, tanto de escritores como de épocas y géneros[1], que me vi obligado a realizar por las circunstancias y el límite de tiempo, decidí que, tratándose de lecturas tan influyentes y determinantes a la hora de marcarme para siempre, debería dirigir mi intervención desde el corazón. Y así, acompañado por mi amigo, el enorme Antonio Candeloro, que estaba sentado a mi derecha, me embarqué en aquella empresa de dimensiones quijotescas.

Créase o no, en primer lugar, pensé en los estudiantes. Todos ellos, no únicamente los que estaban conmigo aquel curso. Arrojados indefensos a un mundo extraño, frío y complicado, vagan sin rumbo a través de una sociedad que no entienden, donde la mediocridad viene impuesta desde arriba y lo abarca todo. Se sienten perdidos, desorientados, frustrados y desamparados; sin guía, motivación o un ejemplo que les cargue de fe y confianza, dando las fuerzas necesarias para seguir adelante, abrir senderos, buscar una motivación, y, sobre todo, marcarse metas y sueños. Tenemos una era digital, nuevas tecnologías, y un sinfín de aparatos electrónicos. Pero, ¿qué hay detrás de las pantallas? A menudo, solo vacío y desengaño. Porque los jóvenes quieren algo grande; el problema es que nuestro mundo es mezquino y pequeño.

Pero existe una luz, que me iluminó hace tiempo, cuando apenas había cumplido los diecisiete años. Se puede decir que su guía enderezó mi errático rumbo; espero que también les sirva de consuelo a ellos. Esa luz por cierto me llegó de la sabiduría de un profesor explicando brillantemente los adagios latinos, y por extensión, el maravilloso mundo de Roma, que se abrió ante mí como un paraíso[2].

Pero ofreceríamos una imagen incompleta de quedarnos aquí. Otra influencia poderosa vino a rescatarme igualmente, y es, además, anterior en el tiempo cronológico, y en muchos sentidos maestra de Roma; se trata de Grecia, la cuna, donde surgió nuestro pensamiento europeo, y de él casi todas las ciencias. El «nada en exceso» y el «conócete a ti mismo» me ayudaron a menudo a escapar, en una vida donde los excesos son la norma y nos rodeamos de desconocidos, enfermos de estrés, ansiedad y angustia. Por otra parte, ¿quién no se ha mirado al espejo del baño una mañana y ha descubierto que estaba viendo el reflejo de un desconocido y extraño? Deberías ser tú, pero no te conoces. Por ello, pese a contar con miles de años de Antigüedad, dichas sentencias permanecen en vigor actualmente. Quiero recordar ahora que, cuando la ansiedad y el estrés están al acecho, siempre hay cerca un filósofo, antiguo y amigo, que con su sobriedad y templanza llega dispuesto a salvarte.

Así llegué a, más que llegaron a mí, Grecia y Roma, en un instituto donde quedé colmado de las más maravillosas sorpresas educativas y personales. Corría el año 1995. Con su sobria y sensata experiencia, no obstante, los ejemplos reseñados constituyen una pequeñísima muestra de todo el saber que se encuentra dentro de lo que, con afán simplificador, llamaremos ahora literatura clásica.

---

[1] Empezando por *mi* Antigüedad Tardía, ignorada por completo; que el Señor me perdone.

[2] Ese profesor, al que rindo mi homenaje aquí, fue Alberto Jiménez Capilla. *Age quod agis, alea iacta est, ars longa / vita brevis, labor omnia vincit, eventus stultorum magister, ne quid nimis…* Gracias a él todo comenzó a tener sentido.

Como dijo Richard Jenkyns, la producción de griegos y romanos es la base del mundo literario que conocemos. Sus escritos forman el fundamento de la Cultura Occidental. Ellos crearon la Historia, la Tragedia y la Filosofía, además de ser pioneros en nuevas formas de épica y poesía. Hoy no se podría entender el universo sin esas culturas (Jenkyns 2015: 11-42). Pero todo eso nos queda muy lejos. ¿O no?

Cuando el pionero arqueólogo alemán Heinrich Schliemann (1822-1890) excavaba el lugar de la mítica Troya, encontró entre otros hallazgos un revoltijo de máscaras de oro y vajilla rota, dioses abandonados y artículos cotidianos que hablaban del irreparable destrozo de realidades pertenecientes a otro tiempo; solo un paradigma que ordenase los hechos verticalmente y no de modo horizontal podía dar sentido a lo que encontró allí (Duchêne y Leggatt 1996). El presente estaba en la superficie, y el pasado enterrado, bajo sus pies. No obstante, el oro seguía siendo oro, el bronce seguía siendo bronce: por lo tanto, cuanto más antiguo, más valioso. El antropólogo Clifford Geertz habló en ese contexto de regalos enterrados (1978: 3-6). Y «regalos enterrados» por el paso de los años, y de otras vicisitudes, son para nosotros los textos de la literatura griega y romana: regalos para nuestras vidas, ya que pese a todo lo acontecido, siguen siendo hoy como el oro, o aún más. Ya que hemos hablado de la excavación de Troya y del famoso arqueólogo alemán, creemos conveniente continuar ahora con la figura evocadora y omnipresente del cantor de la guerra de Ilión, Homero.

Casi nada sabemos de la vida de este poeta, nacido alrededor del año 800 a. C., aparte de su ceguera; un genio elemental, cuya paternidad se disputaron varias ciudades ya en el mundo antiguo. Tras recoger, seguramente a lo largo de años, una gran cantidad de tradiciones orales, Homero ordenó y moldeó dos extensos poemas que se convirtieron en la piedra angular sobre la que descansa la literatura occidental en su conjunto; representan la imagen de la vida como lucha, y de la vida como viaje, tal y como indicó Manguel (2010). Mito y realidad se funden en las obras homéricas de forma perfecta; la poesía elegante y fluida queda llena de ensoñaciones, a la vez cercanas y realistas. A lo largo de milenios, hasta nuestro tiempo, ha servido de inspiración para incontables generaciones de artistas, lo que resulta perfectamente comprensible si consideramos la fuerza del verso y los grandes temas que toca, todos ellos muy cercanos al ser humano. El mito, hoy denostado, aparece allí como precedente de la historia y como procedente de la escuela; un elemento que representa los valores de la sociedad que lo acuña, y que por lo tanto goza un elevadísimo valor didáctico: el poeta estaba antes que el filósofo, y antes que el maestro.

Las sociedades aristocráticas del elenco homérico, con las mismas pasiones, emociones, preocupaciones y deseos que nos asaltan hoy, se tornan comprensibles para el lector, tanto que resulta imposible no enfrascarse en las tramas trepidantes de la *Ilíada* y la *Odisea*, haciendo nuestros sus anhelos y sus objetivos; ¿quién no se ha comparado a Odiseo o Aquiles en algún momento de sus vidas? Las caracterizaciones de tales personajes, a caballo entre la leyenda y el mundo que conocemos, pueden servirnos de provecho en la actualidad, cuando conceptos como el *role-play* se abren paso desde el tiempo lúdico y recreativo hasta los propios contextos educativos. En nuestra época, adicta a la tecnología y los viajes, nadie debería negarse a acompañar a Odiseo, realizando esa ruta experiencial a través de la literatura; tampoco podemos faltar a la cita ante los viejos muros de Troya: sitiadores o sitiados, al transportarnos dentro del gran drama como espectadores privilegiados, nuestras vidas cambiarán para siempre. Las experiencias vividas en ese mundo fantástico se asemejan a nuestra existencia, como si fuera real. Pero actualmente, observo, los «libros gordos» asustan. ¿Vale la pena, para un lector joven, engolfarse en tales historias, más allá de los abismos temporales, cuando

las maravillas caminaban por la tierra, abandonando su cómoda era digital y hueca? La respuesta es un «sí» rotundo. Puede parecer incómodo al principio. Pero el camino difícil lleva a las metas más gratificantes. Cada uno descubrirá que nada que merezca la pena carece de esfuerzos o sacrificios. ¿Tenemos derecho a refunfuñar ante la tarea, cuando hasta los héroes con sangre divina se vieron agobiados por las dificultades? Recordemos lo dicho por el rey supremo de los aqueos, Agamenón, a su hermano Menelao de Esparta: «Seamos nosotros quienes hagamos el trabajo, ya que fue a nosotros, a quienes al nacer, Zeus condenó a males tan graves»[3]. Así que soltemos el teléfono, agarremos el libro con ambas manos y liberemos nuestras mentes.

Heródoto (484-425 a. C.) y Tucídides (c. 460-c. 396 a. C.) nos muestran, por el contrario, la llegada de la historia, en contraposición a los relatos heroicos de la poesía; sin rechazar lo anterior, contemplamos cómo el pensamiento griego empieza a redirigirse a la explicación racional para describir y rememorar los grandes acontecimientos de su tiempo. Pero, ¿qué entendían los griegos por «historia»? Este concepto, al que ellos denominaban *historein*, era un compendio de conocimientos atesorados que se registraban con propósitos divulgativos, pero también aleccionadores. La historia servía como guía y atalaya de la vida humana, al mismo tiempo que llevaba el cómputo de los años, enriquecía las tradiciones y conocimientos de los pueblos y formaba parte de su identidad estructurando el pasado.

El gran logro de Heródoto fue aunar las dos corrientes que existían hasta entonces, la de las historias locales y la de la etnografía (historia de los pueblos), para hilvanar a gran nivel los sucesos de su tiempo y los acontecimientos del mundo conocido; así, su relato de las guerras entre griegos y persas tiene valor doble al tratarse de la primera «historia universal» que conocemos. Al mismo tiempo se trata de una gigantesca obra, digna de los sucesos narrados: la epopeya de la lucha de los griegos por su libertad frente al sobrecogedor poderío de la tiranía, representada por los Aqueménidas.

Tucídides, por el contrario, narra las guerras entre griegos que acontecieron como última y lamentable secuela de la gran victoria contra los persas, y que en última instancia, acabarían destruyendo a la propia Grecia; protagonista él mismo de los hechos narrados, nos ofrece un relato estructurado, clínico, sobrio y argumentado de la gran lucha de Atenas contra Esparta, con sus respectivos aliados: sin espacio para los portentos sobrenaturales o la influencia divina en la vida de los hombres, nos quedan los hechos explicados, la experiencia y la observación desapasionada. Así, Tucídides se convirtió en un modelo estilístico para generaciones y generaciones de escritores en legua griega a lo largo de los años, hasta la caída de Constantinopla e incluso después (Connor 1984: 3-19; Shanske 2006; Lee & Morley 2014).

En el campo de la historia debemos citar también, por su relevancia, al tratadista Polibio (200 a. C.-118 a. C.). Militar y político, acabó como prisionero de guerra en Roma, donde redactó su monumental obra, en la que experiencia y reflexión aparte, aparece una verdadera conciencia metodológica, y el deseo de una exposición argumentada y racional, explicando los sucesos por secciones, pero abarcando todos los grandes acontecimientos de su tiempo en una verdadera historia universal, aumentando incluso los ya notables logros de estilo de Heródoto. Polibio nos explicará el auge de Roma, y cómo en su propia vida esa gran potencia emergente se hizo dueña absoluta del mundo, tras dominar una Grecia dividida y enfrentada en irreconciliables rivalidades políticas, y ser capaz a su vez de destruir tanto Cartago como los reinos sucesores de

[3] Homero, *Ilíada*, X, 70-71.

Alejandro: no obstante, la influencia de la cultura no pudo negarse, y Roma, ya desde la época de esplendor de la familia de los Escipiones, se convirtió así en protectora y defensora de las letras griegas. La fusión de la filosofía y la retórica con el organizado y sobrio espíritu de los romanos creará una mezcla única que podremos observar después: el fruto dorado de una cultura clásica que se esparcirá por todas las tierras conocidas, con las palabras, las letras y las ideas, hasta el fin de la misma Roma y de la Antigüedad, aunque el espíritu clásico nunca desaparecerá completamente: será esencial para el pensamiento medieval, pero especialmente en el desarrollo, mil años después, del fenómeno que hoy llamamos Renacimiento (Sacks 1981; Rossellini 2018).

Si tuviésemos que hablar de la poesía griega desde los tiempos arcaicos hasta las antologías ya en época de los romanos, muchos soles y lunas hubieran bajado y subido en el cielo y aún no habríamos terminado. Por ello seremos breves, y así doblemente injustos, porque la premura de tiempo que sufrí hace cuatro años se convierte en el límite de espacio de hoy. Eurípides (480-406 a. C.) fue uno de los tres grandes poetas trágicos griegos de la Antigüedad, junto con Sófocles (496-406 a. C.) y Píndaro (c. 518-438 a. C.), uno de los más célebres poetas líricos de la Grecia clásica. Juntos nos ofrecen representaciones que conservan todo su vigor y actualidad. Muestran una gran profundidad y compresión de la naturaleza humana, hasta el punto de reconocernos en sus personajes. Las obras tienen vida, y han sido escritas con una gran empatía hacia los sentimientos, tanto que podemos reflejarnos en ellos y comprobar que, interiormente, no hemos cambiado. Así, gracias a la fructífera mente de estos genios, nace la Tragedia, fruto último y sublime del teatro griego, que permanece como uno de los elementos más apreciados de dicha época: visitando las ruinas de los viejos teatros, no resulta difícil al cerrar los ojos sentir la magia fluyendo a la luz de las antorchas, con la imaginación puesta en la música y las representaciones, un espectáculo sin duda profundo y revelador que (nos atrevemos a decir) podía cambiar las vidas de los espectadores. Aun así, resulta sintomático observar que un excelso creador como Esquilo (525-456 a. C.) afirmaba que «mis obras son sólo pequeñas rodajas, son pedacitos de comida sin importancia; el verdadero banquete, del que están sacadas mis creaciones, es la obra de Homero» (Jenkyns 2016: 23).

No podemos dejar pasar la ocasión presente para, dentro de la literatura, dedicar un especio a la filosofía y sus grandes formulaciones que desde la dialéctica y la deducción han moldeado nuestras categorías mentales. Aunque destacamos a Platón (427-347 a. C.) y Aristóteles (384-322 a. C.), innovadores y esenciales, ellos mismos fueron herederos de la tradición presocrática que gozaba de siglos de antigüedad, una tradición ya remota, en la que filosofía y poesía iban a menudo de la mano (Jenkyns 2016: 29). Pero, de cualquier modo, se constituyeron por derecho propio en las raíces y la quintaesencia de nuestro actual pensamiento europeo y occidental. Platón mostró desde el principio la necesidad del hombre de estar cerca de los dioses y el desarrollo y uso de la razón como método para obtener la sabiduría. Supo definir lo bueno, encontrar los caminos más variados hacia lo divino y sobre todo delimitar las pautas primordiales de lo que después será conocido como una «vida filosófica» (Zoubek & Sniderman 2016). Para Platón el filósofo debería ser un actor de la política, aunque no pudiese alcanzar la figura casi mítica del idealizado rey filósofo. Pese a sus amargas experiencias en vida, veremos cómo el concepto platónico, casi al final del mismo mundo antiguo, se vio por fin encarnado en la figura emblemática del emperador romano Marco Aurelio, del que hablaremos después.

Aristóteles fue seguidor de Platón, cuyas ideas, al igual que sucedió con las de su gran maestro, han ejercido (y ejercen) una enorme influencia sobre Occidente por más

de dos milenios. Aristóteles escribió cerca de doscientos tratados (de los cuales solo nos han llegado treinta y uno) sobre una gran variedad de temas, entre ellos lógica, metafísica, filosofía de la ciencia, ética, filosofía política, estética, retórica, física, astronomía y biología. Al igual que Platón, se preocupó tremendamente por el devenir de las sociedades humanas; no en vano la *Política* y la *República* resultan planteamientos muy serios a la hora de definir, identificar y describir las diferentes formas de gobierno, la búsqueda de un sistema lo más perfecto y justo y el desarrollo equitativo de las sociedades. La influencia que tales obras han tenido en el mundo es extraordinaria. La ética, por otra parte, recibe sus bases de las doctrinas filosóficas engendradas por Aristóteles. Así, su categoría de educador resultaría esencial en los siglos por venir, muy marcadamente durante el escolasticismo medieval (Honnefelder 2005; Galluzo 2012: 235-324; Miller, 2012: 1-5).

Llegamos, tras un doloroso salto temporal, a los tiempos en los que Grecia vivía dentro de Roma. A lo largo de los pacíficos y venturosos siglos en los que el escudo y la fuerza del Imperio propiciaron un nuevo florecimiento de la cultura, surge un movimiento que hoy llamamos Segunda Sofística, cuyo referente principal es Plutarco de Queronea (c. 50- c. 125 d. C.). Escritor de obras morales, ensayista, magistrado en su ciudad natal, filósofo e inventor de la biografía occidental, sus *Vidas Paralelas* estaban organizadas de modo que un personaje griego era retratado en conjunto a uno romano; este proceder, que pudiera parecer chocante, no lo es tanto sin consideramos que Plutarco escribía ya en un mundo donde el dominio romano era completo, y lo que es más importante, estaba plenamente aceptado por las elites. Así, gracias a Plutarco, el relato y la formulación de la historia pudo avanzar y desarrollarse en una nueva forma que permitió mejores y más profundas reflexiones. La influencia de Plutarco sobre la literatura posterior fue tan grande y omnímoda que sin duda podemos afirmar que se prolonga hasta el presente. Del mismo modo proporciona una forma de aprender historia que es a la vez clara y amena, con un estilo gentil que denota su mente privilegiada, ordenada y madura. Esto lo hace recomendable para jóvenes estudiantes, de instituto y universidad por igual, para que aprendan las vicisitudes del pasado al mismo tiempo que admiran las grandes gestas de brillantes actores y los funestos errores que no se deben cometer otra vez (Lamberton & Vivante 2001: 60-145).

Pero con Marco Aurelio, emperador de Roma entre los años 161 y 180 al que ya hemos mencionado, reaparece el viejo tema homérico de la vida como lucha. Un hombre sensato, cabal, propenso a la meditación, severo consigo mismo e indulgente con sus congéneres, calmo, solitario y pensativo, se vio abocado por el destino a dirigir el estado más poderoso del mundo conocido, justo cuando se avecinaban los primeros nubarrones de la colosal tormenta que se generó después, y que cambiaría para siempre el destino imperial. Podemos considerar a Marco Aurelio como el último gran exponente de la filosofía de carácter estoico. Golpeado a menudo por el fallecimiento de familiares, amigos y maestros, nunca cedió en sus responsabilidades. Piadoso, respetuoso y responsable, las crueles fatalidades de su tiempo le privaron muy a menudo de los tranquilos jardines y el estudio para ponerle al frente de ejércitos en las tierras heladas de la frontera danubiana, donde luchó con éxito para defender un Imperio acosado por las acometidas de los primeros bárbaros. Era un mundo en el que del mismo modo las manifestaciones de intranquilidad, mentales y espirituales, avanzadilla de las grandes convulsiones del pensamiento por llegar, hicieron acto de presencia, perturbando la sociedad modélica de lo que Edward Gibbon consideró la Edad de Oro de la humanidad, la dinastía Antonina (años 96 a 180); pero el siglo II dio paso a un tiempo que E. R. Dodds (1975) denominó acertadamente *una época de angustia*. Un mundo donde,

nótese, los teatros romanos fueron abandonados en cadena, con sorprendente rapidez; un mundo de interiorización y seriedad, donde la risa no era sino otro elemento perturbador, que había de mirarse con desconfianza, y aun evitarse. Nos encontramos ante la aparición de la «cultura del monólogo», como la definió el profesor Antonino González Blanco, catedrático de la Universidad de Murcia. Un mundo igualmente presa de la pandemia, como el nuestro; las victoriosas legiones trajeron una terrible peste en el año 165 tras derrotar a los partos en Oriente, lo que causó consecuencias devastadoras, pobreza y despoblamiento. Justamente en esa coyuntura Marco Aurelio, huyendo de los excesos y pomposidades de una retórica espectacular pero huera e insípida, encontró consuelo en la filosofía. A ratos libres, y a menudo en campamentos de guerra, fue redactando la obra que ha llegado hasta nosotros y se ha hecho célebre: una colección de máximas, afirmaciones, consejos y consuelos que en español son conocidas como las *Meditaciones*. En compañía de soldados, generales y consejeros, sopesando la dura realidad de la existencia, rodeado de bosques salvajes y escarpadas colinas, consciente de lo efímero de todo lo que nos rodea y la omnipresencia de la muerte, Marco Aurelio fue dando forma a un pensamiento que rinde tributo último al espíritu estoico: Remo Bodei, de la Universidad de California, uno de los expertos más importantes de filosofía a nivel mundial, quedó profundamente marcado por la obrita del emperador, hasta el punto de reconocer su deuda de la forma más agradecida posible: citando a Marco Aurelio en todos sus libros (Bodei 2006, 2011, 2019). Por el límite de espacio no podemos repetir ahora todas las citas leídas aquella memorable jornada, así que nos quedaremos solo con dos: «se buscan retiros en el campo, en la costa y en el monte. Tú también sueles anhelar tales retiros. Pero todo eso es de lo más vulgar, porque puedes, en el momento que te apetezca, retirarte en ti mismo»[4]. Por último, el que era el hombre más poderoso de su tiempo, que podría haber dado rienda suelta a su voluntad de modo tiránico, se refrenó diciendo: «no me induzcas a la vanidad»[5].

¿Qué diremos ahora de Roma? Nuestras lenguas romances provienen en un porcentaje muy elevado del latín, nuestras leyes son sus leyes, y nuestra cultura es su cultura. Además de las innumerables ruinas que desde Escocia hasta Irak nos recuerdan sus grandezas y su dura caída aún hoy, la literatura romana nos ha legado, del mismo modo, obras que marcan nuestro desarrollo como pueblo y nuestro mundo, obras sin las cuales no se podría entender el presente (Burgan 2009: 81-134). Porque los romanos destacaron en todas las artes literarias, que observaremos ahora brevemente.

Si tenemos que referirnos al cultivo de la historia, que por entendible interés profesional aparecerá en primer lugar, se nos permitirá desafiar el orden temporal. Señalaremos que sin duda Salustio (86 a. C.-34 a. C.) fue el primer gran historiador de Roma. Añadió a la historia analística, que predominaba entonces, su vertiente política, por lo que, de una simple recolección de datos puestos por escrito, se pasó a escrutar los hechos, sacando conclusiones y ofreciendo una perspectiva gracias a la madurez y un juicio ponderado. Con su gran capacidad de reflexión, Salustio presentó en Roma la *monografía*, esto es, la obra histórica centrada en un fenómeno concreto: se nos han conservado completas la *Conjura de Catilina* y la *Guerra de Jugurta*, dos obras de sucesos cercanos a él en el tiempo y que nos muestran un gran entendimiento de los procesos políticos y sociales que acontecían entonces; resultan especialmente valiosos si consideramos que aquellos momentos de grandes turbaciones muy a menudo, y

[4] Marco Aurelio, *Meditaciones*, IV, 3.
[5] Marco Aurelio, *Meditaciones*, IX, 29.

desgraciadamente, se parecen a las que sufrimos en nuestra propia época[6]. Salustio investigó las causas de los hechos y se preocupó de introducirlos en un marco moral que le brindaba su reflexión argumentada sobre el pasado romano (Syme 1964, 2002).

Como ejemplo de la innegable capacidad de análisis y muestra de cómo la experiencia puede ponerse al servicio de la historia, reproduciremos un breve fragmento referente a su propio tiempo, y que creemos ineludible rescatar:

> Pero yo, habiendo leído y oído mucho de los heroicos hechos del pueblo romano, así en paz como en las guerras que hizo por mar y tierra, tuve la curiosidad de inquirir qué fue lo que principalmente pudo haber sostenido en Roma el peso de tan grandes negocios. Porque veía que el pueblo romano había combatido contra grandes hordas de enemigos, por lo regular con un puñado de gente; que había hecho guerra a reyes poderosos con ejércitos pequeños; que había, asimismo, experimentado varios reveses de fortuna, y que era inferior a los griegos en elocuencia y a los galos en probidad militar. Y después de mucha reflexión y examen, venía a concluir que todo se debía al gran valor de pocos ciudadanos, y que por ellos venció la pobreza a las riquezas, y el corto número a grandes muchedumbres. […] Hubo así en mi tiempo dos hombres auténticamente extraordinarios, aunque de costumbres diferentes, Marco Catón y Cayo César; al presentarse ahora la ocasión, no quiero dejarla pasar sin describir en la medida de mis posibilidades, lo mejor del genio de uno y otro:
>
> Así pues, César y Catón fueron casi iguales en linaje, edad y elocuencia; la misma grandeza de ánimo para ambos, pero la gloria fue para cada uno distinta. César era tenido como grande por su benignidad y munificencia, Catón, por la integridad de su vida. Aquél se había hecho preclaro por su favor y misericordia, a éste su severidad le había añadido una gran dignidad. César alcanzó la gloria dando, alzándose, perdonando; Catón sin renunciar a sus principios. En uno había refugio para los desgraciados, en el otro daño para los canallas; de aquél se loaba la afabilidad, de éste la constancia. En resumen, César se había propuesto trabajar, vigilar, descuidar incluso sus propios menesteres, ocupado en los asuntos de sus amigos, no negar nada que fuese digno de ser dado; deseaba para sí un gran poder, un ejército, una guerra nueva donde pudiera brillar su valor.
>
> En cambio, para Catón la devoción por la modestia, el decoro y especialmente la austeridad eran las cosas más importantes. Catón no competía en riquezas con el rico, ni en intrigas con el intrigante, sino con el valiente en valor, con el modesto en pudor, con el honrado en integridad; Catón prefería ser bueno a parecerlo. Así, cuanto más rehuía la gloria, tanto más la lograba[7].

Y así, en definitiva, se educaban los grandes hombres del pasado, gracias a valiosos tesoros como Salustio o Plutarco. Se conserva una anécdota de Napoleón Bonaparte recordando un hecho acontecido en la Academia Militar de Brienne, en 1780: «Una vez oí un sermón en el que el predicador decía que Catón y César serían condenados. Yo tenía once años, pero me escandalizó saber que los hombres más virtuosos de la Antigüedad arderían eternamente por no haber seguido una religión que no conocían» (Carrington 1990: 153; Forrest 2011)[8]. Salustio escribió también unas *Historias* de las que por desgracia únicamente unos pocos fragmentos han sobrevivido hasta la actualidad.

---

[6] Mientras escribo estas líneas, arrecia la pugna post-electoral entre Donald Trump y Joe Biden.

[7] Salustio, *Conjura de Catilina*, 54-55.

[8] Julio César fue por cierto un autor de no pequeño mérito, además de muchas otras habilidades; también me vi obligado a omitir sus grandes logros literarios y la importancia tanto cultural como política de esos escritos que hoy se denominan *corpus cesariano.*

Pero sin duda hablando de historia debemos mencionar a Tito Livio (59 a. C.-17 d. C.), con su monumental *Ab urbe condita*. Contar la historia de Roma desde su fundación, en un tiempo en el que el Imperio ya dominaba el Mediterráneo y casi todo el mundo conocido, tuvo que resultar un esfuerzo de gigantescas proporciones, para el que se necesitó un temple y tesón difíciles de igualar. De los 142 libros de los que constaba la gigantesca obra, desgraciadamente solo se nos conservan completos treinta y cinco. Sin lugar a dudas fue un hito en su tiempo, y lo sigue siendo en el nuestro (Forsythe 1999: 12-39).

Tácito (c. 55-c. 120 d. C.), ya en plena época imperial, resultó una influencia indiscutible que llega hasta nuestros días. Analista fino y sobrio, fue riguroso y aplicado en el empleo de la documentación. Recogió también, reconociendo su deuda, la información que le proporcionan los historiadores anteriores, por lo que se acercó mucho a la versión científica de la historia que predomina en nuestro tiempo. Ante los graves dilemas de su época Tácito fue una voz valiente, aunque jamás comprometió su posición por cuestiones políticas. No se decidió a escoger entre la antigua noción romana del estado senatorial oligárquico, dirigido por los mejores (aristocracia), y la idea helenística de un estado regido por un monarca de carácter casi divino, la realeza. Con todo, sus tendencias estoicas parecen llevarlo a desconfiar de la solidez moral de un modelo político basado en las decisiones y la arbitrariedad de un solo hombre, que podía errar o desviarse de manera catastrófica, algo que le tocó vivir en sus propias carnes (Sailor 2008).

Suetonio (c. 69-c. 122 d. C.), en cambio, se convirtió en el gran maestro de la biografía romana tras los tímidos pasos de otros autores en la materia como Cornelio Nepote, contemporáneo y amigo del poeta Catulo. Fue un escritor prolífico, que dominaba tanto el latín como el griego, aunque desgraciadamente muchas de sus obras se han perdido. Pero resulta imprescindible aun hoy su *Vida de los Doce Césares*, en la que narra las vidas de los gobernantes de Roma desde Julio César hasta Domiciano. Ofrece un estilo elegante y fluido, fácil de leer, en el que se mezclan datos personales, anécdotas, sucesos políticos y escenas de gran dramatismo. Su influencia fue enorme, y podemos apreciarla incluso en obras muy tardías, como la Historia Augusta (*Scriptores Historiae Augustae*), cuyo enigmático autor bebe directamente del modelo suetoniano durante gran parte de las biografías que forman ese extraño producto literario (Wallace-Hadrill 1983).

Daremos paso ahora a la poesía, donde Roma una vez más tocó los cielos de la genialidad. Catulo (84 a. C.-54 a. C.) es el primer coloso de la poesía romana, tan opuesto a los poetas oficiales posteriores (como Horacio) que en múltiples aspectos lo debemos considerar un renegado. Decía el profesor Charles Martin, del Queensborough Community College, poeta y traductor él mismo, que no podía imaginarse a Catulo como un «clásico»: no por la carencia de méritos, por el contrario, debido a la viveza, sensibilidad y cercanía, que lo hacen rabiosamente presente y actual: a lo largo de sus versos desfilan las pasiones humanas, escenas de la vida cotidiana, humor, en ocasiones obsceno, tristeza, euforia, ira, desesperación y melancolía (Martin 1992, en el prefacio sobre su libro de Catulo). Los lamentos por Lesbia (Clodia) o la sincera congoja por el fallecimiento de su hermano, al que estaba muy unido, conmueven nuestros corazones como si hubieran sido escritas ayer. Catulo está en deuda con la innovadora poesía griega del período helenístico (323 a. C.-27 a. C.), especialmente con Calímaco (310 a. C.-240 a. C.) y la Escuela de Alejandría, que propagó un nuevo estilo de gran alcance y recepción. Amantes de la brevedad, los coetáneos de Catulo fueron conocidos como «poetas nuevos» (*poetae novii*), aunque paradójicamente eran en muchos sentidos deudores del pasado artístico: culteranos, recargados, y preciosistas, como los mayores elegíacos en lengua griega. Enemigos de las obras largas, clamaron por la *brevitas*, la

concisión, aunque, no obstante, el propio Catulo se embarcó en suntuosas, aunque meritorias, composiciones de gran extensión sobre los más diversos temas. Pensamos que, como colofón al autor, y para rendirle justo homenaje, podemos acabar citado una de sus más conocidas joyas: *Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris. Nescio, sed fieri sentido et excrucior*: «Odio y amo. ¿Por qué hago yo esto?, preguntes acaso. No lo sé, más así lo siento y es como una tortura» (*Poesía* 85).

Tíbulo (54 a. C.-19 a. C.) y Propercio (47 a. C-15 a. C.) abundarían en los grandes temas catulianos, especialmente en lo relativo a la poesía amorosa; aunque meritorios y brillantes, no alcanzaron la sensibilidad íntima y conmovedora del veronense.

Virgilio (70 a. C.-19 a. C.) llegó un poco después y recibió ciertamente profundas influencias de Catulo. Contemporáneo de Augusto, al igual que el historiador Tito Livio, volvió sus ojos hacia el modelo homérico, pero ante el dilema que se le planteaba, épica culta o épica heroica, creó algo nuevo, una síntesis de epopeya que resultaba a la vez histórica y mitológica. Recuperó la gravedad del poema largo, que en la generación pasada había sido repudiado, pero dotándolo de un estilo más ligero, que dio nacimiento a la verdadera tradición poética romana. Al igual que las obras de Homero resultaron y resultan aún hoy representaciones del espíritu nacional de los griegos, la *Eneida* escrita por Virgilio, partía del mismo tronco que las anteriores, esto es, la guerra de Troya, y en definitiva nos expresa la ideología reinante en los tiempos de convulsión en los que la república romana pasó a transformarse en el gran imperio que dominaba el Mediterráneo. Reaparecen las aventuras, los enfrentamientos, la interacción de dioses y hombres, las miserias de la guerra y las maravillas de un viaje no menos épico que el de Odiseo. Pero no resultó sencillo llevar a cabo tal obra colosal. Sabemos que, enfrentado a tamaña tarea, y viendo acercarse el fin de sus días, Virgilio, enfermo y descorazonado, ordenó que a su muerte se quemasen todos los manuscritos de la *Eneida*, pues consideraba que jamás podría quedar acabada con la necesaria altura sublime que merecía. Por fortuna para nosotros, el propio Augusto, enterado de tal voluntad, no solo se negó a quemar los poemas, sino que se preocupó personalmente de que fuesen copiados y conservados, por lo que gracias a él la *Eneida* quedó como un legado inmortal para la posteridad. Hoy podemos disfrutar, leer y releer unas páginas primorosas y llenas de arte que resultan de obligado conocimiento (Brooks 1995: 5-40; Smith 2011).

Pero la poesía romana siguió desarrollándose y fluyendo. Ovidio (43 a. C.-17 d. C.), también en deuda con Catulo, y exiliado por Augusto, que no gustaba de la inmoralidad de sus poemas, dio paso a Juvenal (60-128 d. C.). En este autor, ciertamente amargado, aunque con una amargura prodigiosa, aparecen imágenes propias de la crítica social más mordaz, con temas que indiscutiblemente siguen vigentes, y muy presentes, incluso con expresiones que empleamos diariamente. Así:

> *Nam qui dabat olim imperium, fasces, legiones, omnia, nunc se continet atque duas tantum res anxius optat, panem et circenses*.
>
> «… Y si antes [el pueblo romano] concedía mandos, magistraturas, legiones, en fin, todo, ahora deja hacer, y sólo desea con avidez dos cosas: pan y (juegos de) circo» (*Sátira* X, 77-81).

Terencio (194 a. C.-159 a. C.) y Plauto (254 a. C.-184 a. C.) serán nuestras dos breves menciones al teatro romano. Durante mucho tiempo el teatro fue un acontecimiento social de gran calado y un entretenimiento favorito, aunque el guion y desarrollo de las obras pueda parecernos algo rígido, plano y esquemático hoy. Pero los autores gozaron

de gran popularidad y sabemos que se escribieron y representaron funciones con abundancia, siendo los actores también individuos sociales de relumbrón. No obstante, y dados los motivos anteriormente citados, parece que la afición al teatro desapareció con relativa rapidez, hasta el punto de abandonarse los escenarios. Se detuvo casi en seco la producción teatral, y desde el siglo II solo aparecerán unas pocas menciones al género de muy escasa importancia.

Terminaremos finalmente con el pensamiento romano y la filosofía. Marco Tulio Cicerón (106 a. C.- 43 a. C.) fue jurista, político, filósofo, escritor, y orador. Es considerado uno de los más grandes retóricos y estilistas de la prosa en latín, responsable de la introducción de las más reputadas escuelas filosóficas griegas en la severa y tradicional intelectualidad republicana, así como de la creación del vocabulario filosófico en latín, factores todos ellos que lo colocan como una referencia cultural y literaria de máximo nivel en la historia intelectual de Occidente. Gran orador y abogado, Cicerón no obstante centró su atención en su carrera política durante la mayor parte de su vida, llegando a ser cónsul. Hoy en día es recordado por sus escritos de carácter humanista, filosófico y político, especialmente *De Re Publica*, que propone, siguiendo las huellas aristotelianas y polibianas, como mejor sistema político el resultante de la fusión de la monarquía, la aristocracia y la democracia que se podía encontrar en Roma, y *De legibus*, sobre el derecho natural, las leyes sagradas y el orden estatal, así como las funciones propias de los magistrados. *De finibus bonorum et malorum*, «Sobre el sumo bien y el sumo mal», resultó en una excepcional contraposición de las teorías epicúreas, estoicas, platónicas y peripatéticas, y *De officiis* «Sobre los deberes», es considerada por la crítica y gran parte de la investigación especializada como la obra maestra de Cicerón, que sin duda puede ser considerado como el padre y creador del pensamiento filosófico romano (McConnell 2014: 33-61). Víctimas de los tiempos revueltos que afloraban entonces y de su propia obstinada dedicación a la política, Cicerón moriría asesinado, lo que sin duda alguna resultó una gran pérdida para el mundo de la cultura.

Mi intervención terminó con un alegato desesperado, que voy a repetir cuatro años después, con mayor desesperación si cabe: la necesidad imperiosa de contar con los clásicos en la educación, por el gran provecho que deviene de su presencia en las aulas. El materialismo y el egoísmo, la trivialidad y el abandono de los valores son problemas muy graves en nuestro mundo; señalan claros defectos de base, propios de una sociedad que se inhibe ante los desafíos del presente y del futuro, y que cree que todas las situaciones se van a arreglar por sí solas mostrando una creciente indiferencia que en última instancia viene de la desazón creada por nuestro gris mundo digital y tecnológico. Avaricia, codicia, cobardía, prepotencia y soberbia campan a sus anchas en nuestro presente, y lamentablemente parece que seguirán en el futuro. ¿Qué medicinas tenemos contra ello? ¡Rescatemos los clásicos! «Grecia es nuestra madre», dije, «pero todos los caminos llevan a Roma».

Bibliografía

BIRLEY, Anthony Richard. *Marcus Aurelius: A Biography*. London: Routledge, 2012.

BODEI, Remo. *Destinos Personales*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2006.

BODEI, Remo. *Paisajes sublimes: El hombre ante la naturaleza salvaje*. Madrid: Siruela, 2011.

BODEI, Remo. *Dominio e sottomissione*, Bologna: il Mulino, 2019.

BROOKS, Otis. *Virgil, a Study in Civilized Poetry*. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1995.

BURGAN, Michael. *Empire of Ancient Rome*. New York: Chelsea House Publishers, 2009.

CARRINGTON, Dorothy. *Napoleon and His Parents: On the Threshold of History*. Boston: Dutton, 1990.

CONNOR, Walter Robert. *Thucydides*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1984.

DODDS, Eric Robertson. *Paganos y cristianos en una época de angustia*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1975.

DUCHÊNE, Hervé & LEGGATT, Jeremy. *The Golden Treasures of Troy: The Dream of Heinrich Schliemann*. London: Thames and Hudson, 1996.

FORNARA, Charles William. *The Nature of History in Ancient Greece and Rome*. Los Angeles: University of California Press, 1988.

FORREST, Alan. *Napoleon*. London: Hachette, 2011.

FORSYTHE, Gary. *Livy and Early Rome: A Study in Historical Method and Judgment*. Sttutgart: Franz Steiner Verlag, 1999.

GALLUZZO, Gabriele. *The Medieval Reception of Book Zeta of Aristotle's Metaphysics* (2 Vol. Set). Leiden: Brill, 2012.

GEERTZ, Clifford. «Stir Crazy: A Review of Discipline and Punish». *New York Review of Books* (1978): 3-6.

HIGHET, Gilbert. *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

HONNEFELDER, Ludger. *Albertus Magnus and the beginnings of the medieval reception of Aristotle in the Latin West*. Münster: Aschendorff Verlag, 2005.

JENKYNS, Richard. (ed.) *El legado de Roma: una nueva valoración*. Barcelona: Crítica, 1995.

JENKYNS, Richard. *Un paseo por la literatura de Grecia y Roma*. Barcelona: Planeta, 2015.

JENKYNS, Richard. *Classical literature: an epic journey from Homer to Virgil and beyond*. New York: Basic Books, 2016.

LAMBERTON, Robert & VIVANTE, Paolo. *Plutarch*. New Haven and London: Yale University Press, 2001.

LEE, Christine & MORLEY, Neville. (eds.). *A Handbook to the Reception of Thucydides*. Oxford: John Wiley & Sons. Wiley Blackwell Handbooks to Classical Reception, 2014.

MCCONNELL, Sean. *Philosophical Life in Cicero's Letters*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

MCLYNN, Frank. *Marcus Aurelius: Warrior, Philosopher, Emperor*. New York: Random House, 2011.

MANGUEL, Alberto. *El legado de Homero*. Barcelona: Debate, 2010.

MARTIN, Charles. *Catullus*. New Haven & London: Yale University Press, 1992.

MILLER, Jon. *The Reception of Aristotle's Ethics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

ROSELLINI, Ingrid. *Know Thyself. Western Identity from Classical Greece to the Renaissance*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group, 2018.

SACKS, Kenneth. *Polybius on the Writing of History*. Los Angeles: University of California Press, 1981.

SAILOR, Dylan. *Writing and Empire in Tacitus*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

SHANSKE, Darien. *Thucydides and the Philosophical Origins of History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

SMITH, Alden. *Virgil*. Oxford: John Wiley & Sons, 2011.

SYME, Ronald. *Sallust*. Los Angeles: University of California Press, 2002 [1964].

WALLACE-HADRILL, Andrew. *Suetonius: The Scholar and His Caesars*. London: Duckworth, 1983.

ZOUBEK, Lindsay & SNIDERMAN, Alex. *Plato: The Father of Western Philosophy*. New York: the Rosen Publishing Group, 2016.

Ediciones y traducciones recomendadas

ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*. Prólogo de Teresa Martínez Manzano; traducción y notas de Julio Pallí Bonet. Madrid: Gredos, 2018.

——, *Protréptico*; *Metafísica*; *Física*; *Acerca del alma*. Estudio introductorio por Miguel Candel Sanmartín. Madrid: Gredos, 2011.

CATULO, Gayo Valerio. *Poemas*; *Elegías* / Albio Tíbulo; introducciones, traducciones y notas de Arturo Soler Ruiz. Madrid: Gredos, 1993. El volumen incluye las obras completas de ambos poetas.

CICERÓN, Marco Tulio. *Disputaciones tusculanas*. Introducción, traducción y notas de Alberto Medina González. Madrid: Gredos, 2005.

——, *Sobre el orador*. Introducción, traducción y notas de José Javier Iso. Madrid: Gredos, 2002.

——, *Sobre la naturaleza de los dioses*. Introducción, traducción y notas de Ángel Escobar. Madrid: Gredos, 1999.

——, *Discursos*. Madrid: Gredos, 1990-2011. (7 vols. De Biblioteca clásica Gredos; 139, 140, 152, 195, 211, 345, 392): v. 1. *Verrinas*: *discurso contra Q. Cecilio*: primera sesión, segunda sesión (discursos I y II) / introd. Gral de Miguel Rodríguez-Pantoja Márquez; José María Requejo Prieto - v. 2. *Verrinas*: segunda sesión (discursos III-IV) / trad. José María Requejo Prieto - v. 3. *En defensa de P. Quincio*; *En defensa de Q. Roscio, El Cómico*; *En defensa de A. Cecina*; *Acerca de la ley agraria*; *En defensa de L. Flaco*; *En defensa de M. Celio* / Jesús Aspa Cereza - v. 4. *En agradecimiento al Senado*; *En agradecimiento al pueblo*; *Sobre la casa*; *Sobre la respuesta de los arúspices*; *En defensa de P. Sestio*; *Contra P. Vatinio*; *En defensa de T. Anio Milón* / José Miguel Baños Baños - v. 5. *En defensa de Sexto Roscio Amerino*; *En defensa de la ley Manilia*; *En defensa de Aulo Cluencio*; *Catilinarias*; *En defensa de Lucio Murena* / Jesús Aspa Cereza - Vol. VI. *Filípicas* / 33ntr. … María José Muñoz Jiménez. - Vol. VII. *En defensa de Marco Tulio… Marco Fonteyo… Gayo Rabirio… Publio Cornelio Sila… Gayo Rabirio Póstumo… Marco Marcelo… Quinto Ligario… del Rey Deyótaro*.

ESQUILO, *Tragedias*. Introducción general de Manuel Fernández-Galiano; traducción y notas Bernardo Perea Morales. Madrid: Gredos, 1993.

EURÍPIDES, *Tragedias*. Introducción, traducción y notas de Alberto Medina González y Juan Antonio López Pérez. Madrid: Gredos, 1983.

HERÓDOTO, *Historia*. Traducción y notas de Carlos Schrader. (2 vols.). Madrid: Gredos, 1995.

HOMERO, *Odisea*. Traducción de J. M. Pabón; índice onomástico de O. Martínez; introducción y revisión de C. García Gual. Madrid: Gredos, 2015.

——, *Ilíada*. Prólogo de Carlos García Gual; traducción de Emilio Crespo. Madrid: Gredos, 2018.

JUVENAL, Decio Junio. *Sátiras* / Persio; Manuel Balasch (editor). Madrid: Gredos, 1991. Incluye las obras de ambos autores.

LIVIO, Tito. *Historia de Roma desde su fundación*. Introducción general de Ángel Sierra; traducción y notas de José Antonio Villar Vidal. Madrid: Gredos, 1990…. Biblioteca clásica Gredos; 144, 145, 148, 176, 177, 183, 187, 192. Contiene: T. I. Libros I-III - T. II. Libros IV-VII - T. III. Libros VIII-X - T. IV. Libros XXI-XXV - T. V. Libros XXVI-XXX - T. VI. Libros XXXI-XXXV - T. VII. Libros XXXVI-XL - T. VIII. Libros XLI-XLV.

MARCO AURELIO, *Meditaciones*. Traducción y notas de Ramón Bach Pellicer. Madrid: Gredos, 1977. Aunque su nombre de nacimiento fue Marco Annio Catilio Severo, añadió el Antonino y el Aurelio al ser adoptado en la familia imperial, dando resultado al "Marco Aurelio" por el que se le conoce hoy.

OVIDIO NASÓN, Publio. *Amores*; *Arte de amar*; *Sobre la cosmética del rostro femenino*; *Remedios contra el amor*. Traducción, introducción y notas de Vicente Cristóbal López. Madrid: Gredos, 1989.

——, *Metamorfosis*. Introducción, traducción y notas de José Carlos Fernández Corte y Josefa Cant Llorca. Barcelona: Gredos, 2019.

PÍNDARO, *Odas y fragmentos*. Introducciones, traducción y notas de Alfonso Ortega. Madrid: Gredos, 1984.

PLATÓN, *Fedro*; presentación, traducción y notas de Emilio Lledó. Madrid: Gredos, 2010.

——, *Diálogos. Fedón*; *Banquete*; *Fedro*; traducciones, introducciones y notas por C. García Mengual, M. Martínez Hernández, E. Lledó Íñigo. Madrid: Gredos, 2008.

——, *Diálogos. República*; introducción, traducción y notas por Conrado Eggers Lan. Madrid: Gredos, 2008.

——, *Parménides*; *Teeteto*; *Sofista*; *Político*; traducciones, introducciones y notas por M.ª Isabel Santa Cruz, Alvaro Vallejo Campos, Néstor Luis Cordero. Madrid: Gredos, 1988.

——, *Leyes*; introducción, traducción y notas de Francisco Lisi. (2 vols.) Madrid: Gredos, 1999.

——, *Filebo*; *Timeo*; *Critias*; traducciones, introducciones y notas por M.ª Ángeles Durán y Francisco Lisi. Madrid: Gredos, 1992.

PLUTARCO, *Vidas Paralelas. Teseo*; *Rómulo*; *Licurgo*; *Numa*; introducción general, traducción y notas por Aurelio Pérez Jiménez. Madrid: Gredos, 1985.

——, *Foción, Catón el Joven, Demóstenes, Cicerón, Agis, Cleómenes, Tiberio, Gayo Graco*; introducciones traducciones y notas de Carlos Alcalde Martín y Marta González González. Madrid: Gredos, 2010.

——, *Alejandro-César*; presentación, traducción y notas de Jorge Bergua Cavero. Madrid: Gredos, 2010.

——, *Demetrio-Antonio*; *Dión-Bruto*; *Arato-Artajerjes*; *Galba-Otón*; introducciones traducciones y notas de Juan Pablo Sánchez Hernández y Marta González González. Madrid: Gredos, 2009.

——, *Lisandro, Sila, Cimón, Lúculo, Nicias, Craso*; introducciones, traducciones y notas de Jorge Cano Cuenca, David Hernández de la Fuente y Amanda Ledesma. Madrid: Gredos, 2007.

——, *Alejandro, César, Agesilao, Pompeyo, Sertorio, Éumenes*; introducciones, traducciones y notas de Jorge Bergua Cavero, Salvador Bueno Morillo y Juan Manuel Guzmán Hermida. Madrid: Gredos, 2007.

——, *Arístides, Catón, Filopemén, Flaminino, Pirro, Mario*; introducción, traducción y notas de Juan Manuel Guzmán Hermida y Óscar Martínez García. Madrid: Gredos, 2007.

——, *Coriolano, Alicibíades, Paulo Emilio, Timoleón, Pelópidas, Marcelo*; introducciones, traducción y notas por Aurelio Pérez Jiménez y Paloma Ortiz. Madrid: Gredos, 2006.

——, *Solón*; *Publícola*; *Temístocles*; *Camilo*; *Pericles*; *Fabio Máximo*; introducción, traducción y notas por Aurelio Pérez Jiménez. Madrid: Gredos, 1996.

PLAUTO, Tito Maccio. *Comedias*. Introducciones, traducción y notas de Mercedes González-Haba. Madrid: Gredos, 1992.

POLIBIO, *Historias*. Introducción de A. Díaz Tejera. (3 vols.) Madrid: Gredos, 1983.

PROPERCIO, Sexto Aurelio. *Elegías*. Introducción, traducción y notas de Antonio Ramírez de Verger. Madrid: Gredos, 1989.

SALUSTIO, Crispo Cayo. *Conjuración de Catilina*; *Guerra de Jugurta*; *Fragmentos de las Historias*; *Cartas a César*; *Invectiva contra Cicerón* / Pseudo Salustio. *Invectiva contra Salustio* / Pseudo Cicerón; introducción, traducción y notas de Bartolomé Segura Ramos. Madrid: Gredos, 1997. Incluye todas las obras relacionadas con el corpus Salustiano.

SÓFOCLES, *Tragedias*. Introducción de José S. Lasso de la Vega; traducción y notas de A. Alamillo. Madrid: Gredos, 1998.

SUETONIO TRANQUILO, Cayo. *Vidas de los Doce Césares*. Introducción general de Antonio Ramírez de Verger; traducción de Rosa M.ª Agudo Cubas. (1992). Dos volúmenes. Madrid: Gredos, 1992.

TÁCITO, Cayo Cornelio. *Anales*; introducción, traducción y notas de José L. Moralejo. 1.ª ed. 1979-1980, 3.ª-2.ª reimp. Madrid: Gredos, 2002. 2 vols. Biblioteca clásica Gredos; 19; 30. Contiene: [1]. Libros I-VI - [2]. Libros XI-XVI.

——, *Historias*. Libros I-II / introducción, traducción y notas de Antonio Ramírez Verger. Madrid: Gredos, 1997.

——, *Agrícola*; *Germania*; *Diálogo sobre los oradores*; introducciones, traducción y notas de J. M. Requejo. Madrid: Gredos, 2001.

TERENCIO AFRICANO, Publio. *Obras*; introducción, traducción y notas de Gonzalo Fontana Elboj. Madrid: Gredos, 2008.

TUCÍDIDES, *Historia de la Guerra del Peloponeso*. Traducción y notas de Juan José Torres Esbarranch. (4 vols.) Madrid: Gredos, 1990-1992. Biblioteca Clásica Gredos; 149, 151, 164, 173. Contiene: v. 1. Libros I-II - v. 2. Libros III-IV - v. 3. Libros V-VI - v. 4. Libros VII-VIII.

VIRGILIO MARÓN, Publio. *Eneida*. Introducción de Vicente Cristóbal; traducción, introducciones y notas por Javier de Echave-Sustateta. Madrid: Gredos, 2008.

——, *Bucólicas*; *Geórgicas*; *Apéndice virgiliano*. Introducción general de J. L. Vidal; traducciones, introducciones y notas por Tomás de la Ascensión Recio García y Arturo Soler Ruiz. Madrid: Gredos, 2008.

II

HOMERO Y LA CATEDRAL DE LA PALABRA: RECREACIONES POÉTICAS Y CINEMATOGRÁFICAS

HOMER AND THE CATHEDRAL OF THE WORD: POETIC AND CINEMATOGRAPHIC RECREATIONS

CARMEN MARÍA LÓPEZ LÓPEZ
(UNED-Universidad Nacional de Educación a Distancia)
cmlopez@flog.uned.es

RESUMEN: Este ensayo reflexiona sobre Homero, el autor elegido de entre la Biblioteca de Babel por su condición de cima o catedral de la palabra. La idea nuclear del estudio es que, si del edificio de la literatura occidental suprimiéramos la piedra de la Odisea, la catedral se derrumbaría literal y literariamente. Los escritores inician entonces un diálogo con Homero. A partir del recuerdo del primer poeta de nombre conocido en Occidente, el estudio aborda el legado homérico desde sus recreaciones contemporáneas en la poesía y el cine. En definitiva, el ensayo vindica la experiencia de la lectura como un acto de amor; explora el proceso de enamoramiento de los libros desde el goce físico (tocar el libro) hasta el espiritual (conectar con la urdimbre de sus ideas); parte de la constatación de que para quienes somos lectores, llega un momento de la vida en que no leemos al azar. Algo nos golpea en el centro del cráneo, un temblor nos recorre al contacto con el libro. Leemos no con la cabeza ni con el corazón, sino con la médula espinal. La literatura nos salva de las miserias del mundo. La literatura puede concebirse entonces como una especie de bálsamo de *Fierabrás*.
PALABRAS CLAVE: Homero, *Odisea*, Poesía, Cine.

ABSTRACT: This essay reflects on Homer, the author chosen from the Library of Babel for his status as the summit pinnacle or cathedral of the word. The core idea of the study is that if we were to remove the stone of the *Odyssey* from the building of Western literature, the cathedral would literally and literarilly collapse. Then, all writers begin a dialogue with Homer. Based on the memory of the first poet with a known name in the Western literature, this study addresses the Homeric legacy from its contemporary recreations in poetry and cinema. Ultimately, the essay vindicates the experience of reading as an act of love; it explores the process of falling in love with books from the physical enjoyment (touching the book) to the spiritual one (connecting with the warp of its ideas). This work is based on the certainty that, for those of us who are readers, there comes a time in life where we do not read at random. Something hits us in the centre of our skull, a tremor runs through us when we make contact with the book. We read not with our head or our heart, but with our spinal cord. Literature saves us from the miseries of the world. Literature can thus be conceived as a kind of Balm of *Fierabras*.
KEYWORDS: Homer, *Odyssey*, Poetry, Cinema.

La lectura, un acto de amor

La carne es triste, ¡qué desgracia! Y yo he leído todos los libros.

Stéphane Mallarmé

La experiencia de la lectura es, se mire por donde se mire, un acto de amor. Hay un proceso de enamoramiento de los libros, de goce físico (tocar el libro) y espiritual (conectar con la urdimbre misma de sus ideas). Para quienes somos lectores, llega un momento de la vida en que nos damos cuenta de que no leemos al azar. De repente, algo nos golpea en el centro del cráneo y ante nuestros ojos se ofrece la carne delicada de un libro. Ese libro que hemos encontrado empieza a perseguirnos, como el recuerdo de un antiguo amor o la sombra de un sueño. Por primera vez comprendemos que no es en el libro sino en cada uno de nosotros donde ha sucedido algo extraño. Estamos mudando de piel. Desterramos viejas creencias. Somos camaleónicamente hermosos y por eso necesitamos leer historias de amor y muerte, de amistad y de soledad, de pérdida y reencuentro. Necesitamos leer para revivir experiencias propias o para comprender vidas ajenas. En la lectura somos, como diría Borges, el otro y el mismo. Así nos vinculamos espiritualmente al libro y después a grupos de libros, y poco a poco vamos amueblando una pequeña biblioteca en nuestra alma.

Si comienzo emparentando la lectura al amor es porque creo firmemente que tienen mucho en común. Sin embargo, la lectura tiene un don frente a la experiencia amorosa. En la lectura no tenemos que decantarnos por un único libro, así como el amor implica la alegría y sacrificio de elegir al amor de nuestra vida, esa boca elegida *con soberana libertad* entre todas las bocas, que cantaba Cortázar. En cambio, no solo es posible amar varios libros a la vez, sino que es altamente recomendable. Confieso que amo con gran fervor a Homero, Eurípides, Virgilio, Cervantes, Quevedo, Borges, García Márquez, Proust y Dostoievski, a todos por igual aunque en momentos distintos de mi vida. Todo ellos supieron conectar con la temperatura exacta de mi alma. Algunos llegaron pronto, otros más tarde. Otros se resistieron a ser leídos. Vivían en la biblioteca del comedor de mis padres, me llamaban desde las estanterías, pero nunca escuché su voz. Probablemente en ese desencuentro haya también una pérdida. Probablemente los libros que no leí -esas ausencias literarias- son los que más me habrían influido, o me habrían hecho ser una persona distinta a la que soy. Sí, la carne es triste, pero no, *no he leído todos los libros*.

La lectura, el ensimismamiento más hermoso del mundo

Uno de los actos más reveladores de lectura de los que todavía hoy tengo conciencia fue el entusiasmo con que terminé *Cien años de soledad*. Era una noche cálida de verano. El sol se había ocultado ya. Era tarde, muy tarde. Para seguir leyendo, para volver a la lectura (el ensimismamiento más hermoso del mundo), había pretextado tener que prepararme la maleta -al día siguiente, con los primeros rayos del alba- comenzarían las vacaciones familiares, pero lo que me llamaba era algo más poderoso que hacer una maleta: era la estirpe de los Buendía, el coronel Aureliano, Remedios la Bella, esas tardes de sopor sentada junto al mecedor de bejuco que relatara García Márquez. La lectura me había atrapado tanto que era incapaz de pensar en nada más que no fuera el

universo de Macondo. En ese momento sentí que algo se removía en mi interior. Sentí que por primera vez me llamaba Carmen (*me llamo barro aunque Carmen me llame*). Percibí que, por qué no, los libros podrían ser un amuleto, hasta cierto punto un camino. Tan solo habría que transitarlo. Y así, con el entusiasmo de ese descubrimiento mítico y fundacional, mis ojos miopes, ya cansados en mitad de la noche, trazaban el recorrido de la lectura. El final estaba cerca. Cada vez era más tarde, pero yo a medida que me hundía en la noche (hay que hundirse en los libros como uno se hunde en la noche) me sentía más conmovida. Con un pálpito en el pecho iba descubriendo los pergaminos de Melquíades, comprendiendo por qué las estirpes condenadas a cien años de soledad no tendrían una segunda oportunidad sobre la tierra. Cerré el libro. Pero el final era un comienzo. Un cambio de piel. Un bello insomnio que todavía hoy recuerdo con dulzura. Menos dulce me pareció el momento en que salté a la realidad y regresé al mundo. Miré el reloj: las cinco de la mañana. Antes de las siete tendría que levantarme para emprender el largo viaje. Pero había valido la pena. Sonó el despertador. Fingí no haber dormido bien (el calor en las tierras meridionales a veces estropea el sueño). Escondí mis ojos miopes, golpeados por el sueño, tras unas gafas de sol. Y todo el camino del viaje lo pasé abstraída recordando imágenes, frases, atisbos de ese libro.

Lo que Homero me enseñó

Recuerdo mi experiencia lectora de *Cien años de soledad* por lo que supuso de rito iniciático en mi vida. Por lo que tuvo de educación sentimental. Y, sin embargo, muchos han sido mis libros amados. Me acompañaron entre la soledad y la incomprensión del mundo. Los libros han sido para mí una especie de bálsamo de Fierabrás. Por eso resulta tan difícil elegir solo uno, decir Dostoievski y desechar a Stendhal.

A pesar de la renuncia que toda elección implica, de entre todos mis libros amados, Homero es una de las lecturas a las que siempre vuelvo. Homero ha despertado otra vez mi inquietud lectora. Y no solo porque sea el primer poeta de nombre conocido en Occidente. Es verdad, en el principio fue Homero. ¿Pero quién fue Homero? Las *Vitae Homeri* (*Vidas de Homero*), biografías generalmente noveladas repletas de detalles falsamente precisos apenas revelan nada sobre su figura y, si acaso hubiera que mencionar un testimonio más fiable, este sería el de Proclo en su *Cristomatía*. Podemos decir así que Homero es un hacedor, un creador. Antes de Homero tuvo que haber cantores, poetas cuyos cantos celebrasen las hazañas de los héroes colectivos. Hubo cantores, sí, antes de Homero, pero el primero que hizo del canto un *poiema* fue el autor de la *Ilíada* y la *Odisea*. Al tomar prestado tema y escenario de los cantos antiguos, Homero anticipó la estirpe de los juglares en la Edad Media: la conciencia de ser *aedo* (del griego, cantar) o *rapsoda* (coser o zurcir) la urdimbre de infinitud de relatos. En cualquier caso, poco importa quién fuera Homero, ni siquiera si existió o es el depositario de las historias. Se mire por donde se mire, Homero fue, es y será el poeta, rapsoda que canta las grandes gestas heroicas para nutrir así el edificio de la cultura occidental.

En el breve apólogo «Los cuatro ciclos» incluido en *El oro de los tigres* (1972), Borges enumera las cuatro historias diferentes que, según el ciego argentino que murió en Ginebra, se pueden contar. La primera narra el asedio de una ciudad cuya batalla es inútil, como la historia de Helena de Troya o del caballo en que se ocultaron los griegos. La segunda cuenta el regreso de Ulises, quien al cabo de diez años de errar por mares

procelosos y vivir todo tipo de aventuras, vuelve a Ítaca. La tercera, que relata una búsqueda, adquiere forma en la historia de Jasón y el Vellocino de Oro o en la conquista del Santo Grial. La cuarta y última narra el sacrificio de un dios: Attis, en Frigia, que se mutila y se mata; Odín, quien sacrificándose pende de un árbol, o Cristo crucificado por los romanos. Según Borges, sobre la base de esas cuatro historias, el ser humano ha ido narrándose a lo largo de los siglos. Las infinitas historias derivadas de esas cuatro tienden a parecerse mucho; permanecen, *in nuce*, transformadas. De estas cuatro, nos centraremos en la segunda de ellas, la de Ulises, quien «al cabo de diez años de errar por mares peligrosos y de demorarse en islas de encantamiento, vuelve a su Ítaca» (Borges 1972: 65).

La tradición atribuye a Homero dos cimas de la literatura universal: la *Ilíada* y la *Odisea*, dos epopeyas escritas en hexámetros que nos introducen en un mundo de dioses y héroes; un mundo en que los sentimientos del ser humano (el amor, la amistad, el odio, el coraje, la venganza, el honor, la fidelidad o la traición) se dirían recién creados por la hondura y grandeza con que se plasman en cada personaje. En 15.000 hexámetros, la *Ilíada* cuenta la cólera de un héroe, Aquiles, y las consecuencias de esa cólera en el décimo año de contienda entre aqueos o griegos y teucros o troyanos, en *Ilión*, también llamada Troya. La *Odisea* es, en cambio, un poema de tono distinto. Más próxima a un relato o novela de aventuras, en sus 12.000 hexámetros narra las peripecias de Ulises u Odiseo, uno de los héroes griegos que combatieron en Troya en la travesía de vuelta a casa, Ítaca, una vez conquistada Troya (De Cuenca 1987: 5-9). A nivel estructural, son tres los grandes núcleos en que se divide el poema: a) La Telemaquia (viaje de Telémaco a la búsqueda de su padre, Ulises); b) las aventuras de Ulises por el mar (se encontrará con personajes de lo más variados: el cíclope, la maga Circe, la Ninfa Calipso, la bella Nausicaa, hija de Alcinoo, rey de los Feacios; c) el regreso (*nostos*) de Ulises a Ítaca y el reencuentro con Penélope.

En palabras de Luis Alberto de Cuenca, «La *Ilíada*, poema de guerras y batallas, está escrita con entusiasmo, con un vigor heroico y apasionado» (10). Hay en toda ella una especie de ardor guerrero. Lo que en la *Ilíada* es «ardor épico, inflamado combate y poesía bélica» (13), en la *Odisea* deriva en aventuras y peligros novelescos. En el poema de Odiseo el vigor heroico se torna reflexivo. Prevalece en él la astucia y la prudencia. Mediante ellas elude Penélope las proposiciones de los pretendientes. Con ellas se libra Ulises de las acechanzas de Circe y, ya en Ítaca, logra recuperar a su esposa. Si la *Ilíada* es la obra maestra de la poesía heroica, la *Odisea* es la Biblia de los libros de viajes, de aventuras y accidentados regresos. Constituye en cierto sentido el prototipo de las novelas en que el protagonista va narrando sus peripecias. Los héroes hablan entre sí y sus palabras nos ilustran acerca de su proceder y de las pasiones que los afectan en cada momento. Nuestro mundo contemporáneo está más cerca de la *Odisea* que de la *Ilíada*. Presos del desencanto, tras la caída de las ilusiones, la inflamada lucha es ya travesía errabunda. El ardor guerrero se pliega al mero vagar de la existencia, y es justo ahí donde se sitúa el hombre.

En Homero los dioses y los hombres forman parte de una misma unidad compacta, sin sentimiento de distancia. El Dios antiguo da sentido a los fenómenos primitivos y elementales. Todo lo que existe bajo el cielo, incluido el mismo cielo, es en Homero algo divino. Las clases inferiores representadas por personajes como Eumeo, el porquero, o Euriclea, la nodriza, están pintadas con dignidad, recubiertas a su vez de un halo divino. Iguales son el guerrero y el porquerizo, los dioses y los esclavos, las armas del héroe y las plantas, el mar o las estrellas. En Homero se encuentran ya todas las situaciones de vida que nuestro mundo puede contener. Por eso sirvió de modelo y

arquetipo para toda la épica posterior de carácter artístico, y sigue hoy actuando de paradigma insustituible para la creación de ficciones.

* * *

Esta es la breve historia que escribí mientras imaginaba cómo habrían de ser los últimos momentos de Homero sobre la tierra. Así me figuré a Homero unos instantes después de morir, casi a las puertas del cielo, esperando la promesa del Paraíso. Entonces algún Dios habría de juzgarlo por sus actos realizados en vida.

-*¿Y bien, Homero? ¿Qué podrías legar a la posteridad? ¿Qué has hecho para merecer una vida memorable? ¿Por qué habrán de recordarte los siglos venideros?*-, diría el Dios, desde su trono, al poeta.

Y Homero, pensativo, muy despacio, le mostraría dos libros, dos volúmenes ajados, desgastados, dos poemas épicos manuscritos sobre un papel amarilleado por el paso del tiempo.

-*Solo estos dones puedo ofrecer: la Ilíada y la Odisea, dos poemas épicos de la literatura griega arcaica (s. VIII-VII a. C.), dos cantos hacia la humanidad. Mientras que la Ilíada es el gran poema guerrero, la Odisea es una epopeya de viajes, aventuras, cuyo tema fundamental es el regreso del héroe (nostos) y la restitución del orden en su país: Ítaca. En la Ilíada plasmé el valor guerrero, el fervor combativo de los héroes. Desfilan por ella Héctor y Aquiles, en ella se narra la guerra de Troya. Pero si amo la Ilíada como una madre a sus hijos, no puedo olvidarme del poema de Odiseo. Porque él me enseñó la verdad vital del individuo: la vida como camino o viaje, travesía donde saldrán al encuentro cíclopes, magas llamadas Circe, ninfas de nombre Calipso y otros seres apasionantes como los bellos pero falsarios cantos de sirena. El libro es un camino que concluye en Ítaca, ese destino que todos anhelamos, esta Ítaca que ahora a mí me aguarda en el momento de mi muerte.*

Y tras dirigirse al Dios, Homero lo miraría a los ojos y continuaría diciendo:

-*Odiseo es un héroe de ida y vuelta. Fue héroe de ida en la Ilíada, cuando emprendía el viaje del lado de los griegos, los aqueos, junto a Menelao y sus huestes. Se convirtió en héroe de vuelta en la Odisea, momento en que regresa a casa tras vivir infinitud de aventuras. Odiseo es un héroe crepuscular*.

Entonces el poeta se callaría para siempre. Homero ha muerto. El Dios le abriría la puerta hacia una inmensa biblioteca con libros y más libros. Ahí ha de habitar eternamente. En un sepulcro de palabras, junto a su libro. Pero Homero no solo es un libro. Homero es toda la Literatura, la literatura en sí misma, la catedral de la palabra. Y un vértigo ascendería por las entrañas de Occidente.

Algo así como un vértigo debieron de sentir todos los escritores contemporáneos ante el fulgor de Homero. Si Homero es la Literatura, ¿para qué escribir? Imposible ignorar las resonancias homéricas. Si del edificio de la literatura occidental suprimiéramos la piedra de la *Odisea*, la catedral se derrumbaría literal y literariamente. Los escritores inician entonces un diálogo con Homero. Leen mucho su obra, cada tarde, lentamente hasta agotarse el sol. Siguen construyendo la catedral de la literatura, piedra a piedra, hasta llegar a columbrar las torres más altas.

* * *

La Odisea, que cambia como el mar. Algo hay distinto cada vez que la abrimos.

J. L. Borges

El legado de Homero en la poesía contemporánea proyecta una sombra bella y larga. Los poetas del siglo XX han recreado distintos temas homéricos como el viaje, rico en aventuras; el regreso, a veces consolador y otras doloroso; o el reencuentro con Penélope, la Ítaca definitiva (Álvarez Ramos 2017). Como escribe Alberto Manguel en *El legado de Homero*, «cada época vuelve a imaginar a los clásicos en su propio idioma» (Manguel 2010: 206). Idéntica y sin embargo nunca la misma, la *Odisea* es cantada por el poeta griego Constantino Cavafis:

«Ítaca»

Cuando emprendas tu viaje a Ítaca
pide que el camino sea largo,
lleno de aventuras, lleno de experiencias.
No temas a los lestrigones ni a los cíclopes
ni al colérico Poseidón,
seres tales jamás hallarás en tu camino,
si tu pensar es elevado, si selecta
es la emoción que toca tu espíritu y tu cuerpo.
Ni a los lestrigones ni a los cíclopes
ni al salvaje Poseidón encontrarás,
si no los llevas dentro de tu alma,
si no los yergue tu alma ante ti.

Pide que el camino sea largo.
Que muchas sean las mañanas de verano
en que llegues -¡con qué placer y alegría!-
a puertos nunca vistos antes.
Detente en los emporios de Fenicia
y hazte con hermosas mercancías,
nácar y coral, ámbar y ébano
y toda suerte de perfumes sensuales,
cuantos más abundantes perfumes sensuales puedas.
Ve a muchas ciudades egipcias
a aprender, a aprender de sus sabios.

Ten siempre a Ítaca en tu mente.
Llegar allí es tu destino.
Mas no apresures nunca el viaje.
Mejor que dure muchos años
y atracar, viejo ya, en la isla,
enriquecido de cuanto ganaste en el camino
sin aguantar a que Ítaca te enriquezca.

Ítaca te brindó tan hermoso viaje.
Sin ella no habrías emprendido el camino.
Pero no tiene ya nada que darte.

Aunque la halles pobre, Ítaca no te ha engañado.
Así, sabio como te has vuelto, con tanta experiencia,
entenderás ya qué significan las Ítacas (Cavafis 1997: 26).

La poesía -escribió Nabokov- no se siente con el cerebro ni con el corazón, sino con la médula espinal. Por ello el poeta heleno nos invita a no apresurar el camino, a detenernos ante cada experiencia que la vida ofrece. Antepone el viaje, el transcurso de la travesía como descubrimiento, a la llegada a Ítaca, porque Ítaca no es más que el final, el punto de destino. Regresar es hermoso, pero si postergamos la vuelta el alma se verá enriquecida con cada vivencia. Esta recreación homérica que posterga el regreso se distancia del sentido originario de la épica, donde buena parte del poema es la historia de un retorno. Por ello, un matiz en el que los poetas contemporáneos se han fijado es el momento en que Ulises desembarca en las aguas de Ítaca, la isla rocosa del Mar de Jonia. Así canta este momento el poeta catalán Joan Margarit («Ulises en aguas de Ítaca»), recientemente galardonado con el Premio Cervantes (2019) y el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (2019):

«Ulises en aguas de Ítaca»

[…]
Quizá un lejano Ulises murió en Troya,
y quizá lo lloró alguna mujer,
pero en el sueño de un poeta ciego
continúas salvándote:
en la frente de Homero, riguroso,
eterno, cada vez que rompe el alba
un solitario Ulises desembarca (Margarit 2018: 125).

También el poeta argentino Jorge Luis Borges recrea en «Odisea, libro vigésimo tercero» (*El otro, el mismo*, 1964), el momento en el que Ulises regresa a Ítaca y, tras dar muerte a los pretendientes de Penélope, yace en el lecho compartido con su esposa. La extrañeza del poeta es indagar dónde quedó el peregrino errante, y esos días y noches en perpetuo destierro:

«Odisea, libro vigésimo tercero»

Ya la espada de hierro ha ejecutado
la debida labor de la venganza;
ya los ásperos dardos y la lanza
la sangre del perverso han prodigado.
A despecho de un dios y de sus mares
a su reino y su reina ha vuelto Ulises,
a despecho de un dios y de los grises
vientos y del estrépito de Ares.
Ya en el amor del compartido lecho
duerme la clara reina sobre el pecho
de su rey pero ¿dónde está aquel hombre
que en los días y noches del destierro
erraba por el mundo como un perro
y decía que Nadie era su nombre? (Borges 2011: 56).

El viaje de retorno, que Ulises emprende en compañía de sus compañeros, se tiñe de amargura a medida que va perdiendo a los supervivientes que lucharon en Troya. Con la muerte de sus compañeros, el poema adquiere una dimensión distinta: sitúa en primer plano la soledad del héroe ante un destino incierto y el anhelo de recuperar su identidad, su Ítaca, a Penélope. Este desencanto es el que prevalece en «Peregrino» (*La realidad y el deseo*, 1936) de Luis Cernuda, donde el motivo del desterrado en la Odisea cobra pleno sentido a la luz del exilio del poeta sevillano:

«Peregrino»

¿Volver? Vuelva el que tenga,
tras largos años, tras un largo viaje,
cansancio del camino y la codicia
de su tierra, su casa, sus amigos,
del amor que al regreso fiel le espere.

Mas ¿tú? ¿volver? Regresar no piensas,
sino seguir libre adelante,
disponible por siempre, mozo o viejo,
sin hijo que te busque, como a Ulises,
sin Ítaca que aguarde y sin Penélope.

Sigue, sigue adelante y no regreses,
fiel hasta el fin del camino y tu vida,
no eches de menos un destino más fácil,
tus pies sobre la tierra antes no hollada,
tus ojos frente a lo antes nunca visto (Cernuda 2000: 421).

Tampoco en «Ulises» de Francisco Bejarano (2002) el héroe puede recobrar su casa perdida. Ítaca es ahora un imposible. Sin embargo, «el peregrino solitario vuelve / después de haber ganado un mundo propio» (Bejarano 2002: 14). Pese a estas Ítacas imposibles, el núcleo del poema homérico centrado en el *nostos* (regreso) ha gozado de recreaciones más esperanzadoras en la lírica contemporánea: Ítaca a la que regresa Ulises y donde se reencuentra con Penélope. Así se muestra en «Ulises» de José Cereijo (1999):

«Ulises»

Besarte todavía, mientras en los cristales
una luz indecisa
anuncia la llegada de un día no previsto
en el que vivir juntos, pero esta vez a solas.
Prometerte en voz baja que ya nunca
me volveré a marchar -y que esta vez sea cierto,
porque ya no hay caminos
o perdí su recuerdo.
Saber, hermosamente,
que ya todo es mentira, y que no importa,
porque, después de la verdad, hay vida,
o, más allá de una verdad, hay otra.

Y aprender el amor que cabe en tanta ausencia (Cereijo 1999: 16).

Ítaca es, por tanto, de entre todos los territorios míticos celebrados por la literatura, uno de los más cantados, quizá el de más variadas resonancias en nuestra mente y corazón

occidentales. La pequeña isla rocosa es parecida al paraíso perdido, al lugar de la infancia donde ya no es posible volver en «Tornaviaje» de Juan Vicente Piqueras (2004):

«Tornaviaje»

Nadie nos dijo nunca, y lo sabemos,
que no hay viaje que no sea un retorno
a la Ítaca ardida de la infancia,
a la isla que somos y no existe
tus ojos frente a lo antes nunca visto (Piqueras 2004: 38).

Pese a esa isla «que somos y no existe», Ítaca arde en la memoria. A veces a ese paraíso no vale la pena regresar, y así el peregrino desvía el timón «lejos de aquel tu hogar, lejos de Ítaca» como en «Peregrino» de Josefa Parra (2007):

«Peregrino»

Tus ojos frente a lo antes nunca visto
Luis Cernuda.

La belleza te aguarda en cualquier sitio,
peregrino;
las playas que aún no has visto son hermosas,
más que aquellas de Ítaca, los cielos
más estrellados aún no los conoces,
ni los montes más altos.
Peregrino,
Penélope no vale lo que el gozo
de ver por vez primera un mar en calma
que espera que los nombres.
Tú lo sabes
y por eso falseas cada noche
el norte de la brújula, y, furtivo,
desvías el timón hacia otros puertos
lejos de aquel tu hogar, lejos de Ítaca (Cernuda 2000: 421).

Ítaca es el lugar de la infancia en los poemas de Amalia Iglesias. En *Un lugar para el fuego* (1985), Iglesias emprende un viaje uliseico frustrante a la casa donde vivió tiempo atrás, «con la desagradable sensación de haber profanado / una tumba» (26), de ahí el título tajante del poema: «Ítaca no existe» (Conde Parrado 2007: 91). Sin embargo, Ítaca también puede ser la madurez, con la ancianidad próxima y presentida de la vida en común de un matrimonio, aún capaz de alentar ese amor, a los hijos, el trabajo, también la propia casa. Este nuevo enfoque de Ítaca es el que canta Andrés Trapiello (2004):

«Leyendo la *Odisea*»

Han pasado los años y vuelve esta casa en La Viñas
A su antiguo reposo. La terca carcoma va abriendo
En las horas sombríos fortines y un gallo desgarra
Con su canto a destiempo el ya muerto crepúsculo.
El polvo
En los altos armarios de lejas oscuras se adueña
De papeles y libros. Los hijos se fueron marchando
Con sus propias mujeres e hijos, y viven sus vidas,

Una vez enterrados que fueron hermanos y padres.
En tos ojos, mi amor, oigo a veces, pues hablan tus ojos,
Que preguntas si fueron los besos de Circe y Calipso
Tan ardientes y dulces como asegurara el poeta,
Y si al viejo Odiseo nostalgias le vienen de entonces
Como llegan del mar, por las olas pulidos, los pecios.
Y Odiseo te mira, mi amor, y le hablan los ojos,
Y querría saber de los tuyos tan negros si nunca,
De la espera cansada, a otros brazos en sueños te diste
Mientras él consumía sus fuerzas en crueles combates
por aquella mujer destinada al final a otro hombre.
Han pasado los años y vuelve esta Ítaca nuestra
A quedarse en silencio. Tú y yo estamos solos de nuevo.
De los cuerpos sus jóvenes savias los años sangraron
Pero un dios los protege y envuelve en su nube de oro
Y a ellos mismos les hace creer que también son eternos
Cuando buscan el lecho, y no pueden memoria ni olvido
Separar con su espada las llamas de tan gran deseo (Trapiello 2004: 42).

Si Ítaca es el destino, el puerto al que arribar, las recreaciones poéticas contemporáneas asocian este símbolo a la muerte. Para Cristina Peri Rossi (1987) en «El regreso de Ulises a la patria», «regresar es morir un poco» (Peri Rossi 1987: 56). Porque la muerte acecha, porque la muerte está allá donde miremos, son necesarias las historias fabulosas como la que narra Homero en la *Odisea*. Las historias nos salvan. Los poemas nos salvan.

* * *

Si la lírica contemporánea ha hecho pervivir los grandes temas homéricos, un arte joven como el cine, Séptima de las artes, no ha podido menos que rendirse a su encanto. Así se expone en *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine* (1995), donde Balló y Pérez estudian las recreaciones cinematográficas de distintos mitos clásicos que, en su conjunto, conforman una «semilla inmortal», profusa e inagotable.

Muchos son los Odiseos que salen de las páginas del libro para cruzar a la pantalla. Y no me refiero tan solo a las adaptaciones cinematográficas de la *Odisea* de Homero, entre las que destaco el *Ulises* (1954) de Mario Camerini. Una de las aportaciones de la película a la reformulación del mito odiseico estriba en la supresión de la figura de Calipso, fusionada con la maga Circe: ambas son mujeres tentadoras interpretadas por la misma actriz que encarna Penélope (Silvana Mangano). El *Ulises* de Camerini ensalza el eterno femenino, idéntico donde quiera que vaya el marinero, pues la esposa (Penélope) y las amantes (Circe y Calipso) se comprenden como edades diferentes de una misma vivencia amorosa.

Otra vertiente reformulada del mito abarca el retorno de soldados y regresos de excombatientes en las pantallas. De todos ellos es fascinante el traumatizado excombatiente en la guerra de Vietnam de nombre Travis, interpretado por Robert de Niro en *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese. La guerra vivida fuera y la guerra reanudada tras el regreso actualizan la Troya y la Ítaca de una sociedad golpeada por los estigmas bélicos.

De un modo similar serán homéricos los héroes del wéstern. En concreto, la venganza de Ulises contra los pretendientes se instaura como base argumental perceptible en películas que explican el regreso del guerrero a la casa amenazada y plantean un enfrentamiento a muerte con quienes representan el nuevo orden. La lucha entre el justiciero que vuelve y los usurpadores sin escrúpulos revive un duelo emparentado al descrito por Homero en los últimos cantos del poema. En el wéstern clásico, destaca la figura de Ringo encarnada por John Wayne en *La Diligencia* (1939), quien viaja por el desierto hasta ejecutar la venganza y restituir el orden perdido. Esta figura trágica va madurando hasta encarnarse en la figura de Ethan, interpretado también por John Wayne en *Centauros del desierto* (1956). Condenado a vagar eternamente por el desierto, elemento paisajístico que actúa por contigüidad o metonimia del mar en el poema homérico, queda siempre a las puertas del hogar. El inicio de la película ritualiza el retorno al hogar, con la puerta que se abre al paisaje con diferentes figuras familiares que esperan y miran. Al final, el personaje, de condición solitaria, deberá desaparecer de nuevo en el desierto infinito.

Las resonancias homéricas de *Centauros del desierto* motivaron a Wim Wenders para la creación de una versión particular de la *Odisea*. En *París, Texas* (1984), el director alemán se sirve de la estructura arquetípica de la *road movie* con el fin de retratar de la imagen de «un hombre vagando por el desierto», «un ser amnésico en una escena de silencio» (Castillo Lozano y López López 2017: 35). Al retomar el motivo del viajero amnésico, se evocan los ecos homéricos de aquel Ulises que, perdida la memoria tras la zozobra de la travesía, arriba a las playas de la isla de los Feacios, a las puertas del palacio del rey Alcinoo y de su hija la bella Nausicaa. Wenders se sirve de este motivo para retratar la pérdida de la identidad de un individuo anónimo y errante. A su vez, el hermano de Travis se presenta como un nuevo Telémaco que sale a la búsqueda del héroe amnésico. La película plasma otros motivos odiseicos como la construcción de la memoria familiar y el encuentro con Jane, una nueva Penélope contemporánea. *París, Texas* es, por todos los elementos que la nutren, una odisea sin Ítaca. Aquel lugar al que nadie llega, allí donde no hay nada que buscar.

Pese a todo, el viaje, placer vital que ha sido desde siempre el gran anhelo del ser humano, implica emprender un camino y llegar a una Ítaca, destino que culminará con el fin del trayecto. El hombre, condenado a envejecer, fragua universos míticos para redimirse de su condición mortal y precisamente en esta idea radica la universalidad del mito del viajero: los mil rostros de Ulises de la poesía al cine.

* * *

Creo que un hombre es las obras que lleva consigo y, por encima de todo, las obras que lega a los demás. Y los libros que ama. La huella de Homero permanece indeleble en la cultura contemporánea y, así, hoy Homero ha vuelto a mi vida. Cae la tarde. El crepúsculo me ha devuelto la *Odisea*, sus hexámetros. La *Odisea* y el crepúsculo tienen mucho en común. Comparten el declive, una cierta nostalgia y, si cabe, una promesa de reencuentro. Por eso cae la tarde y ya sin luz, dejo de leer. Ya no distingo las letras, la bella lengua griega. Ya los héroes están dentro de mí. He leído las correrías de Ulises, sus mil aventuras por los mares… Resulta significativo que, en los poemas seleccionados sobre las recreaciones homéricas, ningún poeta haya dado voz a Odiseo. Los poemas nos hablan de él, sin que sea su voz la que escuchemos. Tampoco se retrata

como el héroe cansado, caído, en la vejez, más allá de las postrimerías del amor con Penélope. A medida que leo, a medida que descubro poemas o películas homéricas, siento unas irrefrenables ganas de escribir. Así surgió este poema, este soneto de creación propia inédito. Quiere ser una especie de epitafio escrito por el propio Ulises para que los lectores contemporáneos escuchen su voz:

Odiseo redacta su epitafio

Nunca llegué a probar de la amargura
de la sal de los mares, de esta playa,
entreví los peligros, las murallas,
pero pude salir de selva oscura.

A veces vuelvo atrás y me dan pena
tantos años vagando en mar abierto,
se agolpan en mis ojos el recuerdo
de Calipso o los cantos de Sirena.

¿Quién podrá ya creerme? Yo no puedo.
Inverosímil es tanta aventura.
Tan solo fui una creación de Homero.

En Ítaca, cansado, solo y viejo
redacto mi epitafio con premura,
tan solo en el vivir la muerte espero.

[poema inédito de creación propia]

* * *

Así he vuelto a Homero o así, mejor dicho, Homero ha vuelto a mi vida, porque no somos nosotros quienes elegimos los libros; son los libros quienes nos eligen y nos marcan para siempre. Dejan una profunda huella y una cicatriz en nuestra carne. Esto fue lo que Homero me enseñó: leer a Homero es creer que la belleza va a salvar el mundo.

Bibliografía

ÁLVAREZ RAMOS, Eva. «Viviendo la Odisea: Ítaca en la poesía española contemporánea». Alba Agraz Ortiz y Sara Sánchez-Hernández (eds.). *Topografías literarias. El espacio en la literatura hispánica de la Edad Media al siglo XXI*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2017: 479-488.

BALLÓ, Jordi y PÉREZ, Xavier. *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama, 1997.

BEJARANO, Francisco. *El regreso*. Sevilla: Renacimiento, 2002.

BORGES, Jorge Luis. *El oro de los tigres*. Buenos Aires: Emecé, 1972.

BORGES, Jorge Luis. *Poesía completa*. Barcelona: Lumen, 2011.

CASTILLO LOZANO, José Ángel y LÓPEZ LÓPEZ, Carmen María. «El luminoso rostro de Odiseo. *París, Texas* de Wim Wenders, o el legado del mito del viajero». *El genio maligno. Revista de humanidades y ciencias sociales*. 2017: 34-39.

CAVAFIS, Constantino. *Poesías completas*. Madrid: Hiperión, 1997.

CEREIJO, José. *Las trampas del tiempo*. Madrid: Hiperión, 1999.

CERNUDA, Luis. *La realidad y el deseo (1924-1962)*. Madrid: Alianza, 2000.

CONDE PARRADO, Pedro. «Ecos de Homero en el discurso poético contemporáneo. La *Odisea* en verso». Pedro Conde Parrado y Javier García Rodríguez (eds.). *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, 2007: 81-100.

DE CUENCA, Luis Alberto. «Prólogo» a *La Odisea*. Madrid: Akal, 1987: 5-17.

GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier y CONDE PARRADO, Pedro. *Nadie en suma. Cuarenta poemas sobre Ulises*. Málaga: Centro Cultural Generación del 27, 2011.

IGLESIAS, Amalia. *Un lugar para el fuego*. Madrid: Rialp, 1985.

MANGUEL, Alberto. *El legado de Homero*. Barcelona: Random House Mondadori, 2010.

MARGARIT, Joan. *Todos los poemas (1975-2015)*. Madrid: Austral, 2018.

PARRA, Josefa. *La hora azul*. Madrid: Visor, 2007.

PERI ROSSI, Cristina. *Europa después de la lluvia*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1987.

PIQUERAS, Juan Vicente. *Adverbios de lugar*. Madrid: Visor, 2004.

TRAPIELLO, Andrés. *Un sueño en otro*. Barcelona: Tusquets, 2004.

Filmografía

CAMERINI, Mario. *Ulises*. Italia: Dino de Laurentiis, 1954.

FORD, John. *La diligencia*. Estados Unidos: United Artists, 1939.

FORD, John. *Centauros del desierto*. Estados Unidos: Warner Bros, 1956.

SCORSESE, Martin. *Taxi Driver*. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1976.

WENDERS, Wim. *París, Texas*. Estados Unidos, Road Movies Filmproduktion, 1984.

III

CRÍTICOS PROFESORES, PROFESORES CRÍTICOS
CRITIC TEACHERS, TEACHERS WHO ARE CRITICS

CARMEN M.ª PUJANTE SEGURA
(Universidad de Murcia)
carmenpujante@um.es

RESUMEN: Se pretende ofrecer una reflexión sobre el nexo entre crítica y docencia a través de la figura de diversos críticos literarios que han reflexionado sobre la enseñanza y que, como profesores, han subrayado la relevancia de enseñar a estudiantes de toda época el valor y la necesidad del ejercicio de la crítica en general. Desde una reflexión personal y contemporánea no se puede no desembocar en las enseñanzas clásicas, no regresar a la Antigüedad, desde cuando no se ha dejado de incidir en la reflexividad del pensamiento, de la *episteme*, de la filosofía.
PALABRAS CLAVE: Crítica, crítica literaria, filosofía, epistemología, profesor, enseñanza.

ABSTRACT: This work aims to offer a reflection on the nexus between criticism and teaching through the figure of various literary critics who have reflected on teaching and who, as teachers, have underlined the relevance of teaching students of all times the value and need of the exercise of criticism in general. From a personal and contemporary reflection, it is impossible not to go back to classical teachings, not to return to Antiquity, from when the reflexivity of thought, of *episteme*, of philosophy, has not ceased to have an impact.
KEYWORDS: Criticism, literary criticism, philosophy, epistemology, teacher, teaching.

1.- Un inicio, varios nudos y algún desenlace

Había una vez una niña que, sin llegar a saber bien por qué, leía y leía sin cesar: el libro de aquí, el papel de acá y lo otro de más allá. Inquieta pero obediente, seguramente sería su manera de estar serena pero «haciendo algo». Lo que sí sabía esa niña era que quería ser como quien le enseñaba: la Profesora. Aunque primero quiso ser de EGB o Primaria, después soñó con ser profesora de Secundaria, como la que un día llegó nueva al colegio y, como una ráfaga, puso todo «patas arriba». Para quien entonces era ya una adolescente, crítica y cuestionadora, significaba poner su mundo del revés, darle la vuelta: a partir de ese momento no (se) explicaría el mundo a través de las matemáticas sino de algo como la literatura. En la etapa universitaria vendrían más filólogos y profesores, profesores de diferentes materias que eran especialmente críticos, pero también críticos de la literatura que al tiempo ejercían de guías como profesores. Fue entonces cuando, entre otras revelaciones propias de la edad, decidió que, al igual que sus maestros, desde los primeros hasta los últimos de su vida, sería una profesora (de teoría de la literatura) que intentaría hacer de los suyos unos estudiantes críticos.

Un día aquella joven, con un poco de suerte y un mucho de tesón (si no terquedad), logró hacer realidad ese sueño, si es que no fue la realidad la que se hizo sueño cuando supo que finalmente podría optar a ser profesora en la universidad. En ese concurso (que poco se parecía a los de la tele) debía pasar hercúleas pruebas, entre ellas, una especialmente desconcertante: estar en dos sitios a la vez. Por un lado, tenía que realizar una especie de viaje -más proustiano que quijotesco- por el mismo camino por el que había discurrido durante sus estudios pero para llegar a una extraña meta desde la que poder vislumbrar otros tantos senderos aún inexplorados, como el de aquel proyecto que llamaban investigador; por otro lado, tenía que volver sobre otros de sus pasos, los dados como profesora, para poder aventurar, con el paisaje educativo al fondo (y, en el centro, siempre los estudiantes), un proyecto que llamaban docente.

En realidad, no hubo una niña, ni una adolescente, ni una joven, sino muchas, como tampoco hubo una sola profesora a la que se le pidió partirse en dos. Se pedía, en razón de ese perenne divorcio entre «mamá docencia» y «papá investigación», propio de ese mundo que hay a través del espejo y que es el universitario, de esa supuesta separación entre una cruz y una cara o incluso entre varias caras que se asoman o se dejan ver en diverso grado según los momentos, si es que no se puede producir un eclipse total entre ambas. Pero sí hubo muchas veces en que ese forzado proceso de decantación también llegó a afectar, como si no se pudieran mezclar, al pensamiento y al sentimiento: en este caso, se erigiría el pensamiento crítico, teórico o científico en torno a algo como la literatura sobre los pilares de una fundamentación epistemológica, pilares que, en verdad, se asentaban sobre un terreno movedizo como el de la inquietud o la pasión (¿irracional?) por la lectura y por «algo» que era la literatura.

Tras un inicio (que bien podría ser el de cualquier otra persona) y más de un nudo (difícil de desatar), a toda historia le llega su final: aquella inquieta lectora consiguió ser profesora titular en la universidad, ser profesora de crítica literaria. Y lo había logrado, no desde las certezas *a priori* requeridas, sino desde el cuestionamiento confeso, desde la duda, sin perder el gesto de extrañeza, el signo de la interrogación. Y se prometía a sí misma no olvidar otra lección que acababa de aprender de los textos que venía de leer y releer: que los de investigar y enseñar/aprender son caminos que pueden (¿deben?) cruzarse, y que los del pensar y el sentir también, si es que no son paralelos. Entonces, cuando todo parecía terminado, alguien le preguntó por una fenomenología sentimental de la lectura.

2.- El tema y el argumento

Antes de los personajes de la historia, se ha de aquilatar el tema y el argumento: gran parte de unos modelos o referentes son críticos literarios que siquiera en unas páginas se detienen a reflexionar sobre la enseñanza de la literatura y la lectura, más allá de que hayan ejercido como profesores (críticos), de manera que se buscarán argumentos que contribuyan a explicar tal «coincidencia». Para ello se entiende que hay que ir a la raíz, la del conocimiento, la de la epistemología. Uno de los argumentos apuntaría a una de las cualidades esenciales de la crítica literaria, su reflexividad o, si se quiere, siguiendo a unos de esos críticos/profesores como es Aullón de Haro (1994), la reflexividad filosófica en su sentido amplio.

No sin antecedentes, la reflexión sobre el arte del verbo o la palabra se instituiría en un momento de esplendor de la cultura occidental como el vivido en la Grecia de los siglos V y IV a. C., con un incesante desarrollo -o, si se quiere, evolución, e incluso variación o comentario- hasta el momento actual, en el que oscila entre el extremo de su aquilatamiento desde la teoría y el de su cuestionamiento al calor de las interrogaciones sobre toda verdad y toda epistemología. Así, la Crítica Literaria no deja de vivificarse y retroalimentarse pues, como es propio de la «energía» de las disciplinas humanísticas, su saber se acumula y transforma, no se destruye.

La Crítica Literaria se conviene en definir como la rama del estudio de la literatura que consiste en el ejercicio de analizar o enjuiciar los textos de cara a un público lector interesado: así pues, sus objetivos principales serían analizar las obras según determinados métodos o propuestas teóricas y enjuiciar con argumentos eminentemente literarios, filológicos o artísticos. En nuestra lengua también puede denominarse «crítica literaria» tanto el proceso como el resultado de dicha actividad analítica o práctica ejercida sobre los textos; de igual modo, la persona que la ejerce (sobre todo de forma profesional, pero no necesariamente, como tampoco exclusivamente para este campo artístico) es referida como el crítico o la crítica, término este último que también puede contener un significado personal colectivo, por ejemplo, para referirse al conjunto de la crítica española actual (para la primera de las acepciones se recurre a las mayúsculas iniciales, mientras que para el resto de acepciones, no referidas propiamente a una rama concreta del saber, se reservan las minúsculas).

En el abordaje de los distintos conceptos de crítica (*criticism*), Wellek (1968) aclaraba desde el inicio el *quid*: el motivo y la manera por los que ese término llega a sustituir al de poética y el de retórica (y por los que en inglés se opta por *criticism* frente a otros idiomas), para lo que partía del actual uso o abuso de tal palabra en muchos y variados campos. Se retrotraía al griego del siglo IV a. C., de cuando data la palabra κριτικός (kritikós), derivada de κριτής (kritēs, «juez»), procedente del verbo κρίνω (krinō, «juzgar»). Posteriormente en latín, aunque fueran raras las ocasiones, alguien como Cicerón se refería con *criticus* a aquel que, siendo superior al *grammaticus*, se aprestaba a la interpretación de palabras y textos: «Retóricos como Quintiliano y, por supuesto, filósofos como Aristóteles cultivaron lo que en inglés pudiera llamarse hoy crítica literaria» (Wellek 1986: 26). Si bien durante la Edad Media el concepto entroncaría con el campo semántico de la medicina a través del matiz de «crisis», en el Renacimiento acabaría retomando su antiguo significado y haciendo equivaler al crítico con el gramático e incluso con el filólogo, el dedicado a la edición y corrección de textos de la Antigüedad. Sin embargo, lenta sería la vernaculización del término, lo que demuestra por medio de ejemplos del italiano y del francés, para a continuación explicar la diferencia respecto del alemán y del inglés, que buscó deslindar el homónimo referido tanto a la actividad como a la persona (matiz que, no obstante, también lo conseguía rastrear en autores como Baltasar Gracián, destacado entre los escasos ejemplos españoles allegados por Wellek). Así pues, no sería hasta el siglo XVII cuando el concepto de «crítica» conseguiría abarcar el sistema de la teoría literaria e incluso la teoría del conocimiento, punto en el que se puede poner especial énfasis para remarcar la vinculación de la epistemología con la crítica y no exclusivamente en la modernidad.

Serían René Wellek y Austin Warren (1981) en su célebre estudio de la década de los 50 quienes postularon la conocida distinción de varias perspectivas en el seno de la Ciencia de la Literatura, a saber, teoría, historia y crítica (47-56). Según los citados especialistas, al igual que las otras ramas, la Crítica Literaria hundiría sus raíces en la epistemología de la Ciencia de la Literatura. Esta distinción ha sido aceptada, también

en el campo filológico hispánico, sin que conlleve la negación de la necesaria e inexcusable complementariedad e implicación de las distintas modalidades, entre las que después generalmente se ha incluido la literatura comparada. Explicaba Ricardo Senabre esas modalidades y peculiaridades de los estudios literarios desde la Filología y la Ciencia de la Literatura, así como sus interferencias y solapamientos dentro del célebre *Curso de Teoría de la Literatura*, coordinado por Darío Villanueva en 1994. En ese mismo curso, partiendo (al igual que Senabre) de la diferenciación metodológica entre las ciencias naturales y las ciencias humanas que postulara Dilthey en la *Introducción a las ciencias del espíritu* en 1883, M.ª Carmen Bobes Naves apostaba por enfocar la Ciencia de la Literatura desde la crítica de la razón literaria (1994: 19-34). Entre otros, la posibilidad del estudio científico de la literatura también sería abordada por Magdalena Cueto (1990), en su caso, desde la conjugación de epistemología y semiótica.

Como puntualizan Wellek y Warren para la Crítica Literaria, se trata de un proceso «dialéctico: una interpenetración mutua de teoría y práctica» (1981: 49). De ahí que la propia fundamentación epistemológica de esa rama, con su sólida tradición y también con su inexcusable actualización, favorezca incontestablemente su desarrollo en el proceso de enseñanza-aprendizaje en tanto que materia curricular por medio de metodologías teórico-prácticas dirigidas a los estudiantes. Por ejemplo, en « Criticar la crítica» Spang propone hablar de *critica docens* y de *critica utens* (2007: 105), esto es, la de los profesores filólogos y la de los estudiantes universitarios; no obstante, según añade, dado que los textos literarios en esencia están marcados por la connotación y la plurisignificación, la comprensión y la interpretación acabarán topándose irremediablemente con «el cierto no sé qué» o la «almendra poética» de Amado Alonso o el «étimon espiritual» de Leo Spitzer (Spang 2007: 109). Pero Spang no ha sido el único en «criticar la crítica».

Y es que, ante toda sistematización (a la que aspira lo científico y también, se podría añadir, lo pedagógico en su desarrollo o aplicación), cabe retener ciertas matizaciones o advertencias: por un lado, que la especialización diferenciada de perspectivas y objetivos de cada una de las ramas o disciplinas no niega las interferencias entre ellas y, por otro, que la consideración de una ciencia como la literaria no puede no entenderse en el marco del cientificismo nacido al calor del siglo XIX, el que propició un giro en la epistemología misma. Se podría afirmar que las problemáticas conceptuales y procedimentales de lo científico y lo epistemológico son trasladadas indefectiblemente al debate del estudio de lo literario, a saber, el debate de la universalidad y la validez, el método y la autonomía, la especificidad y la objetividad, entre otras cuestiones. Eso lleva a considerar propiamente la epistemología de lo teórico-literario, que puede ser comprendido dentro del grupo que Piaget (1967) denominara «epistemologías científicas» -para distinguirlas de las metacientíficas y las paracientíficas- porque, como también afirmara Hjelmslev (1971) a colación de los prolegómenos a una teoría del lenguaje, «es imposible desarrollar la teoría de una ciencia sin una colaboración activa de la epistemología» (Hjelmslev 1971: 29).

Y es que las anteriores certezas o afirmaciones sobre la Crítica Literaria, normalmente necesarias para una introducción epistemológica, no acaban sino precipitándose en la apertura abisal de la incertidumbre y la relatividad. La aspiración científica a la sistematicidad o la especificidad pronto es puesta en cuestión también desde el propio ámbito literario como, por ejemplo, hace Chicharro Chamorro, quien apuesta por desligar la crítica literaria de la teoría literaria y declarar su carácter acientífico (2004: 293). En la década de los 60, en plena polémica francesa, ante la pregunta de qué es la crítica (que daba título a un célebre ensayo suyo) Roland Barthes (1973) la definía

como una actividad intelectual, histórica, subjetiva y, como tal, no exenta de ideología o filosofía, de modo que no debería presentarse como científica, verdadera u objetiva, a pesar de que, paradójicamente, tampoco habría de negarse su intrínseca contradicción y, con ella, su posibilidad de ser todo ello a la vez. Es un discurso sobre un discurso, un metalenguaje válido pero no verdadero: «la tarea crítica (ésta es la única garantía de su universalidad) es puramente formal: no es "descubrir" […] sino tan sólo *ajustar*, como un buen ebanista que aproxima, tanteando "inteligentemente", dos piezas de un mueble complicado» (Barthes 1973: 305): una pieza correspondería a la del lenguaje de su época (que Barthes explica desde el existencialismo, el marxismo y el psicoanálisis), y la otra, a la del lenguaje elaborado por el autor a partir de aquel. Así pues, el crítico, que tampoco queda libre del lenguaje de su época, tiene como cometido un ejercicio de reconstrucción en nuestro tiempo del «sistema» del lenguaje de la literatura, cuyo sentido siempre está en suspenso porque es fugitivo. Llegarían otras reflexiones sobre la crítica misma de la parte, por ejemplo, de Foucault.

Algunos de esos cuestionamientos de la labor de la Crítica Literaria se achacarían a los «errores» en los que el crítico podría incurrir. Antes de la polémica francesa, Thomas Stearn Eliot se posicionaba en su célebre ensayo «Criticar al crítico» (1967) y explícitamente lo hacía como crítico y también como escritor a propósito del devenir de la crítica en las décadas anteriores. En ese ensayo distinguía ciertos tipos de crítico: el crítico profesional o «supercrítico» (en general, un escritor frustrado), el crítico fervoroso o abogado (defensor de determinados autores), el crítico académico y/o teórico (desde el erudito al filosófico), y, por último, «el crítico que es además poeta» o cuya «crítica es un subproducto de su actividad creadora» (el poeta que ha escrito crítica, como él mismo) (Eliot 1967: 12). T. S. Eliot confesaba lamentar sus errores de juicio y también de tono, fallos vistos con distancia respecto de su propia evolución en tanto que crítico literario (y que aprovechaba, por otro lado, para reprender a aquellos críticos que se cebaron con sus primeras críticas literarias). Si no a errores, achacaba algunas de sus generalizaciones a su sensibilidad, que tenía su origen en la afinidad con ciertos autores y, especialmente, en la influencia de estos sobre su propia poesía; de ahí, también, que su «correlativo objetivo» y su «disociación de la sensibilidad» se hubieran visto cuestionados (Eliot 1967: 21). Ello también le llevaba a distinguir entre gusto y moda y a medir la relativa influencia que un crítico pudiera ejercer en el gusto del presente. Y es que llegaba a calificar de «ilusión» la separación o aislamiento del mérito literario y de los juicios, los de tipo moral, social o religioso: diferente examen -de conciencia- necesitarían sus creencias y no sus textos, según advierte. Entonces, Eliot terminaba apelando a la prudencia y a la humildad, con las que justamente la experiencia (y, con ella, la edad) premiaría al crítico.

En la estela de Eliot, Juan Bonilla (2014) -otro poeta que ha ejercido también la crítica literaria, incluida la negativa- apela al valor de la humildad desde el convencimiento de que una crítica mala u ofensiva es demasiado fácil y hasta barata de hacer (ya sea contra aquel que se autoedita o contra aquel que vende por millones, hasta sin haber escrito él mismo el libro). En excelentes casos como los de Octavio Paz, añade,

> la crítica no actúa como policía que registra equipajes, sino como embajador que presenta de la mejor manera unos países que merecen la pena ser conocidos. Tienen la rara virtud de ser a la vez perfecta introducción de los textos sobre los que hablan -es decir, un tipo de documento que puede leerse antes de adentrarse en esos textos- y razonamiento e indagación en las características que los hacen magistrales -es decir, un tipo de documento del que pueden aprender aquellos que ya conocen los textos (Bonilla 2014: 82).

En la cara opuesta de los «errores de juicio» y otras cuestiones debatibles, el crítico literario podría o debería cultivar un buen número de «dones». Dámaso Alonso (1981) en los años 50 realzaba, frente a la lectura deleitosa, la del crítico, efectuada con una «capacidad receptora profundamente intensa, dilatadamente extensa» (Alonso 1981: 203), que permitiría interpretar y comunicar sus intuiciones sobre la obra y, así, mediar entre el autor y el lector. Trasladando en cierto modo el debate de la crítica del crítico al ámbito español de principios del siglo XXI, a partir de una serie de preguntas -y solo alguna respuesta- Fernando Valls (2003) se refería a la crítica ejercitada al calor de la literatura contemporánea a través de prensa y suplementos o de revistas académicas: cuestionando la descontada libertad y el presupuesto profesionalismo que se asume para todo crítico, pone su fe en la crítica de rigor filológico, que se basaría en el conocimiento de la teoría y la historia de la literatura, y en el crítico ideal, que habría de ser un lector apasionado y «militante en su independencia y ecléctico en sus gustos para calibrar con ecuanimidad propuestas estéticas diferentes» (Valls 2003: 17) para, así, no caer en compromisos ni en «complacencia, prisa, lirismo y cosmopolitismo» (18).

Al fin y al cabo, al margen de vicios y virtudes, tales propiedades -tanto epistemológicas como didácticas- hacen honor al que es considerado el «padre» de la reflexión y el ejercicio teórico-crítico sobre lo literario, Aristóteles. El modelo de su *Poética* sigue estando presente en nuestros días e incluso merece, en opinión de Doležel (1999), el calificativo de científico, porque «su proyecto taxonómico es legítimo: en particular, se desarrolla un conocimiento abstracto sobre literatura, y un modelo "del todo y de las partes", cuya importancia teórica no ha sido ni mucho menos superada», a decir de Pavel en la introducción al trabajo de Doležel (1999: 12). Aristóteles, siempre Aristóteles: a nuestro juicio, en él está el origen de la crítica, pero también el de su cuestionamiento y su provisionalidad (hablaba de poética, que no de crítica, en unos apuntes esotéricos); está el origen del equilibro entre la teoría y la práctica, la literaria pero también la pedagógica, en consonancia con la defensa del conocimiento de la literatura como parte de la esencia de la *areté*.

3.- Los protagonistas de la historia

Roland Barthes no solo reflexionaba sobre la propia crítica literaria sino también sobre la enseñanza de la literatura en el célebre congreso de Cerisy-la-Salle de 1969. Por un lado, consideraba que toda crítica, en diverso grado o explicitud, es «crítica de la obra y crítica de sí misma» (Barthes 1973: 304), y, por otro, afirmaba a propósito de los manuales de literatura que «"l'enseignemet de la littérature" est pour moi presque tautologique. La littérature, c'est ce qui s'enseigne, un point c'est tout. C'est un objet d'enseignement» (Barthes 1971: 170). Retomando esa idea de Barthes de que la crítica es la obra literaria y de sí misma, cabría repensar que, quizá, sería la reflexividad la que podría explicar el hecho de que no pocos críticos literarios se hayan detenido en algún momento a reflexionar sobre la docencia: aparte de algunos de los citados, se pueden releer las ideas sobre ello vertidas por críticos diferentes entre sí como Todorov, Frye, Baquero Goyanes, Eagleton, etc. Pero no se podrá olvidar que algo no muy diferente sería lo que procurara el que es considerado el primer «teórico» o pensador de la literatura, Aristóteles, hace ya veinticinco siglos, cuando se dirigía a sus discípulos de la Academia. De la conjugación del *docere* y del *delectare* hace más de dos mil años hablaría Horario (1961), por ejemplo, para los hijos de Pisón en esa epístola conocida

como *Ars poetica*. Esa lección, no obstante, permanecería inmutable hasta Cervantes, que en el capítulo XLVII de la primera parte del *Quijote* apuntaba a conseguir «el fin mejor que se pretende con los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente» (2004: 602). Detengámonos, pues, en algunos de los personajes, en los verdaderos protagonistas de esa historia: esos críticos literarios que ejercen como profesores y que, además, no son sino profesores críticos.

Cabe rememorar aquel congreso sobre la enseñanza de la literatura, que daba lugar a un volumen coordinado por Todorov y Doubrovsky (1971), en el que reunieron a destacados críticos (Barthes, además de Genette, por ejemplo) de diferentes países (no España): se expusieron ideas en plena vigencia hoy (como la cuestionada necesidad de los manuales o libros de texto), como si, más bien, la reflexión no hubiera calado o la práctica o aplicación siempre fuera a remolque de aquella.

A propósito de críticos y educación, entre otras cuestiones, Northrop Frye (1986) reflexionaba sobre el *critical path/*el «camino crítico» y su contexto social. Aparte de defender que la crítica se ha de poner en contexto (para no caer en la falacia centrípeta ni en la centrífuga), afirma que la crítica no puede no contribuir al pensamiento y, con él, a la educación; a partir de las ideas de McLuhan, concluye en unos términos que, sin ápice de duda, continuarían vigentes: retomando el título del ensayo (que responde a una expresión de Kant), asegura que «[s]olo viven la historia de su tiempo los que se han embarcado en algún camino crítico» (Frye 1986: 138).

Otro teórico como Bourdieu participaba a finales de la década de los 80 en Francia en la elaboración del «reporte del Colegio de Francia» (2008: 129-144), cuyos siete principios bien recuerdan a lo defendido y promulgado hoy. A la cabeza se situaba Bourdieu junto con Gros en un grupo compuesto por intelectuales como Derrida. También en su trabajo sobre *Capital cultural, escuela y espacio social* el destacado sociólogo abarcó el campo literario en relación con el ámbito educativo y reflexionaba en estos términos. Meditaba sobre «la oposición entre las “letras” y las “ciencias”», oposición que «debe ser superada por una enseñanza capaz de profesar a la vez la ciencia y la historia de las ciencias o la epistemología, de iniciarse tanto en el arte o en la literatura como en la reflexión estética o lógica de los objetos; de enseñar (…) también el dominio activo de los métodos y de los procedimientos lógicos y retóricos que están en ellos implicados» (Bourdieu 2008: 143).

Eagleton ha sido otro de los críticos/profesores que ha tenido bien presentes a sus estudiantes. En *El acontecimiento de la literatura* (2013) perfila el actual estado de la cuestión de la crítica literaria: sean una moda o no las últimas corrientes crítico-literarias (los Estudios Culturales) frente a otras que podrían estar o no ya *demodés* (la semiótica, el postestructuralismo, el marxismo, el psicoanálisis), para algunos como él, en el aula habríamos de mostrar la actualidad de la crítica. En *Cómo leer literatura* (2016), se dirige a los estudiantes para mostrarles que aprender crítica literaria implica conocer unas técnicas: «Como otras disciplinas técnicas -el submarinismo, por ejemplo, o tocar el trombón- […]. En todos los casos se requiere atención especial al lenguaje, más atención que la que dedicamos a una receta de cocina o a una lista de tareas pendientes» (Eagleton 2016: 19).

Otros campos humanos o humanísticos influyen en las corrientes de la crítica literaria del siglo XX y el XXI, por ejemplo, a los campos de la retórica, la semiótica, la sociología de la cultura, la hermenéutica o la filosofía. También se podría relacionar con otras disciplinas, como señala Aullón de Haro (1994), puesto que la crítica literaria actual ha de ofrecerse como interdisciplinar e integradora; aparte de la historia literaria

en relación con la historia de la cultura y de la teoría, y de la crítica literaria con la estética propiamente, de acuerdo con la premisa según la cual el Mundo es una macroestructura que aloja y produce el Texto, entre otras cosas, «la completez fundamental de los estudios de Crítica literaria únicamente podrán obtenerse mediante la colaboración de otras varias disciplinas: psicología y sociología en primer lugar, pero también Antropología cultural y Ciencia del Arte en segundo término» (Aullón de Haro 1994: 20). Proclama, entonces, su hermanamiento con la Filosofía gracias a su reflexividad. Lo filosófico no queda marginado, sino que participa muy activamente en el «campo de juego»: desde tal consideración, según Ángel Gabilondo (1997), la escritura se entromete en la epidermis del texto pues, como un *bastidor* (campo de juego) posibilita el *tejido del texto*, aun siendo a la vez apertura que cierra porque no se puede decir todo, «sino sólo lo que sea la urdimbre mediante la cual el discurso se fija como *tejido-texto*» (Gabilondo 1997: 37-38).

A colación de la complementariedad de las perspectivas añádase esta acertada puntualización de Cabo Aseguinolaza y Rábade Villar (2006) de cara al ámbito tanto teórico como propiamente universitario de las últimas décadas, en particular, en España:

> Con todo, no siempre resulta plausible reducir la complejidad del ámbito de los estudios literarios a la limpidez y pulcritud armónica de estos modelos. El desarrollo de la teoría en los últimos años, al menos desde los setenta, parece ir, por otra parte, a contrapelo de cualquier distribución de funciones estricta. No obstante, el papel reservado a la teoría de la literatura en el momento de su institucionalización en las universidades españolas a partir de la segunda mitad de los años ochenta ha sido muy afín, cuando menos en una primera etapa, a los planteamientos que se derivan de *El deslinde* de Alfonso Reyes o, sobre todo, de la *Teoría literaria* de los mencionados Wellek y Warren: se trataría de definir los principios generales de lo literario, de precisar sus contornos, o, de otra manera, de establecer su identidad. De ahí el calificativo de *propedéutica* con que se ha definido tantas veces la función de la teoría literaria en los currículos filológicos atribuyéndole así un carácter preparatorio con relación a los estudios literarios (Cabo Aseguinolaza y Rábade Villar 2006: 29).

Además, califican de «crítico, casi activista» el talante que ha llegado a adquirir recientemente la Teoría Literaria y, con ella, podríamos añadir, la Crítica Literaria, con el empuje de tendencias como la de los Estudios Culturales; de ese modo, ha acabado convirtiéndose «en un eficaz instrumento de reconsideración y análisis cultural» (2006: 31), que discurre paralelamente al devenir de la cultura, de la ciencia y de la propia teoría en la actualidad. Efectivamente, la Crítica Literaria, materia científica y también curricular, se puede presentar como un lugar privilegiado desde el que formar y cultivar el espíritu crítico.

Y ejemplo de esa conexión entre disciplinas la ofrece también Mieke Bal, teórica y crítica cultural, narratóloga, profesora, cuyas reflexiones reúne en *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje* (2009). Con esa guía nos propone un viaje entre palabras y conceptos, entre la ciencia y la cultura, entre disciplinas a través de la visión y el lenguaje, entre el concepto y el objeto, entre los propios conceptos y también dentro del aula. Desde su «intimidad crítica» realizará el retrato de una maestra y figurará al maestro, un viaje que terminará volviendo a casa. Sin olvidar a Kant, Habermas o Spivak, afirma convencida: «Un maestro necesita saber cómo no saber. Yo soy maestra. Una de las satisfacciones de esta profesión es ver al pensamiento abandonar su turbiedad inicial para emerger hacia la claridad» (Bal 2009: 366).

Con mayor solidez se ha de construir esa fortaleza cuando de la crisis de las humanidades e incluso de la universidad hablan precisamente destacados *críticos-profesores*, como Claudio Guillén en su célebre prólogo a su *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada* (2005) o como Jordi Llovet en *Adiós a la universidad. El eclipse de las humanidades* (2011). Por su parte, Guillén, en su prólogo titulado «La Literatura Comparada y la crisis de las Humanidades», se refería a la distinción entre teoría de la literatura y literatura comparada (que en España hoy se engloban en un área de conocimiento) remontándose a la explicación del contexto educativo del país; además, aludía a los Estudios Culturales y a los Estudios Poscoloniales recientes, no sin ciertos reparos por su parte (fundamentalmente, a causa de la indistinción de cultura alta y popular), para concluir con una loa al posicionamiento crítico y creativo: «Esta voluntad moral, esta apertura creativa y esta inteligencia crítica, esta autointeligencia, son, en medio del desconcierto actual, luces que pueden guiar al estudioso, al comparatista, al crítico, al historiador, al comprometido con el mejoramiento social y político», como el que Said encarnaría, en opinión de Guillén (2005: 24). Cierto es que algunos cambios producidos como consecuencia del conocido «Plan Bolonia» han sido discutidos pero, superando toda crítica e incluso toda melancolía, al cabo nos podemos apropiar de la siguiente invocación de Llovet: «El regreso, pues, a una pedagogía concentrada en el lenguaje y en todo lo que este es capaz de generar -literatura, elocuencia, moral, filología, filosofía, hermenéutica y discurso histórico- no parece una propuesta descabellada» (Llovet 2011: 358).

Nuccio Ordine publicaba en 2013 su manifiesto en favor de la «utilidad de lo inútil» y de la *dignitas hominis* que, para él, a la postre mantiene una correspondencia de cariz clásico con el amor y con la verdad. Realiza una loa a la útil inutilidad de la literatura de Petrarca, Dante, Boccaccio, Kant, Montaigne, Leopardi o Gautier, y también a la locura de Don Quijote, «héroe de lo inútil y lo gratuito», en palabras de Ordine, más si cabe en este contexto de la *universidad-empresa*, de los *estudiantes-clientes* y de los *profesores-burócratas*. Es un canto que comparte melodía con el de la «necesidad de la literatura» entonado por Emilio Lledó (2002):

> Si nos acostumbramos a ser inconformistas con las palabras, acabaremos siendo inconformistas con los hechos. Ambas actitudes son, sin embargo, formas de libertad. Y la libertad no admite conformismo alguno. Vivir, para los humanos, sobre todo en nuestros tiempos, ha sido siempre una sucesión de conformidades, de aceptaciones y sumisiones. Aceptamos el lenguaje; aceptamos, con él, sentidos, referencias y todo ese monótono universo de ecos que los medios de transmisión de imágenes, sonidos y letras codifican y propagan. Esta abundancia de comunicaciones ofrece, sin duda, una extraordinaria posibilidad de enriquecimiento, de amplitud y libertad; pero también, por los intereses políticos que las dominan y orientan, pueden hacer que la inteligencia resbale por significaciones y perspectivas, para embotarse y enajenarse. Porque los cauces por los que confluyen las imágenes y las palabras nos conforman a sus semejanzas -a las determinadas semejanzas que nos agobian- y nos hacen conformistas. Ser conformista supongo que debe querer decir algo así como conformarse con lo que hay e, incluso, aceptar que «no hay quien dé más». Pero conformarse añade también otro matiz. Conformarse es perder, en parte, la forma propia, para sumirse, liquidarse, en la ajena. Y esa pérdida de la propia forma, si es que la tenemos, si es que, como decía el filósofo, "hemos llegado a construir nuestra propia estatua", es pérdida de ser, pérdida de la sustancia que nos pertenece o nos debiera pertenecer, para derramarla hacia cauces ajenoso (s. p.).

La literatura es una necesidad en la universidad de hoy y con seguridad lo seguirá siendo. Siglos después, pero en la Europa en la que nació (e incluso en las mismas ciudades, París y Bolonia, fundamentalmente), la universidad ha sido llamada a rebautizarse, reconceptualizarse o adaptarse al nuevo contexto sociohistórico, el que parece anunciarse desde finales del siglo XX y acuciarse en el tiempo presente. Hoy mismo, en el EEES, cuando ya se está hablando de «la reforma de la reforma», se olvida una reflexión que se remonta a casi un siglo, concretamente al año 1930, el de la conferencia de Ortega y Gasset (1960) sobre la misión de la universidad: «Todo cambio, adobo, retoque de esta nuestra casa que no parta de haber revisado previamente con enérgica claridad, con decisión y veracidad, el problema de su misión, serán penas de amor perdidas» (Ortega y Gasset 1960: 17). El filósofo, que también reflexionaría sobre la crítica de arte, apelará a la conjugación de la formación científica con la pedagógica, a aprender enseñando, a enseñar aprendiendo, a no cesar de ser aprendiz. Y es que, como la misma crítica literaria, la esencia de la propia universidad no puede no ser crítica, crítica de sí misma.

Así pues, la Crítica Literaria se erige sobre su propia raigambre epistemológica, la misma que hace de ella una materia curricular. Más allá de lo legal, curricular y académico, cultiva la educación de la más preciada sensibilidad en la literatura, siguiendo a otro profesor/pensador, Mariano Baquero (1990).

4.- El final (o el principio)

Unos operan corazones, pero todos tenemos y necesitamos de uno. En tanto que lectora, se pone en marcha mi máquina cardiaca, que palpita prácticamente al mismo son que mi máquina pensadora, esa con la que mayoritariamente pretendo operar textos, analizarlos como profesional y como profesora, leerlos críticamente. Pero en esta historia la narradora no era la protagonista, sino los críticos profesores/profesores críticos, que no son todos los que están, pues habrá que seguir leyendo y reflexionando sobre esta cuestión.

Sus textos podrían ser leídos por placer, pues por placer se puede leer crítica (literaria), no solo por deformación profesional: los ensayos sobre crítica literaria no han de ser necesariamente fríos, pudiendo erigirse como un cebo para lecturas inquietas y como un pilar para una fenomenología sentimental de la lectura. Además, la Crítica Literaria puede contribuir a alimentar el espíritu crítico del estudiante, igual que puede ayudar a reflexionar sobre el ejercicio docente al profesor.

De hecho, igual que todo final es un nuevo comienzo, este comienzo es un final o un adelanto de la conclusión: que ha sido gracias a estas líneas como he podido mirar y admirar con mayor lucidez el hermanamiento entre crítica y aprendizaje. Solo gracias a cierta distancia (en el tiempo y en el espacio) he podido darme cuenta de que comparto (o que he asimilado) la inquietud de los críticos literarios por la enseñanza, en especial, la de la literatura; porque, claro, por deformación profesional pero también sentimental, ellos están entre mis lecturas preferidas.

Bibliografía

ALONSO, Dámaso. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos (5.ª edición), 1981.

ARISTÓTELES. *Poética* (edición de Valentín García Yebra). Madrid: Gredos, 1974.

AULLÓN DE HARO, Pedro. «Epistemología de la Teoría y la Crítica de la Literatura». *Teoría de la crítica literaria*. Madrid: Trotta, 1994: 11-26.

BAL, Mieke. *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: Cendeac, 2009.

BAQUERO GOYANES, Mariano. *La educación de la sensibilidad literaria*. Murcia: Universidad de Murcia, 1990.

BARTHES, Roland. «Reflexions sur un manuel». En S. Doubrovsky y T. Todorov (eds.), *L'enseignement de la littérature*. Paris: Librairie Plon, 1971: 170-177.

BARTHES, Roland. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1973.

BOBES NAVES, M.ª Carmen. «La literatura. La Ciencia de la Literatura. La crítica de la razón literaria». En D. Villanueva (coord.), *Curso de Teoría de la Literatura*. Madrid: Taurus, 1994: 19-45.

BONILLA, Juan. «Apuntes sobre crítica literaria». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 774 (2014): 74-87.

BOURDIEU, Pierre. *Capital cultural, escuela y espacio social*. Madrid: Siglo XXI (8.ª edición), 2008.

CABO ASEGUINOLAZA, Fernando y RÁBADE VILLAR, M.ª do Cebreiro. *Manual de teoría de la literatura*. Madrid: Castalia, 2006.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico(ed.). Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2004.

CHICHARRO CHAMORRO, Antonio. *Para una historia del pensamiento literario en España*. Madrid: CSIC/Instituto de la Lengua Española, 2004.

CUETO PÉREZ, Magdalena. «Epistemología y semiótica: la posibilidad del estudio científico de la literatura». *LEA: Lingüística Española Actual*, vol. 12, 1 (1990): 137-148.

DOUBROVSKY, Serge y TODOROV, Tzetan. *L'enseignement de la littérature*. Paris: Librairie Plon, 1971.

EAGLETON, Terry. *El acontecimiento de la literatura*. Barcelona: Península, 2013.

EAGLETON, Terry. *Cómo leer literatura*. Barcelona: Península, 2016.

ELIOT, Thomas Stearn. *Criticar al crítico* (traducción de Manuel Rivas). Madrid: Alianza, 1967.

FRYE, Norman. *El camino crítico. Ensayo sobre el contexto social de la crítica*. Madrid: Taurus, 1986.

GABILONDO, Ángel. *Trazos del eros. Del leer, hablar y escribir*. Madrid: Tecnos, 1997.

GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 2005.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1971.

HORACIO. *Epístola a los Pisones*. Barcelona: Bosch, 1961.

LLEDÓ, Emilio. «Necesidad de la literatura». *El País* (21 de diciembre), 2002.

LLOVET, Jordi. *Adiós a la universidad: El eclipse de las Humanidades* (traducción de Albert Fuentes). Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2011.

ORDINE, Nuccio. *L'utilità dell'inutile. Manifesto*. Milano: Bompiani, 2013.

ORTEGA Y GASSET, José. *Misión de la universidad y otros ensayos afines*. Madrid: Revista de Occidente (3.ª edición), 1960.

PAVEL, Thomas. «La contribución de Lubomír Doležel a los estudios literarios contemporáneos». Lubomir Doležel (ed.). *Estudios de poética y teoría de la ficción* (traducción de J. Martínez Lorente). Murcia: Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1999: 9-16.

PIAGET, Jean. «Nature et méthodes de l'épistémologie». Jean Piaget (ed.). *Logique et connaissance scientifique*. Paris: Gallimard, 1967: 3-132.

SENABRE, Ricardo. «Filología y ciencia de la literatura». Darío Villanueva (ed.). *Curso de Teoría de la Literatura*. Madrid: Taurus, 1994: 47-68.

SPANG, Kurt. «Criticar la crítica». *Pensamiento y cultura*, 10, 2007: 103-122.

VALLS, Fernando (2003). «La crítica literaria: muchas preguntas y alguna respuesta». *La realidad inventada*. Barcelona: Crítica, 2003: 15-23.

WELLEK, René. *Conceptos de crítica literaria*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1968.

WELLEK, René y WARREN, Austin. *Teoría literaria* (prólogo de Dámaso Alonso). Madrid: Gredos (4.ª edición), 1981.

IV

EN DEFENSA DE LA LITERATURA
ON BEHALF OF LITERATURE

LAURA PALOMO ALEPUZ
(Universidad de Alicante)
laura.palomo@ua.es

RESUMEN: En un contexto en el que las Humanidades, y, concretamente, la Literatura se ven arrinconadas en los planes de estudios y cuestionadas por una parte de la sociedad, consideramos necesario defender su importancia como disciplinas relacionadas con la historia y la cultura del ser humano y la promoción de valores éticos vinculados con nuestro progreso.
PALABRAS CLAVE: Literatura; lectura; escritura; educación; Humanidades.

ABSTRACT: In a context where the Humanities -and, more specifically, Literature- are cornered in study programs and questioned by a part of society, we deem it necessary to defend their relevance as disciplines intimately interwoven with human history and culture -or, not less importantly, with their promotion of ethical values and belief in progress.
KEYWORDS: Literature; reading; writing; Education; Humanities.

Es un hecho contrastado que en los últimos años las Humanidades han sufrido un proceso de desprestigio político y social que ha tenido su consecuencia principal en el replanteamiento de los planes educativos, los cuales han ido progresivamente arrinconando y despojando de entidad a disciplinas fundamentales para el desarrollo académico como las Artes, la Música, la Filosofía, la Historia, la Literatura, basándose en una visión supuestamente pragmática que, en realidad, esconde intereses económicos e ideológicos.

Como señala lúcidamente Marina Garcés en *Nueva ilustración radical* (2017), el mundo contemporáneo es profundamente antiilustrado. Es inquietante pensar que, en un momento en el que el ser humano tiene a su disposición una fuente inagotable de información, sienta tan poco interés por el conocimiento.

Últimamente percibimos con tristeza que una parte de la sociedad, entre la que se encuentran algunos jóvenes que personifican nuestro futuro, entiende que la literatura es inútil y que, por tanto, los conocimientos relacionados con ella o con la lengua no sirven para nada.

A menudo me he encontrado con actitudes de rechazo o incluso abierta censura cuando he manifestado mi preocupación por este asunto, como cuando alguien me preguntó si merecía la pena que le dedicara tantas horas, esfuerzos y sacrificios a mi trabajo como profesora e investigadora teniendo en cuenta que eso quizás no me iba a servir para nada.

El sistema capitalista, el utilitarismo y el mundo basado en las apariencias en el que vivimos instalados trata de hacernos creer que todo aquello que no produzca una consecuencia material inmediata (riqueza, capacidad de ostentación, seguridad laboral, belleza) no tiene validez.

Pero como explica Irene Vallejo en su maravilloso *El infinito en un junco* (2020), en los campos de concentración nazi, los intelectuales, a pesar de estar en peor forma física que otros presos, se enfrentaban mejor a la miseria, la represión, la violencia, porque tenían un mundo interior en el que refugiarse.

Por ese motivo, yo solo puedo sentir compasión por aquellos que se conforman con esta realidad, cruel y terrible, y no tienen el consuelo de la cultura o de la ficción para construirse un mundo alternativo en el que escapar de vez en cuando de la rutina.

Como indica Gustavo Martín Garzo (2010), el lector es un ser a medio camino entre la locura y la lucidez. Está apartado de lo real, pero es precisamente esa condición la que «le permite encontrar las palabras que necesita para iluminar las cosas» (131). Me parece que esta idea la ilustra perfectamente mi poema favorito de Rosalía de Castro (2009), con la que me siento tan identificada emocionalmente:

> Dicen que no hablan las plantas, ni las fuentes, ni los pájaros,
> ni el Onda con sus rumores, ni con su brillo los astros,
> lo dicen, pero no es cierto, pues siempre cuando yo paso,
> de mí murmuran y exclaman:
> Ahí va la loca soñando
> con la eterna primavera de la vida y de los campos,
> y ya bien pronto, bien pronto, tendrá los cabellos canos,
> y ve temblando, aterida, que cubre la escarcha el prado.
>
> Hay canas en mi cabeza, hay en los prados escarcha,
> mas yo prosigo soñando, pobre, incurable sonámbula,
> con la eterna primavera de la vida que se apaga
> y la perenne frescura de los campos y las almas,
> aunque los unos se agostan y aunque las otras se abrasan.
>
> Astros y fuentes y flores, no murmuréis de mis sueños,
> sin ellos, ¿cómo admiraros ni cómo vivir sin ellos? (855)

He nacido en una familia con gran aprecio por el conocimiento. Mis padres, mis abuelos, mis tíos pasaban mucho tiempo leyendo y escuchando música. Junto al amor por la naturaleza, nos han transmitido ese interés por las cuestiones relacionadas con lo humano. Cuando mi hermano y yo éramos pequeños mis padres nos leían todas las noches antes de ir a dormir. Mi madre también lo hacía a la hora de comer. Cuando ya no quedaban más cuentos, nos contaba historias que creaba ella misma en ese momento, sobre la marcha. Por las noches, me gustaba que mi madre me leyera en voz alta los libros que ella había frecuentado durante su infancia. Después, a medida que yo me iba haciendo cada vez más mayor era yo la que leía para mi hermano.

Quizás la razón por la que mis padres se han mostrado tan estrechamente ligados al mundo de la educación y de la cultura es que la generación de mis abuelos no había podido disfrutar plenamente de sus ventajas ni de sus placeres. Las circunstancias personales y políticas impidieron a mis dos abuelos cursar estudios superiores. El caso de mis abuelas es todavía más triste. Las condiciones económicas y familiares influyeron en que la paterna no pudiera ser escolarizada; mi abuela materna era, de los

cuatro, la que vivía en una posición más desahogada, pero por ser mujer su acceso a la educación y a la literatura quedaba vedado. Evidentemente, ella se saltaba las prohibiciones con la ayuda de su hermano que le suministraba clandestinamente libros que devoraba por las noches, casi a oscuras y metida entre las sábanas. Por eso le doy la razón mentalmente a Rosa Chacel cuando dice que «la lectura es secreto» (1989: 16).

La lectura y la escritura han sido a lo largo de la historia de la humanidad vistas como actividades peligrosas o subversivas por aquellos que detentaban un poder autoritario, precisamente porque empoderan y liberan al que entra en contacto con ellas. Como indica Pedro Cerrillo (2014) la literatura no cambia al mundo, pero sí a las personas:

> Si la literatura no tuviera la capacidad transformadora de provocar en los lectores emociones o respuestas nunca vividas, los dictadores no la hubieran visto como un peligro y una amenaza para su poder. La historia de la humanidad está llena de momentos en que libros, autores y lectores han sido censurados, perseguidos o encarcelados (5).

Por este motivo, se ha obstaculizado el acceso a la educación y a la cultura a aquellos grupos sociales que se quería dominar: a los esclavos, a los campesinos y proletarios, a los inmigrantes, a las mujeres. El mismo Cerrillo pone algunos ejemplos de los ataques del poder a la literatura: la quema de la Gran Biblioteca de Alejandría, la Inquisición, el saqueo de la Biblioteca «Humboldt» de Berlín por parte de jóvenes de ideología nazi en 1933, el asalto a los fondos bibliográficos por parte del ejército franquista durante la Guerra Civil Española, la caza de brujas del senador McCarthy en Estados Unidos, las prohibiciones de Pinochet en Chile, la persecución al escritor indio Salman Rusdhie.

Alberto Manguel (2005) recuerda que en Estados Unidos no se les permitía aprender a leer a los afroamericanos y se les castigaba cuando intentaban llevar a cabo esta actividad (494). E Irene Vallejo (2020) menciona el curioso caso de Mao Zedong que pasó de ser un devorador de libros en su juventud a uno de los azotes de la literatura y la intelectualidad (308).

Como indica Nuncio Ordine en *La utilidad de lo inútil* (2017) estas agresiones no van dirigidas solamente a la literatura, sino al ser humano, porque cuando prevalecen la barbarie y el fanatismo pierden ambos, ya que los saberes humanísticos promueven la solidaridad, el sentimiento cívico, el espíritu democrático, la justicia, la igualdad, la tolerancia y por eso son concebidas como una amenaza por el autoritarismo.

Esta reflexión sobre las conflictivas relaciones entre literatura, sociedad y política es el centro de indagación de la novela distópica anglófona, como muestran obras maestras del género como *1984*, de George Orwell que presenta ante nosotros un futuro en el que la lectura o la escritura son interpretadas como actividades subversivas.

En *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, otra referencia tremendamente célebre, los bomberos han dejado de apagar incendios. En su lugar, se dedican a quemar libros, porque estos, al provocar al lector a pensar y a cuestionarse su existencia, atentan contra el *status quo*. Así lo explica Beatty, el jefe de bomberos de la central en la que trabaja el protagonista, Montag, para justificar de forma cínica la represión que lleva a cabo el gobierno que representa, que se escuda en la excusa de que persigue el bien común y la felicidad del pueblo, embruteciéndolo, y que, lamentablemente, describe una realidad despreocupada y hedonista que, en cierto sentido, remite a la actual:

> Si no quieres que un hombre se sienta políticamente desgraciado, no le enseñes dos aspectos de una misma cuestión, pues le preocuparás; enséñale solo uno. O, mejor aún, no le muestres ninguno. Haz que olvide que existe uno cosa llamada guerra. Si el gobierno es poco eficiente, excesivamente intelectual o aficionado a aumentar los impuestos, que lo sea pero sobre que la gente no se preocupe por ello. Paz, Montag. Dale a la gente concursos que puedan ganar recordando la letra de las canciones populares, o los nombres de las capitales de estado o cuánto maíz produjo Iowa el año pasado. Atibórrala de datos no combustibles, lánzales encima tantos "hechos" que se sientan abrumados, pero totalmente al día en cuanto a información. Entonces, tendrán la sensación de que piensan, de que se mueven sin moverse, y serán felices, porque de esta naturaleza no cambian. No les des ninguna materia delicada como la filosofía o la sociología para que empiecen a atar cabos. Por ese camino se llega a la melancolía. Cualquier hombre que pueda desmontar un mural de televisión y volver a armarlo luego (en la actualidad, la mayoría de los hombres pueden hacerlo) es más feliz que cualquier otro que trate de medir, calibrar y cuestionar el universo, que no puede ser medido ni cuestionado; ese hombre se sentirá como un salvaje y muy solo. Lo sé, lo he intentado. ¡Al diablo con ello! Así pues, adelante con los clubes y las fiestas, los acróbatas y los prestidigitadores, los coches de reacción, las motocicletas, helicópteros, el sexo y las drogas, y más de todo aquello que esté relacionado con los reflejos automáticos. Si el drama es malo, si la película no dice nada, si la comedia no tiene sentido, dame una inyección de teramina. Me parecerá que reacciono ante la obra, cuando únicamente se trata de una reacción táctil a las reacciones. Pero no me importa; tan solo quiero distraerme (74).

Asimismo, en *El cuento de la criada* de Margaret Atwood nos encontramos con que el gobierno de Gilead que ha accedido al poder después de llevar a cabo un golpe de estado y provocar una guerra civil en un territorio que se podría identificar como Estados Unidos impone un sistema de valores patriarcal y conservador, que se basa en la subordinación económica, social y política de la mujer, para la cual está vedado el acceso a la cultura, la lectura y la escritura.

Actualmente podríamos llegar a sentirnos muy alejados de estas situaciones. Es cierto que en muchas de nuestras sociedades democráticas no hay una prohibición expresa de acceso al mundo de conocimiento, pero ¿es casual que se hayan desprestigiado las Humanidades, la educación, el trabajo intelectual? ¿Y que los fondos destinados a investigación sean tan magros? ¿Y que en la televisión o en las redes sociales, dos de los medios de comunicación con más poder mediático, predominen contenidos anestésicos? Todo agente que detenta el poder sabe que es más fácil controlar a una masa aletargada por agotadoras jornadas de trabajo y preocupada por el número de *likes* que ha conseguido su última publicación, que a un pueblo que piensa, que es consciente de su ser.

La literatura, como la Historia, la Filosofía o el Arte, nos ayuda a interpretar el mundo, la realidad que nos rodea, y a descubrir nuestro papel en él. Contribuye a que desarrollemos un juicio crítico, a que tengamos memoria de lo que sucedió y podamos interpretar realidades sociales, culturales o políticas distintas. Estimula la imaginación y la fantasía. Ha sido tradicionalmente y sigue siendo un vehículo de expresión del ser humano, un transmisor cultural, una forma de creación artística, un instrumento de indagación epistemológica y uno de los vehículos más poderosos de comunicación, por lo que considero necesario reivindicar su tremenda importancia para el desarrollo personal y social del ser humano.

En *El impostor* Javier Cercas se pregunta: «¿Puede la literatura salvar a alguien o es tan impotente y tan inútil como todo lo demás y la idea de que un libro pueda salvarnos es ridícula y trasnochada?» y se da la siguiente respuesta:

> […] aunque solo existiera una millonésima posibilidad de una millonésima posibilidad de que mis interrogantes no fueran insensatos, trasnochados y ridículos, y de que lo imposible se convirtiera en posible, merecería la pena intentarlo (401).

Es esta esperanza la que ilumina a la resistencia intelectual en *Fahrenheit 451*, por esta razón se aprenden de memoria los libros que consiguen salvar antes de convertirlos en pasto de las llamas, como cuenta Granger, uno de sus miembros:

> -[…] Deseamos conservar, intactos y a salvo, los conocimientos que consideramos indispensables para el hombre. […] Porque si nosotros desaparecemos, los conocimientos habrán muerto, quizá para siempre. […] En este momento, nos aguarda una misión horrible; esperamos que la guerra empiece y termine cuanto antes. No es agradable, pero nadie nos controla. Constituimos una extravagante minoría que clama en el desierto. Cuando la guerra haya terminado, quizá podamos ser de alguna utilidad al mundo. […] Al principio, no se trató de un plan preconcebido. Cada hombre tenía un libro que quería recordar, y así lo hizo. Luego, durante un período de unos veinte años, fuimos entrando en contacto unos con otros, viajamos, creamos esta organización y establecimos un plan. […] Cuando la guerra haya terminado, algún día, algún año, los libros podrán ser reescritos. Las personas serán convocadas una por una para que reciten lo que saben, y lo imprimiremos hasta que llegue otra Era de Oscuridad, en la que quizá debamos repetir toda la operación. Pero esto es lo maravilloso del hombre: nunca se desalienta o disgusta lo suficiente para abandonar algo que debe hacer, porque sabe que es importante y que merece la pena hacerlo (167-168).

Y supongo que es esta idea la que nos lleva a unos cuantos locos a seguir peleando contra molinos de viento (véase: planes de estudio, reformas educativas, trámites administrativos, precariedad laboral, competitividad alienante) para difundir nuestro amor a la palabra escrita en forma de clase o de investigación, porque la literatura es también, de acuerdo con Giner de los Ríos (1919), una forma de conocimiento de nuestra cultura, al mismo tiempo que un instrumento de progreso, en la medida en que contribuye, como también defendía un gran admirador del «maestro», Azorín, a perfeccionar nuestra sensibilidad:

> El ideal humano -la justicia, el progreso- no es sino una cuestión de sensibilidad. Este arte, que no tiene por objetivo más que la belleza -la belleza y nada más que la belleza-, «al darnos una visión honda, aguda y nueva de la vida y de las cosas, afina nuestra sensibilidad, hace que veamos, que comprendamos, que sintamos lo que antes no veíamos, ni comprendíamos, ni sentíamos. Un paso más en la civilización se habrá logrado; en adelante, la visión del mundo será otra y nuestro sentir no podrá tolerar sin contrariedad, sin dolor, sin protesta, lo que antes tolerábamos indiferentemente; y, por otro lado, ansiará férvidamente lo que antes no sentíamos necesidad de ansiar. El concepto del dolor ajeno, del sufrimiento ajeno, del derecho ajeno, habrá sido modificado, agrandado, sublimado, al ser intensificada y afinada la sensibilidad humana (1998: 1350).

Por esta razón, el escritor alicantino, como señala Miguel Ángel Lozano Marco (1998), concebía sus ensayos literarios como una forma de divulgación de un conocimiento que entendía tan enriquecedor que debería estar al alcance de todos y no solo de una élite cultivada. No en vano, para él un clásico era el reflejo de nuestra sensibilidad moderna, un valor dinámico que está en continua evolución. Y algo parecido afirman

Italo Calvino (2000), cuando lo define como «un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir» (21), y Emilio Lledó (2018), cuando indica sobre el clásico que lo es por su capacidad de «alimentar, inagotablemente, continuas interpretaciones y de provocar un diálogo con sus lectores para enriquecer su clausurada y, tantas veces, monótona soledad» (121).

A menudo, después de haber leído a un clásico en clase, mis alumnos y alumnas me comentan que les ha sorprendido darse cuenta de que no se trata de un texto aburrido, como esperaban, sino moderno, que les conmueve. Para mí, en esa capacidad para el sinfronismo, como lo definía Ortega y Gasset (1989: 222), es decir, para establecer una corriente de simpatía, conectar emocionalmente atravesando continentes o siglos a un escritor y un lector, reside la magia de la literatura.

Por eso coincido con Nuncio Ordine, en *Clásicos para la vida* (2017) cuando señala su preocupación por que determinados estudiantes solo se aproximen con un fin utilitario a la literatura: «Las grandes obras literarias o filosóficas no deberían leerse para aprobar un examen, sino ante todo por el placer que producen en sí mismas y para tratar de entendernos y de entender el mundo que nos rodea» (12).

La educación no puede ser solo títulos, expedientes académicos, calificaciones, y mucho menos la enseñanza de una disciplina tan compleja como la literatura. Dice Emilio Lledó, en una entrevista que le hizo la cadena Ser en 2019, que los profesores no podemos conformarnos con mostrar a nuestros alumnos y alumnas solamente el mundo de los hechos; por el contrario, tenemos el deber moral de presentarles también el de las posibilidades. Esta declaración me emociona: ¿qué es la educación sino el intento de mejorar nuestra sociedad? ¿No trata todo profesor vocacional de contribuir con su labor al progreso? ¿No es la educación, como la literatura, una forma de salvar al ser humano de la barbarie?

Nos dedicamos a esto porque no tenemos remedio -hace tiempo que probamos el que Ángel Luis Prieto de Paula define como «fruto envenenado de la literatura» (2013)-, porque nos gusta y porque es lo que sabemos hacer, pero también porque la educación y los libros nos amparan, nos protegen del abismo de la nada, como recordaba María Zambrano, en una imagen, tremendamente bella, de la labor del poeta en *Filosofía y poesía* (2017):

> Sin aguardar a ser buscado, va como la poesía misma, al encuentro de todos, de los que creen necesitarla y de los que no, a verter el encanto de su música sobre las pesadumbres diarias de los hombres, a rasgar con la luz de la palabra las nieblas del tedio, a volver ligera la pesadez de las horas. Va también a consolar a los hombres con la rememoración de su origen. Pues la poesía también tiene su reminiscencia. Va a llevarles la memoria y el olvido (43).

En ocasiones, personas cercanas me han preguntado por qué encuentro tanto placer en la lectura y en la escritura y eso me ha llevado a repetirme la pregunta a mí misma cuando estoy a solas. Cuando era adolescente me contestaba que lo hacía porque suponía un desahogo, porque lo necesitaba, porque no sabía hacer otra cosa, lo que me recuerda un poema tremendamente significativo de Gertrudis Gómez de Avellaneda (2016), con el que me siento identificada:

Canto como canta el ave,
Como las ramas se agitan,
Como las fuentes murmuran,
Como las auras suspiran.

Canto porque al cielo plugo
Darme el estro que me anima,
Como dio brillo a los astros,
Como dio al orbe armonías.

Canto porque hay en mi pecho
Secretas cuerdas que vibran
A cada afecto del alma,
A cada azar de la vida.

Canto porque hay luz y sombras,
Porque hay pesar y alegría,
Porque hay temor y esperanza,
Porque hay amor y hay perfidia.

Canto porque existo y siento;
Porque lo grande me admira,
Porque lo bello me encanta,
Porque lo malo me irrita.

Canto porque ve mi mente
Concordancias infinitas,
Y placeres misteriosos,
Y verdades escondidas.

Canto porque hay en los seres
Sus condiciones precisas;
Corre el agua, vuela el ave,
Silba el viento, y el sol brilla.

Canto sin saber yo propia
Si algo el canto significa,
Y si al mundo que lo escucha
Asombro o lástima inspira (290-291).

Luego me di cuenta de que todos los seres humanos necesitamos encontrar algo que le dé sentido a nuestras vidas, porque sería demasiado doloroso o aterrador pensar que nacemos y morimos para nada. Como señala Viktor E. Frankl (1999) parafraseando a Lessing: «Hay cosas que deben haceros perder la razón o entonces es que no tenéis ninguna razón que perder» (40).

Y, posteriormente, cuando los vaivenes de la existencia me pusieron contra las cuerdas y fui consciente de mi fragilidad, me di cuenta también de que tenían razón Unamuno (1987: 156) o Steiner (2003) cuando declaraban que se escribe para permanecer, en un intento suicida y seguramente abocado al fracaso, pero posible, de trascender los límites inherentes a la condición humana.

Es posible que escriba porque no tengo descendencia y porque dentro de tres o de cuatro generaciones, cuando los hijos de los hijos de aquellos que me conocieron a mí y a los que yo amo estén muertos, nadie se acordará de nosotros y la única esperanza de que nuestro mundo resucite es que alguien encuentre nuestros pensamientos, nuestras ideas, cristalizadas en forma de palabras, y las vuelva a leer.

Pero también pienso que escribo porque siento que le doy voz a aquellos y sobre todo a aquellas que nunca la tuvieron, como mis abuelos y abuelas; a los oprimidos; a aquellos a los que se lo prohibieron; a los que no pudieron acceder a una educación o no tuvieron la oportunidad de disfrutar del placer de la literatura.

Como da a entender Petit (2008), la literatura es una necesidad universal del hombre. Por este motivo, nadie debería carecer del derecho a leer o escribir. La antropóloga francesa, en *El arte de la lectura en tiempos de crisis*, cuenta que basándose en la concepción de la literatura como reparadora, analizó varios programas desarrollados en diferentes países del mundo con personas con problemas diversos para los que la literatura se convertía en una herramienta terapéutica de gran valor. Y el auge de la biblioterapia, una disciplina que como tal es reciente, pero que bebe de toda una tradición cultural ancestral, lo demuestra así.

De ello, tristemente, tenemos un ejemplo reciente. En plena pandemia mundial, mientras el mundo se paralizaba de horror, la literatura vino otra vez a rescatarnos de la desesperación, como declara Irene Vallejo en el artículo «Reescrituras del tiempo»:

> Sumidos en la perplejidad, hemos vivido este año como un pliegue temporal. La vida estaba en otra parte y, durante los días enjaulados, los libros resultados liberadores. […] Leer es un raro hechizo que nos permite recordar soñando, tomar aire frente a la asfixia, cazar al vuelo briznas de esperanzas, atrevernos con el disfraz de optimistas lúcidos. En estos meses de tiempo perplejo y fractura no hemos dejado de escuchar, como en una caracola, el oleaje de los clásicos: ese pasado sereno que alumbra el vértigo del presente.

Tiene razón Stefan Zweig (2020) cuando dice que los libros nos salvan de la soledad, puesto que ponen a nuestra disposición «el presente, el pasado, el pensar y el sentir de toda la humanidad» (8). En la última clase virtual del cuatrimestre pasado mis alumnos y alumnas me dijeron algo que es el mayor regalo que he recibido como docente: me explicaron que las dos sesiones que habíamos tenido a la semana durante esos meses de encierro se habían convertido en un refugio, que con nuestras explicaciones, reflexiones, comentarios sobre la novela de Galdós o la poesía de Rosalía de Castro, habíamos conseguido crear un mundo aparte en el que por unas horas se olvidaban de la triste realidad que les rodeaba. Yo me sentí contenta de haberles podido aportar ese consuelo con la ayuda de la literatura. A su vez a mí me llenaba de esperanza pensar que esos jóvenes de primero de carrera sentían tanto amor por la palabra.

Por eso, aunque estoy completamente de acuerdo en lo que dice Marías (2021) en su último artículo de *El País* sobre el deseo de los políticos de crear tarugos por medio de una educación funesta en la que con cada nueva ley educativa se dispara a otro objetivo humanístico (sean las lenguas clásicas, sea la Filosofía o, la última damnificada, la Ética), también creo que, afortunadamente para nuestro mundo y para el género humano, siguen existiendo estudiantes con ganas de pensar, conmoverse y rebatir, y mientras eso ocurra, no todo está perdido.

Me despido con un texto de un gran maestro, Emilio Lledó (2018), heredero del espíritu intelectual del krausismo, en el que pone de manifiesto la importancia que debe jugar la literatura en nuestro futuro:

> Uno de los prodigios más asombrosos de la vida, de la vida de la cultura, lo constituye esa posibilidad de vivir otros mundos, de sentir otros sentimientos, de pensar otros pensares que los reiterados esquemas que nuestra mente se ha ido haciendo en la inmediata compañía de la triturada experiencia social y sus, tantas veces, pobres y desrazonados saberes.
>
> La literatura no es sólo principio y origen de libertad intelectual, sino que ella misma es un universo de idealidad libre, un territorio de la infinita posibilidad. Los libros son puertas que nadie podría cerrarnos jamás, a pesar de todas las censuras. Sólo una censura sería realmente peligrosa: aquella que, inconscientemente, nos impusiéramos a nosotros mismos porque hubiéramos perdido, en la sociedad de los andamiajes y los grumos mentales, la pasión por entender, la felicidad hacia el saber (81).

Todavía estamos a tiempo de frenar nuestro descenso a los infiernos de la ignorancia y la frivolidad. Hagamos algo por nosotros mismos y por nuestra sociedad: amparemos cualquier forma de conocimiento, pero, sobre todo, no olvidemos ni despreciemos aquellas que están en la raíz de nuestra historia y de nuestra cultura. Protejamos la educación y cuidemos aquello que nos invita a respetar a los otros seres con los que convivimos. Preservemos la belleza, el derecho a pensar y a sentir. Defendamos la literatura.

Bibliografía

ATWOOD, Margaret. *El cuento de la criada*. Barcelona: Salamandra, 2017.

AZORÍN. *Obras Escogidas*. Miguel Ángel Lozano Marco (coord.), 3 vols., Madrid: Espasa Calpe, 1998.

BASANTA REYES, Antonio (coord.). *La Lectura*. Madrid: Anejos Arbor-CSIC, 2010.

BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. Barcelona: Penguin Random House, 2020.

CERCAS, Javier. *El impostor*. Barcelona: Random House, 2016.

CERRILLO, Pedro C. «El poder de la literatura». Lección magistral impartida en el acto de inauguración del curso académico de la Universidad Española, presidido por SS. MM. los Reyes de España. Universidad de Castilla La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2014.

CHACEL, Rosa. *La lectura es secreto*. Madrid: Ediciones Júcar, 1989.

DE CASTRO, Rosalía. *Poesía completa*. Edición bilingüe de Juan Barja. Introducción de Arturo Leyte. Madrid: Abada Editores, 2009.

FRANKL, Viktor. *El hombre el busca de sentido*. Barcelona: Herder, 1999.

GARCÉS, Marina. *Nueva ilustración radical*. Barcelona: Anagrama, 2017.

GINER DE LOS RÍOS, Francisco. *Estudios de Literatura y Arte*. Madrid: La Lectura, 1919.

LLEDÓ, Emilio. *Sobre la Educación. La necesidad de la Literatura y la vigencia de la Filosofía*. Barcelona: Taurus, 2018.

LLEDÓ, Emilio. «Encuentro generacional de filósofos. Emilio Lledó: "El político debe ser decente y honesto. Quien fabrica mentiras acaba por convertirse a sí mismo en una mentira"», Cadena SER, 28 de mayo de 2019.

LOZANO MARCO, Miguel Ángel. «Introducción» a Azorín. *Obras Escogidas*. Miguel Ángel Lozano Marco (coord.), 3 vols., Madrid: Espasa Calpe, 1998.

MANGUEL, Alberto. *Una historia de la lectura*. Barcelona: Random House Mondadori, 2005.

MARÍAS, Javier. «Que no sepan, no se expresen, no piensen», *El País*, 17 de enero de 2021.

MARTÍN GARZO, Gustavo. «Elogio de la fragilidad» en Basanta Reyes, Antonio (coord.): *La Lectura*. Madrid: Anejos Arbor-CSIC, 2010, pp. 121-132.

ORDINE, Nuncio. *La utilidad de lo inútil. Manifiesto*. Con un ensayo de Abraham Flexner. Traducción de Jordi Bayod. Barcelona: Acantilado, 2017.

ORDINE, Nuncio. *Clásicos para la vida. Una pequeña biblioteca ideal*. Traducción de Jordi Bayod. Barcelona: Acantilado, 2017.

ORTEGA Y GASSET, José. *Ensayos sobre la Generación del 98*. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1989.

ORWELL, George. *1984*. Barcelona: Penguin Random House, 2020.

PETIT, Michèle. *El arte de la lectura en tiempos de crisis*. Barcelona: Editorial Océano, 2008.

PRIETO DE PAULA, Ángel Luis. *Monólogos del jardín*. Madrid: Huerga y Fierro Editores, 2013.

PRIETO DE PAULA, Ángel Luis. *Poesía del Romanticismo. Antología*. Madrid: Cátedra, 2016.

STEINER, George. *Lenguaje y silencio*. Barcelona: Gedisa, 2003.

UNAMUNO, Miguel de. *Niebla*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.

VALLEJO, Irene. *El infinito en un junco. La invención de los libros en el mundo antiguo*. Madrid: Siruela, 2020.

VALLEJO, Irene. «Reescrituras del tiempo», *El País*, 19 de diciembre de 2020.

VV. AA. *Día del Libro y de la Biblioteca*. Borges, Jorge Luis, *La biblioteca de Babel*. Calvino, Ítalo, *Por qué leer a los clásicos*. Universidad de La Laguna: Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 2020.

ZAMBRANO, María. *Filosofía y Poesía*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2017.

ZWEIG, Stefan. *Encuentros con libros*. Edición y epílogo de Knut Beck. Traducción de Roberto Bravo de la Varga. Barcelona: Acantilado, 2020.

V

EL *DETERMINISMO LECTOR* O LA NECESIDAD DE «LEER DIFERENTE»

THE DETERMINISM OF READING OR THE NEED TO 'READ DIFFERENTLY'

ALBA MARÍA GÁLVEZ VIDAL
(UCAM-Universidad Católica San Antonio de Murcia)
amgalvez@ucam.edu

RESUMEN: La lectura es una experiencia determinante para el ser humano por cuanto que tiene la capacidad evocadora de hacernos vivir otras vidas, transmitirnos conocimientos del pasado y hacernos soñar con futuros aún por inventar. Es determinante, además, porque el lector proyecta lo que él mismo *es* sobre lo que *lee*, por lo que el ejercicio lector se convierte en una forma introspectiva de conocimiento y construcción de uno mismo. Del mismo modo, en ese acto transformador de la lectura, el lector incorpora lo leído como parte constituyente de su ser, un acto que, de forma constante, interpela y reformula la manera en la que el lector entiende su realidad y a sí mismo.

Este trabajo pretende ofrecer una reflexión sin pretensiones sobre lo que hemos llamado *determinismo lector* o *literario*. Nuestro objetivo es reflejar la influencia determinante que la lectura ejerce sobre nosotros y sobre lo que somos individualmente y como sociedad, y evidenciar la necesidad, por tanto, de revisar el modelo literario canónico para empezar a *leer diferente* si lo que queremos es llegar a *entender diferente* y *ser diferentes*.

PALABRAS CLAVE: Lectura, determinismo, sociología de la lectura, canon literario.

ABSTRACT: Reading is a determining experience for human beings for it has the evocative capacity of making us live other lives, transmitting knowledge from the past and guiding our dreams into new futures yet to create. In addition, reading is determining because, in the process, readers project *what they are* onto *their reading*, so that the reading process becomes an introspective way of self-knowledge and construction. In the same way, through this transformative act of reading, readers incorporate what they read as a constituent part of themselves, in a process of constant questioning and reformulating the way in which they apprehend themselves and their reality.

This paper aims to offer a reflection on what we have called *reading determinism*. The objective of this work is to reflect on the determining influence that reading exerts on what we are both as individuals and society, and, therefore, to highlight the need to review the canonical literary model and to start *reading differently* to reach *different understanding* and *being differently*.

KEYWORDS: Reading, determinism, sociology of reading, literary canon.

1.- Introducción

La lectura es una experiencia vital determinante. Lo es porque es una forma de construir realidades, de construir vida (o, más bien, vidas, en plural). La lectura es una forma de

(re)construir las vidas de ficción que leemos, aquellas que encarnamos durante las horas en que disfrutamos de la compañía de un libro; pero es también una forma de construir nuestra propia vida, de construirnos a nosotros mismos. Son, pues, aquellas lecturas que van cayendo en nuestras manos las que van moldeándonos como personas, las que nos proporcionan desde niños un imaginario colectivo como referente del mundo físico y la realidad que nos tocará vivir, y nos ofrecen, incluso, paradigmas de comportamiento que guardaremos en nuestra memoria para siempre.

Así, si entendemos los libros, incluso las primeras lecturas, como transmisores de paradigmas, como experiencias que nos marcarán para siempre y que construirán y determinarán el tipo de persona que seremos, probablemente estaremos de acuerdo en que lo fundamental es saber elegir bien esas lecturas que nos van a aportar en mayor o menor medida ese bagaje. Este trabajo constituye una reflexión sin pretensiones sobre lo que hemos querido llamar *determinismo lector* o *literario*, es decir, cómo proyectamos lo que somos en lo que leemos y, a su vez, cómo lo que leemos determina también lo que seremos, la forma en que gestionaremos y aprehenderemos todo el resto de nuestras experiencias vitales y cómo esto evidencia, sobre todo, la necesidad de *leer diferente* para *entender diferente* y *ser diferentes*.

2.- Leemos lo que somos

La lectura, un acto que podría parecer sencillo cuando no reparamos en lo que constituye, está comprendida por un sinfín de pequeñas tareas que, sistematizadas, se desarrollan de una manera encadenada en nuestro interior. Más allá de la mecánica traductora de las grafías en monemas y sintagmas y la abstracción de su contenido semántico, sobre lo que nos interesa reflexionar aquí es sobre el hecho interpretativo de la lectura. Manguel (2020) lo explica de la siguiente forma: «es el lector, en cada caso, quien interpreta el significado; es el lector quien atribuye a un objeto, lugar o acontecimiento (o reconoce en ellos) cierta posible legibilidad; es el lector quien ha de atribuir sentido a un sistema de signos para luego descifrarlo» (36), pero aquí es donde viene lo importante: «Todos nos leemos a nosotros mismos y al mundo que nos rodea para poder vislumbrar qué somos y dónde estamos. Leemos para entender, o para empezar a entender» (36). Y es que, efectivamente, una vez que hemos conseguido desentrañar lo que esos símbolos en el papel albergan, nos queda la parte más difícil: la interpretación. Leernos, a través de los textos, a nosotros mismos y al mundo que nos rodea.

Asegura Albaladejo (1998: 31) que cuando el ser humano se encuentra ante un texto, que no es sino una construcción lingüística, la respuesta ante él es de la misma categoría: lingüística, y esa respuesta que activamos es, concretamente, de tipo *interpretativo*. Además, interpretar (un texto, en este caso) no es una actividad humana cualquiera, sino que, de acuerdo con Heidegger (citado en Sánchez Meca 2004: 144), es nuestra forma de existir: «es la estructura ontológica fundamental de la existencia», pues la forma inherente de ser del hombre es «existir como intérprete o desvelador del ser». Por lo que *somos* en tanto que *interpretamos.* No obstante, y, precisamente, debido a la cualidad subjetiva del hecho interpretativo; el contenido *interpretable* de un texto es tan vasto como el número de personas que puedan llegar a leerlo.

Los textos y, en especial, las obras literarias (por sus características textuales específicas) no pueden ser leídas e interpretadas con un significado unívoco, sino que,

de acuerdo con Ingarden (*The Literary Work*, 1986), siempre van a ser obras inacabadas. Los textos, dice Ingarden, son obras inacabadas porque están constituidos por una progresión de secuencias esquemáticas que ofrecen una versión esbozada de su contenido. Es el lector el que, de manera activa, está llamado a completar esos huecos interpretativos otorgándoles un significado. Así, la comprensión de un texto pasa siempre por un ejercicio reconstructivo de interpretación en el que el lector rellena esos huecos existentes entre las estructuras referenciales que creó el escritor. Esa operación consiste en completar y, al fin y al cabo, (co)crear una nueva totalidad textual que se produce cuando las estructuras culturales del lector se encuentran con las estructuras textuales originales, en lo que Eco denomina «interpretación semántica o semiósica» (2013: 36).

Para que ese ejercicio interpretativo-reconstructivo sea posible, el lector ha de realizar a su vez, como afirma Cuesta (1991), «un "proyectar" por el que desde el momento en que aparece el primer asomo de sentido, aventura un sentido del todo» (38). Así, el lector debe establecer una relación dialógica con el texto para poder completar su significado en toda su integridad, una relación circular que ha recibido el nombre de círculo hermenéutico y que ha sido largamente analizada por Ast (citado en Mantzavinos, 2016), Schleirmacher (citado en Mantzavinos, 2016) y Gadamer (2015) entre otros muchos.

En ese sentido, el propio Gadamer afirmaba que la anticipación del sentido de un texto en forma de proyección constituye una parte del proceso de comprensión de este y que dicha proyección está en constante revisión conforme el lector va penetrando el significado. Sin embargo, ¿cuál es exactamente el material que el lector proyecta sobre esos huecos interpretativos? Ese material está constituido por la tradición, por el conocimiento de su contexto más cercano y los prejuicios o expectativas que el lector tiene sobre la obra, sobre el autor o sobre sí mismo. Así lo explica Proust (citado en Brottman 2018):

> Un libro que leímos no permanece unido para siempre solo a lo que había en torno a nosotros; sigue estándolo fielmente también a lo que nosotros éramos entonces, que solo puede volver a ser sentido, concebido, mediante la sensibilidad, mediante el pensamiento, por la persona que éramos entonces […] A menudo, el recuerdo de lo que se ha leído […] combina recuerdos «basados en hechos», como nuestra situación personal y el contexto social del momento de la lectura, con el poder de la experiencia estética (88).

Por ello, porque al leer siempre estamos proyectando, en el recuerdo de la lectura de un determinado texto se alberga codificada nuestra situación particular como lectores en aquel preciso instante: contexto, emociones que nos suscitó al leerlo, aprendizajes concretos para ese momento de nuestra vida, etc. Es precisamente esto lo interesante de la cuestión, puesto que volvemos a la idea de Ingarden de que la lectura de un texto no puede ser, por tanto, unívoca, porque lo que proyectará un lector sobre el texto siempre va a ser distinto dependiendo del contexto histórico y sociocultural que lo rodee y, especialmente, dependiendo del momento vital en el que esa persona se encuentre. Esto nos lleva a pensar en que, si como decía Heráclito, «No es posible bañarse dos veces en el mismo río, porque nuevas aguas corren siempre sobre ti»; del mismo modo, no es posible leer dos veces el mismo libro, porque el individuo que lo lee jamás será el mismo y lo que este proyecte sobre los huecos interpretativos del texto, tampoco lo será.

En ese sentido, siempre estaremos leyendo, en realidad, lo que nosotros mismos somos y proyectamos sobre el texto. Manguel (2020) utiliza una cita de Virginia Woolf

para explicar algo parecido de la siguiente forma: «Escribir nuestras impresiones sobre *Hamlet* cuando volvemos a leerlo año tras año […] sería prácticamente como redactar nuestra autobiografía, porque a medida que sabemos más sobre la vida descubrimos que Shakespeare también habla de lo que acabamos de aprender» (41). Es por este motivo que, a menudo, guardamos un recuerdo muy especial de una lectura que hicimos en un momento vital determinado, pero, con los años, al volver a ella no logramos conectar de la misma forma, dado que nosotros ya no somos los mismos, tal y como también dice Pennac (2019):

> […] los buenos libros no envejecen. Nos aguardan en nuestros estantes y somos nosotros quienes envejecemos. Cuando nos creemos suficientemente "maduros" para leerlos, los abordamos de nuevo. Entonces, una de dos: o se produce el encuentro, o es un nuevo fiasco (176).

Además, dado que no hemos crecido en un ambiente aséptico, cuando leemos, proyectamos sobre el texto no solo nuestras primeras vivencias de la infancia, los primeros amores y desamores, el cariño o desapego de nuestros progenitores; sino también nuestro contexto social, nuestra historia desde una perspectiva etnocéntrica, la concepción del mundo que se deriva del idioma que hablamos, e, incluso, en un hábil ejercicio intertextual, todos los libros que hemos leído anteriormente hasta llegar al que nos ocupa ahora mismo. Manguel (2020) afirma a este respecto «que la lectura es acumulativa y que procede por progresión geométrica: cada nueva lectura edifica sobre lo que el lector ha leído previamente» (61), por lo que, es posible incluso que no podamos entender en su integridad determinadas lecturas sin haber pasado previamente por otras.

Esto nos lleva a pensar que existe un cierto *determinismo lector*, pues si las lecturas que hemos ido consumiendo forman parte de la base de datos que activamos en nuestro proceso lector en la actualidad, esto quiere decir probablemente que, si hubiésemos escogido con anterioridad otras lecturas, hoy comprenderíamos, interpretaríamos, de manera muy distinta no solo el texto literario que tenemos en la mesilla; sino también todo aquello que nos rodea e, incluso, a nosotros mismos. Aún podemos ir algo más lejos partiendo de esta premisa. Si en el texto *leemos* (interpretamos) aquello que nosotros mismos *somos*, porque lo proyectamos sobre él; y si, tal y como decía Heidegger, el acto interpretativo es algo intrínseco de la ontología humana porque interpretar es nuestra forma de existir… ¿no *somos* acaso también aquello que *leemos*? ¿determina lo que leemos quiénes o cómo *somos*?

3.- Somos lo que leemos: el poder creador de la lectura

Colomer (2010: 15), en su *Introducción a la literatura infantil y juvenil actual*, establece tres funciones para la literatura infantil entre las que destacamos particularmente dos: permitir el acceso al imaginario común de la sociedad en que está enmarcada esa literatura y socializar a las nuevas generaciones mediante la representación del mundo que ofrece. En efecto, la lectura es el medio a través del cual los niños y niñas empiezan a conocer su entorno, todo aquello que aún no se encuentra a su alcance. De ella se sirven para explorar el mundo, para entender la relación de causalidad, para empezar a *ser* en sociedad, para adquirir determinados paradigmas (de género, raciales, etc.) y para

empezar a almacenar imágenes, símbolos e ideas que pertenecen al imaginario colectivo. Por tanto, la lectura en las primeras fases de la vida es una forma determinante de conocer el mundo y de *existir*. ¿Pero cambia esto acaso conforme pasamos a la edad adulta? La respuesta lógica sería que sí, dado que, como adultos, estamos en posesión de un sinfín de experiencias y posibilidades que enriquecen, cambian o matizan lo que hemos ido aprendiendo con los libros. Sin embargo, es igualmente cierto que, a pesar de ello, la lectura sigue ejerciendo una influencia determinante sobre nosotros.

La lectura, según Pennac (2019), «consiste en abstraernos del mundo para encontrarle un sentido» (17) y es un «acto de creación permanente» (25) porque mediante esa magia, mediante ese acto alquímico que llevamos a cabo al leer, estamos construyendo nuestra realidad y construyéndonos a nosotros mismos. Como dice Vallejo (2020): «sin movernos de la cama, el universo entero nos pertenece, la inmensidad está al alcance de nuestros dedos» (25). En el mismo sentido, Zweig (2020) habla de la lectura como una forma de conocer el universo, la realidad que nos rodea:

> El mundo va ampliándose poco a poco […] Como no podemos abarcarlo todo, tenemos que aceptar los puntos de vista que otras personas han ido plasmando en libros. La idea que tenemos de la realidad se asienta sobre el trabajo de innumerables historiadores, filólogos, eruditos, cuyas investigaciones, argumentos y conclusiones damos por buenos. De hecho, su labor resulta cada vez más imprescindible para tener una visión de conjunto y saber de dónde partimos (147).

Por eso, la lectura nos permite aprehender ese conocimiento y, poco a poco, traducir, comprender el mundo. Manguel (2020: 38) alude precisamente al *Sefer Yezirah*, el texto hebreo más antiguo sobre pensamiento sistemático, para explicar que, para la tradición judeocristiana, el universo está conceptualizado en forma de libro y la clave para entenderlo reside en nuestra capacidad para leerlo e interpretarlo. Esta nos parece una imagen especialmente ilustrativa por cuanto que transmite la misma idea de la que hablamos: al leer, interpretamos y entendemos el mundo.

Parte de esa comprensión de nuestro mundo contemporáneo pasa por acceder -a través del texto escrito, aunque, indudablemente, también gracias a la transmisión oral- al conocimiento ancestral de nuestros antepasados que, a su vez, nos ayuda a seguir evolucionando. Así lo explica Vallejo (2020):

> Conocer los hallazgos de nuestros ancestros nos ha inspirado ideas tan extravagantes en el reino animal como los derechos humanos, la democracia, la confianza en la ciencia, la libertad, la sanidad universal, la educación obligatoria, el valor de un juicio justo y la preocupación social por los débiles. ¿Quiénes seríamos hoy sin ellas? (39).

Leer se convierte, por tanto, en un acto ontológico porque es una forma de llegar a *ser* y, sobre todo, de *ser* en sociedad. Leer sobre los inventos del pasado y sus beneficios nos permite seguir progresando como sociedad. No obstante, leer sobre el futuro siempre ha sido, igualmente, una forma de progreso. El poder evocador de la lectura ha tenido tradicionalmente su impacto en el desarrollo de nuestro futuro, pues habiendo leído sobre hazañas e inventos que parecían impensables en el momento coetáneo en el que aparecieron en una obra literaria, el ser humano se ha lanzado a buscarlos y a investigar su posible realidad:

> Gracias a la imaginación, hemos inventado el mito de Ícaro y los aviones, el Nautilus y los submarinos, los viajes estelares de Luciano y el Apolo XI. Si los humanos no hubiéramos fabulado con tierras soñadas como El Dorado o con seres mitológicos como las sirenas, no habríamos podido explorar territorios desconocidos ni llegar a la luna, alumbrar la teoría de la relatividad, el automóvil o el ordenador. Lo imposible debe ser soñado primero, para algún día hacerlo realidad (Vallejo 2020: 19).

Por ello, la lectura no es solo determinante para la parte del mundo que conocemos actualmente, sino también para aquella que aún no conocemos, pero necesita ser imaginada de forma previa a ser creada.

Del mismo modo, la lectura, especialmente la lectura de ficción literaria, no solo nos permite conocer, imaginar y *crear* nuestra realidad, sino que es también una herramienta muy poderosa de introspección a modo casi de una «antropología desde la literatura» (Fuente Lombo 1994: 70). La lectura es fundamentalmente también una herramienta social de encuentro con el *otro*:

> Al fin y al cabo, el proceso de la lectura implicaba la experiencia privada de un individuo que interactuaba de manera personal con la mente de otro, un intercambio tan íntimo y restringido que, una vez atrapado en alguna novela, el lector podría desconectarse del resto de la gente (Brottman 2018: 27).

La lectura permite el encuentro y diálogo íntimo entre dos mentes unidas a través del texto (escritor y lector), pero también el encuentro con aquel *otro*, el que habita las páginas que leemos, que nos permite conocer realidades parecidas o muy distintas a las nuestras, convertirnos en ese *otro*:

> Descubrir los personajes de una historia se parece a conocer gente nueva […]. Cuanto más diferentes son esos personajes, más nos amplían el horizonte y enriquecen nuestro universo. A través de los libros, anidamos en la piel de otros, acariciamos sus cuerpos y nos hundimos en su mirada. Y, en un mundo narcisista y ególatra, lo mejor que le puede pasar a uno es ser todos (Vallejo 2020: 22).

Y es, precisamente, ese encuentro con el *otro* a través del ejercicio lector lo que nos permite el encuentro con nosotros mismos, con nuestra propia realidad, con nuestros monstruos y nuestro dolor, como dijimos al principio, porque, cuando leemos, nos leemos a nosotros mismos. Y es que, lo que nos lleva en un primer momento a la lectura suele ser la sed de expandir las fronteras de nuestra realidad, pero terminamos por buscarnos a nosotros mismos una y otra vez, porque esas *otras vidas* que vivimos terminan siempre por influenciar las nuestras. Leer sobre el dolor y sobre la miseria de otros, nos permite experimentarlas en primera persona, sufrir con ellos, y vivir todo ese aprendizaje casi como si fuese real. Brottman (2018) lo explica así:

> […] una de las cosas que puede hacer la literatura, solo ella entre todas las formas de escritura, es mostrar los rincones ocultos de la vida, los momentos de secreto sufrimiento, permitiéndonos, durante un solo instante, echar un vistazo a lo que George Eliot, en *Middlemarch*, llama «agudeza de visión y sentimiento de toda la vida humana» […] nos ayuda a entendernos más a fondo, nuestros motivos y deseos […] a sacarlos a la luz, a exponerlos a un mundo compartido con otros […] nos ofrece una mejor comprensión de lo que significa ser humano, del sufrimiento colectivo de la conciencia (145-146).

Y, en última instancia, esa comprensión, ese aprendizaje que realizamos al leer sobre el dolor, sobre el sufrimiento, sobre la vida de otros, nos permite desarrollarnos, construir nuestro propio mundo interior, moldear nuestra persona que, según Zweig (2020): «se va tejiendo con ese otro mundo visible y, al mismo tiempo, invisible de los libros» (9).

A este respecto, Zweig relata una experiencia que tuvo en uno de sus viajes en barco donde conoció a un muchacho que formaba parte de la tripulación y que un día le pide ayuda para leer una carta, pues era analfabeto. Este hecho, aparentemente insustancial, lleva a Zweig a reflexionar sobre cómo se habría desarrollado su vida y, en concreto, su persona de no haber sido capaz de leer:

> […] traté de imaginar mi propia vida sin libros. Probé a sacar de mi círculo vital, aunque solo fuera por un momento, todo lo que he recibido de la tradición escrita de los libros. Pero tampoco fue posible, porque lo que percibía como mi yo se disolvió sin remedio en cuanto tomé mis conocimientos, mis experiencias, mis sentimientos, y traté de restarles la dimensión universal que les han aportado los libros que he leído y la formación que he recibido y que constituye mi identidad (2020: 14).

Continuando con su reflexión, Zweig evidencia que existe un cierto determinismo en la lectura de libros, dado que son ellos con su riqueza los que han ido conformando y moldeando las decisiones que ha tomado a lo largo de la vida:

> Me acordé de las importantes decisiones que había tomado después de leer un libro […] Cuanto más lo pensaba más claro veía que nuestro mundo espiritual está formado por millones de mónadas, de impresiones particulares, y que solo una pequeña parte de ellas procede de lo que hemos visto o de lo que hemos experimentado, mientras que la mayoría, un complejo con infinidad de conexiones, se las debemos a los libros, a lo que hemos leído, a lo que hemos recibido por tradición, a lo que hemos ido aprendiendo […] (2020: 16-17).

Estas palabras de Zweig nos evocan la idea de que el ser humano se va construyendo y modificando al incorporar en su ser todas esas lecturas que va realizando a lo largo de su vida y que, más que influenciarlo, pasan a formar parte de él mismo. Así, interpretando metafóricamente la idea de *Fahrenheit 451* (Bradbury 2005), terminamos por *ser* aquello que *leemos* y nos convertimos en personas-libro o, más bien en personas-biblioteca, porque en nuestro interior albergamos todas las lecturas de una vida. Lecturas, además, que estarán a salvo porque ya nos constituyen, *son nosotros* y nosotros somos ellas, tal y como lo expresa Ibn Hazm (citado en Vallejo 2020):

> […] Y es que, aunque queméis el papel,
> Nunca quemaréis lo que contiene,
> Puesto que en mi interior lo llevo,
> Viaja siempre conmigo cuando cabalgo,
> Conmigo duerme cuando descanso,
> Y en mi tumba será enterrado luego (47).

No obstante, la influencia determinante de la lectura como herramienta constituyente del ente humano no es absoluta, por supuesto. Las experiencias reales y tangibles que habitamos en el mundo físico son igualmente determinantes para la construcción de este. Lo que defendemos es que, frente a la tendencia habitual de considerar el mundo de las

ideas en un segundo plano en el conjunto de las experiencias vitales que son determinantes para el ser humano, coincidimos con Brottman (2018) en que la lectura constituye una tan válida como cualquier otra:

> ¿por qué favorecemos el mundo del cuerpo sobre los modos incorpóreos de la experiencia: sueños, recuerdos, fantasías, películas o historias que «solo» hemos vivido en nuestra imaginación? Si podemos ver, tocar, oler o escuchar algo, ¿eso lo hace más «real» que si «simplemente» lo soñamos? […] (46).

Y tiene razón, ¿acaso el mundo de las ideas tiene que estar supeditado al mundo real en lo que a significatividad para la existencia humana se refiere? ¿No son precisamente las ideas, los modos incorpóreos los que nos diferencian del resto del mundo animal? ¿No son, por tanto, la lectura, su interpretación y la influencia que estas ejercen sobre nosotros en su abstracción igual o más determinantes que aquello que vivimos diariamente en la realidad física?

Si no fuese así, si la lectura no fuese una experiencia determinante, un acto subversivo y transformador, no habríamos asistido a tantas quemas de libros[1] a lo largo de la historia. Del mismo modo, si no fuese así, la lectura no habría sido percibida siempre por las supremacías como una amenaza. Lo vemos en EE. UU., tal y como explica Brottman (2018) donde «tradicionalmente se había desalentado que los esclavos leyesen […], porque la idea de una población negra alfabetizada se consideraba peligrosa» (29); lo vemos en muchos totalitarismos históricos, que prohibieron el intelectualismo y la profusión lectora, y, entre otros muchos ejemplos, lo vemos también con la lectura femenina:

> Teofrasto, quien señaló que los libros eran particularmente peligrosos para el sexo débil, afirmaba que solo debía enseñarse a las mujeres lo necesario para conducir una buena administración del hogar, porque cualquier conocimiento adicional conllevaría el peligro de convertirlas en unas chismosas perezosas y peleonas, o, todavía peor, de volverlas serias, filosóficas e insatisfechas, en vez de las criaturas despreocupadas y caseras que la naturaleza había dispuesto (2018: 23-24).

Tusquets (2006) se refiere también a esta peligrosidad de las mujeres lectoras debido, precisamente, al poder transformador y determinante de experiencia vital que posee la lectura para la población en general; pero, especialmente, para cualquier colectivo que se encuentre dominado u oprimido:

> Las mujeres que aprendían a leer en esa época eran efectivamente peligrosas. Porque la mujer que lee conquista no solo un espacio de libertad al que solo ella tiene acceso, sino que consigue al mismo tiempo un sentimiento de autoestima que la hace independiente. Por otra parte, ella se forja su propia visión del mundo, una imagen que no necesariamente coincide con la que le han transmitido sus ascendientes y la tradición, ni tampoco con la del hombre (28).

[1] Diocleciano en Alejandría, Hitler en Alemania, Mussolini en Italia, la Inquisición y, posteriormente, la Falange en España son solo algunos de los ejemplos de momentos en los que se han quemado libros en la historia. Incluso, de forma más reciente (2015), el llamado Estado Islámico quemó hasta 8000 libros (https://www.lavanguardia.com/internacional/20170714/424108216943/devolver-la-vida-a-las-bibliotecas-quemadas-por-los-yihadistas-del-califato.html).

Concluimos, por tanto, que la lectura tiene el mismo poder transformador para nuestro intelecto que cualquier otra experiencia que nos ocurra en la vida real. Así pues, si aquello que leemos transforma y determina no solo nuestras lecturas posteriores, sino también la manera en que percibimos y gestionamos nuestro contexto y a nosotros mismos, tal vez sí podemos hablar de la existencia de un *determinismo lector o literario.*

En este sentido, para terminar de exponer esta idea del *determinismo lector*, quisiéramos hacer referencia a la hipótesis de Sapir y Whorf sobre el *determinismo lingüístico*. Esta hipótesis, en su versión *whorfiana fuerte* defiende que el pensamiento está basado en el lenguaje y que la lengua y sus categorías lingüísticas particulares limitan o *determinan* la forma en la que pensamos. Esta hipótesis ha sido puesta a prueba en numerosas ocasiones y los resultados tienden a rechazar la hipótesis *fuerte*, pero sí demuestran resultados para la hipótesis *whorfiana laxa*, esto es, que la lengua que hablamos tal vez no *determina*, pero sí *influye significativamente* en la manera en la que pensamos y entendemos el mundo (Penn 1972).

De esta forma, las lenguas que hablamos, que son un producto cultural que emerge imbuido del constructo social que *habita*, determinan (al menos en parte) la forma en la que entendemos y aprehendemos el mundo. Un ejemplo muy ilustrativo de este determinismo lingüístico es el de las inteligencias artificiales (IA) que, de una forma totalmente aséptica y objetiva, aprenden a leer y, al ir adquiriendo una lengua a través de la lectura, de pronto adquieren también los supuestos culturales sobre los que esta se sustenta y se vuelven espontáneamente racistas o sexistas[2]. Esto ocurre porque, aunque no seamos conscientes del todo, la lengua se encuentra empapada de esos constructos y presupuestos sociales, por lo que el acto mismo de aprender a leer una lengua, imbuida de esos sesgos ideológicos, ya está determinando ideológicamente el conocimiento transmitido e implantado en las IA.

Del mismo modo, si los textos literarios, al igual que el lenguaje, forman parte de un constructo social y cultural cargado de presupuestos ideológicos, ¿no es lógico pensar entonces que podemos hablar no solo de un *determinismo lingüístico*, sino también de un *determinismo lector* o *literario*? ¿no es lógico pensar igualmente que aquello que leamos va a influir de manera muy determinante en la forma en la que percibamos y pensemos nuestra realidad, en la forma incluso en la que nos pensemos a nosotros mismos? No obstante, este determinismo no reside en el hecho lector *per se*, sino, más bien, en aquello que escogemos leer. Si lo que leemos transforma y determina la manera en que *existimos* y, subsecuentemente, la forma en que nos pensamos al *leernos* en los libros, ¿no es lógico también pensar que es *determinante* escoger sabiamente aquello que leemos?

4.- La problemática de *ser* lo que *leemos*

Si hablamos de *determinismo lector*, indudablemente tenemos que empezar por hablar de las lecturas de infancia y adolescencia, aquellas a través de las cuales empezamos a conocer el mundo y a adquirir el andamiaje sociocultural, el imaginario colectivo, que nos servirá como primera herramienta socializadora. Ahora bien, este *determinismo* entraña cierto riesgo, tal y como describen Manguel, Martín Gaite o Brottman: nuestras

[2] «Una Inteligencia Artificial se vuelve racista y machista al aprender a leer»: https://www.eldiario.es/tecnologia/inteligencia-artificial-sexismo-racismo_1_3463677.html.

lecturas son tan determinantes para nosotros a edades tempranas que, si somos lectores ávidos y poco sociales, terminaremos por creer que la realidad corresponde punto por punto con lo que hemos experimentado entre las páginas de un libro. Por eso, a menudo, cuando por fin conocemos la realidad, esta no nos resulta más que un tremendo fiasco, algo que, de ningún modo, puede igualarse a lo que hemos leído:

> Debo a los libros mis primeras experiencias. Cuando más tarde en la vida me tropecé con acontecimientos o circunstancias o personajes semejantes a algo que había leído, tenía normalmente la sensación ligeramente sorprendente, pero decepcionante, de lo *déjà vu*, al imaginar que lo que ahora estaba ocurriendo ya me había sucedido en palabras, ya tenía nombre (Manguel 2020: 38).

> Y así supe lo que es consumirse de esperanza, amar en la ausencia, recordar peligros y dulzuras recién vividos, palpitar acechando una vereda en sombras, apretar con vehemencia una carta de amor imaginaria, llorar desvíos injustificables; emociones precursoras de las que más tarde, al sustentarse sobre argumentos reales, no solo conocía ya sino que las sentí más falaces y menos genuinas que las de esos veranos de la infancia cuando en cada anochecer venía a ser sustituida por la protagonista de la historia que estuviera leyendo (Martín Gaite 1981: 39).

> Estoy segura de que no soy la única cuyos recuerdos de libros, películas, sueños y fantasías son más vívidos que los de sus propias experiencias corporales, y esto es algo que resulta natural cuando tenemos en cuenta que su impacto emocional ha sido mucho más intenso que ninguna otra cosa que yo haya podido experimentar en la «vida real» (Brottman 2018: 48).

Esto, como hemos ido desarrollando en los epígrafes anteriores, no solo ocurre con las lecturas infantiles, sino que también en nuestras lecturas adultas sigue existiendo este *determinismo lector*. No obstante, el hecho de que nuestras lecturas determinen o influyan significativamente en la forma en la que entendemos el mundo (porque lo que leemos o leímos «era verdad en el momento de leerlo, y tan tangible como el material con que estaba hecho el libro» [Manguel 2020: 45]) entraña un peligroso riesgo. El riesgo de asumir ciegamente -aun de adultos- los presupuestos de la ficción: el riesgo de que nos convirtamos en «Alonsos Quijanos», y queramos embestir a los molinos; en «Catherines Morlands», viviendo en una eterna novela gótica, en «Mariannes Daswoods» o en «Emmas Bovarys»[3], convencidos de que vivimos en una novela romántica hasta el punto de terminar bebiendo arsénico a cucharadas. Tal vez estemos exagerando, pero es cierto que no podemos olvidar que leer conlleva también una gran responsabilidad, que no podemos alimentarnos, no únicamente al menos, de libros; que debemos leer críticamente, con sensatez y discernimiento y, sobre todo, no olvidarnos de vivir. Con algo de razón, Brottman (2018) recurre a Sócrates para recordarnos que: «el verdadero conocimiento se adquiere a través de la experiencia y no de la letra muerta» (23).

Sin embargo, consideramos que es posible alcanzar el término medio de la virtud, es decir, seguir siendo lectores ávidos en la edad adulta, comprometidos con el deber de seguir viviendo, y sin acabar pesadamente *determinados* por las lecturas que escogemos.

[3] Por orden de aparición, hacemos referencia a los personajes -enajenados por la lectura- de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha,* de Miguel de Cervantes; de *La abadía de Northanger* y de *Sentido y sensibilidad,* ambas de Jane Austen; y de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert.

Pesadamente *determinados* como Brottman (2018), que expone en su ensayo cómo el haber tenido una infancia y una juventud solitarias, encerrada en su desván leyendo, determinó la forma en que posteriormente, por poner un ejemplo entre los muchos que ofrece, gestionaba el amor romántico: «Fueron los libros los que me metieron en este lío. *Cumbres borrascosas* no fue el único que me echó a perder; otras historias de amor también lo hicieron, incluida la biblia de las chicas normales y corrientes: *Jane Eyre*» (53). Y es que, como ya adelantábamos en el epígrafe anterior, la problemática del *determinismo lector* reside, no en leer, sino en escoger bien *aquello que leemos*, como insiste Brottman (2018): «Tal vez hayáis empezado a sospechar que mi problema no era la LECTURA, sino los libros que escogía. Tal vez debería haber sabido que no se puede confiar en los libros […]» (54). La virtud del término medio, por tanto, consiste en saber elegir, es decir, en saber leer críticamente y, sobre todo, en *leer diferente*.

5.- La necesidad de *leer diferente* para *entender* y *ser* diferente

Brottman (2018) se lamenta de que, cuando estudiaba Literatura en Oxford, «el plan de estudios parecía estar diseñado en torno a los conceptos de "literatura" e "inglés", que parecían haber sido proporcionados por la industria del patrimonio inglés» (118), de manera que todo lo que excediese lo «convencionalmente» entendido como *inglés* quedaba totalmente fuera del currículo. Esto sigue ocurriendo a menudo en el mundo académico, pues, cuando se habla de la lectura, se habla de libros que *hay que* leer; igual que, cuando se habla de literatura, se habla de *grandes libros* o libros que *hay que* conocer o estudiar.

En realidad, a lo que se está haciendo referencia en estos casos es al *canon literario*, esto es, el conjunto de libros clásicos que constituyen o son considerados parte de la «alta cultura». El problema, y esto se ha debatido ya en profundidad en numerosas ocasiones, es que el canon que tradicionalmente se ha considerado imprescindible, en buena parte debido a la obra de Bloom, *El canon occidental* (1994), está constituido mayoritariamente por libros escritos por hombres, blancos, cis y heterosexuales. Es decir, es un canon totalmente etnocéntrico desde la perspectiva, anunciada en su título, occidental. Si bien es cierto, como apunta Brottman (2018), que, a día de hoy, muchas universidades debaten o se rebelan contra la idea de que exista determinado canon, también es cierto que se sigue perpetuando todavía:

> Hoy en día, en la mayoría de las universidades la idea de «grandes libros» está inmersa en luchas ideológicas y conflictos en torno a la raza, la clase y el género. Con todo, a pesar de su reputación de sesgo liberal, los departamentos de Literatura apoyan por lo general con claridad la idea de una tradición literaria basada en ciertas novelas difíciles a las que solo una élite selecta tiene acceso (121).

Esto quiere decir que todas aquellas literaturas que no se encuentran en el centro del sistema literario, es decir, que se desvían un poco de la perspectiva literaria canónica, reciben sistemáticamente etiquetas que las relegan a los márgenes del canon: literatura *femenina* o literatura *escrita por mujeres* (cis y trans), por *personas racializadas*, por personas pertenecientes al *colectivo lgtbiq+*, literatura *criolla*, literatura *infantil*, etc., etc. Esta problemática es mucho mayor de lo que parece si retomamos la idea del *determinismo lector/literario.* Si, como ya dijimos, lo que leemos determina, al menos

en parte, la forma en la que pensamos nuestra realidad y, a su vez, la forma en que nos proyectamos sobre los libros que leemos; indudablemente será problemático para nosotros y para nuestra realidad que lo que más se lea y se estudie en todo el mundo sea siempre la perspectiva masculina, blanca, cis y heteronormativa, es decir, el canon literario. Es problemático porque lo que consigue algo tan inocuo como la lectura de determinados libros escogidos es legitimar de forma constante una única realidad como la única posible, o, al menos, como la única normativa.

La perspectiva femenina en *Ana Karenina*, en *Madame Bovary*, en *Effie Briest* o en *La Regenta*, todas ellas paradigmas del estereotipo del siglo XIX de la mujer infiel, todas ellas escritas por hombres blancos y heteronormativos, no será la misma que la perspectiva femenina de Carmen Martín Gaite, de Monique Wittig, de Chimamanda Ngozi Adichie, de Hang Kang o de Valeria Vegas. No entramos en decidir si una perspectiva es mejor que la otra. Lo que queremos evidenciar es que hay que leer todas ellas, o, al menos, alternarlas, porque de esa rica amalgama de paradigmas es de donde podremos aprehender el potencial *continuum* de la perspectiva femenina, si es que existe tal cosa. De todas ellas aprenderemos también qué tipo de persona queremos ser y cómo queremos relacionarnos con nuestro entorno o con nosotros mismos, escogiendo entre un sinfín de posibilidades distintas que albergaremos, ya para siempre, guardadas en nuestro interior. Zweig (2020) lo pone así en palabras:

> Comprendí que el don de pensar con amplitud de miras y de establecer vínculos entre unas realidades y otras nos permite contemplar el mundo desde múltiples perspectivas y formarnos una imagen soberbia de la realidad, la única correcta, una gracia que solo se le concede a quien va más allá de su propia experiencia, asumiendo como propio lo que se ha recogido en los libros de distintos países, autores y épocas (15).

No pretendemos, ni mucho menos, ofrecer aquí un alegato contra la lectura del canon. Nuestro objetivo es constatar la importancia *determinante* que tiene para el ser humano aquello que lee, debido a la fuerza creadora, subversiva y transformadora de la lectura. De ahí que sea necesario, ya sea como docentes, como progenitores, o como propios lectores responsables, cederle cada vez más espacio entre nuestras lecturas a esas perspectivas distintas que están relegadas a los márgenes del canon; es decir, empezar a *leer diferente* para *entender diferente* y, finalmente, conseguir *ser diferentes*. Terminamos citando nuevamente a Brottman (2018), pues sus palabras resumen muy bien todo lo que se ha dicho:

> Si leemos el tipo de literatura apropiado en las circunstancias adecuadas, y si leemos con la atención y el discernimiento suficientes, podemos cambiar la manera de entendernos a nosotros mismos y nuestro modo de relacionarnos con los demás. La literatura puede ayudarnos a reconsiderar y a reformular nuestro sentido de la identidad, a reescribir nuestra propia historia y, como resultado, a pensar más profundamente en las consecuencias éticas y morales de nuestro comportamiento (148-149).

Y es que, en nuestra opinión, la lectura es un arma muy poderosa para cambiar nuestra realidad, la lectura es y será siempre «un arma cargada de futuro».

Bibliografía

ALBALADEJO, Tomás. «Del texto al texto. Transformación y transferencia en la interpretación literaria». Estanislao Ramón Trives y Herminia Provencio Garrigós (eds.), *Estudios de lingüística textual. Homenaje al Profesor Muñoz Cortés*. Murcia: Universidad de Murcia, 1998: 31-46.

BLOOM, Harold. 1994. *El canon occidental*. Trad. Damián Alou. Barcelona: Anagrama, 2006.

BRADBURY, Ray. 1953. *Fahrenheit 451*. Trad. Francisco Abelenda. Navarra: Círculo de Lectores, 2005.

BROTTMAN, Mikita. 2008. *Contra la lectura*. Trad. Lucía Barahona. Barcelona: Blackie books, 2018.

COLOMER, Teresa. *Introducción a la literatura infantil y juvenil actual*. Madrid: Síntesis, 2010.

CUESTA ABAD, José Manuel. «Los principios de la filosofía hermenéutica: H.-G. Gadamer». *Teoría y hermenéutica y literatura*. Madrid: Visor, «Literatura y Debate Crítico», 1991: 35-72.

ECO, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Trad. Helena Lozano Miralles. Barcelona: Lumen, 1992.

FUENTE LOMBO, Manuel de la. *Etnoliteratura: un nuevo método de análisis en antropología*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 1994: 5-7.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método*. Trad. Ana Agud y Rafael De Agapito. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2017.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y Método II*. Trad. Manuel Olasagasti. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2015.

INGARDEN, Roman. *The Literary Work of Art: Investigation of the Borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Language*. Trad. George G. Grabowicz. Evanston: Northwestern University Press, 1986.

MANGUEL, Alberto. *Una historia de la lectura*. Trad. José Luis López Muñoz. Madrid: Alianza Editorial, 2020.

MANTZAVINOS, Chrysostomos. «Hermeneutics». Edward N. Zalta (ed.), *The Stanford encyclopedia of philosophy* [version electronica]. Stanford: The Metaphysics Research Lab, Center for the Study of Language and Information (CSLI), Stanford University, 2016. Recuperado de: https://plato.stanford.edu/entries/hermeneutics/ [última consulta: 21/12/2020]

MARTÍN GAITE, Carmen. *Retahílas.* Barcelona: Ediciones Destino, 1981.

PENN, Julia M. *Linguistic Relativity Versus Innate Ideas: The Origins of the Sapir-Whorf Hypothesis in German Thought.* Janua Linguarum, Series Minor, 120. La Haya: Mouton, 1972.

PENNAC, Daniel. *Como una novela*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 2019.

SÁNCHEZ MECA, Diego. «El círculo hermenéutico y los límites de una filosofía de la lectura». *Signa*, *13*, 2004:139-160.

TUSQUETS, Esther. «Prólogo». Stefan Bollman, *Las mujeres que leen son peligrosas*. Madrid: Maeva, 2006: 12-19.

VALLEJO, Irene. *Manifiesto por la lectura*. Madrid: Siruela, 2020.

ZWEIG, Stefan. *Encuentros con libros*. Trad. Roberto Bravo de la Varga. Barcelona: Acantilado, 2020.

VI

CON LAS ESPADAS EN ALTO: LECTURAS QUE CORTAN EL ALIENTO

SWORDS RAISED: BREATHTAKING READINGS

ANTONIO CANDELORO
(UCAM-Universidad Católica San Antonio de Murcia)
acandeloro@ucam.edu

RESUMEN: Hay algo misterioso en el acto de la lectura: algo que no llegamos a desentrañar del todo y de forma científica, válida para todos y para siempre. Este artículo pretende desentrañar qué ocurre cuando leemos algo que, gracias a la técnica del suspense, nos atrapa y nos obliga a seguir leyendo. Nuestra atención se centrará en la famosa escena del duelo con espadas entre Don Quijote y el vizcaíno (capítulos 8 y 9 de la Primera Parte del *Quijote*), para luego analizar la escena de la espada de Tupra en *Tu rostro mañana* (2002-2007) de Javier Marías y, finalmente, concluir con el estudio de la escena del duelo entre el escritor Arturo Belano y el crítico literario Iñaki Echavarne en *Los detectives salvajes* (1998) de Roberto Bolaño.

PALABRAS CLAVE: Miguel de Cervantes; Javier Marías; Roberto Bolaño; duelos con espada; lectura.

ABSTRACT: There is something mysterious in the act of reading, something that we fail to unravel in its entirety or to account for scientifically -in a way that applies for everyone. This article seeks to elucidate what happens when we read a text which, thanks to the use of suspense techniques, keeps us hooked and compels us to keep on reading. Our main focus will be on the famous sword duel between Don Quixote and the Biscayan (found in chapters 8 and 9 of the first part of *Don Quixote*). Subsequently, we will analyze the scene about Tupra and the sword in *Tu Rostro Mañana* (2002-2007) by Javier Marías. To conclude, we will assess the rift between the writer Arturo Belano and the literary critic Iñaki Echavarne in Roberto Bolaño's *Los detectives salvajes* (1998).

KEYWORDS: Miguel de Cervantes; Javier Marías; Roberto Bolaño; sword duels; reading.

1.- Hay algo misterioso

Hay algo misterioso en el acto de la lectura: algo que no llegamos a desentrañar del todo ni que de forma científica sea válido para todos ni para siempre[1]. A pesar de los esfuerzos de la estética de la recepción (Jauss 1992; Iser 1987; Weinrich 1968), sigue habiendo huecos interpretativos, abismos insondables e indefinibles, enigmas que solo

[1] En realidad, ni siquiera la ciencia puede llegar a explicarlo todo, como atestigua Albert Einstein en una carta a su colega Maurice Solovine en la que subraya la importancia de «ir contra la razón» para poder elaborar nuevas teorías científicas: «Morale: se non si pecca contro la ragione, non si combina nulla» (Gargani 1979: 53). Carlo Rovelli, físico cuántico, lo reafirma en su poético y narrativo ensayo sobre la mecánica cuántica *Helgoland* (Rovelli 2020).

nos es dado contemplar desde un punto de vista emotivo, más que racional y descriptivo. Si un lector se para a pensar e intenta definir qué es lo que hace mientras lee, se ve inmediatamente abocado al balbuceo, a la imposibilidad de describir con pasos y señales lo que hace mientras lee. Memoria e imaginación, las dos herramientas fundamentales que nos ayudan y nos acompañan mientras vamos descodificando los signos gráficos de un texto escrito, nos permiten retener lo que acabamos de leer, lo que se ve en la página que tenemos ante nuestros ojos y de adelantar lo que podría ocurrir en las páginas siguientes (las que nos acercan al punto final), pero, al mismo tiempo, no nos permiten esclarecer de forma neta qué es lo que nos ocurre (a nivel cerebral y en el ámbito cognitivo) cuando leemos[2].

Si Umberto Eco (1981) habla de una constante actividad de «cooperación interpretativa» entre lector y autor, siendo el texto el punto de partida para seguir avanzando en la conquista (siempre precaria y resbaladiza) del sentido, Emilio Garroni (1986: 125) nos avisa de que «paradossalmente, si comprende davvero solo quando non si comprende tutto»: esto es, la incapacidad para abarcar el sentido completo y unitario de un texto literario forma parte de su misma esencia, de su estructura intrínseca, de sus características peculiares[3]. Hay que seguir leyendo para llegar al punto final, y, a partir de ahí, volver con *los ojos de la mente* a lo que acabamos de leer para poder comprender o rememorar esos huecos, esos abismos y esos enigmas que nos parecieron insondables, indescriptibles o imposibles de resolver y que, a lo mejor, estarán condenados a ser tales incluso cuando releamos la misma obra[4].

En este contexto, el suspense, en cuanto técnica narrativa típica de ciertos géneros narrativos (pensemos en la novela policíaca, en la de aventuras, en el *thriller* cinematográfico contemporáneo), amplifica estos rasgos intrínsecos al acto de la lectura; es más, parece encarnar el eje principal de esos mismos rasgos: toda lectura implica suspense, si por el término entendemos una «expectación impaciente o ansiosa por el desarrollo de una acción o suceso», tal y como nos indica el *Diccionario de la Lengua Española*. Toda lectura, poniendo en marcha nuestra memoria y nuestra imaginación, además de nuestra enciclopedia personal, se configura como «expectación impaciente o ansiosa» (da igual que se nos narre una vida entera, como en el *Lazarillo de Tormes* o en la *Recherche* proustiana, o solo una escena, un momento catártico y, por eso mismo, llamativo por su densidad de significados, como es el caso de los relatos de Kafka, de Poe, de Joyce, de Borges o de Cortázar, por poner algunos ejemplos clásicos).

Cuando el autor, utilizando la máscara y la voz de un narrador, decide mantenernos en vilo precisamente en el punto de máxima tensión narrativa, cuando hay que resolver

---

[2] Sobre las relaciones entre la página, las imágenes mentales que nos provocan ciertas descripciones, las imágenes visuales que podrían aparecer insertadas en las mismas páginas del libro que estamos leyendo cfr. el fascinante ensayo de Mendelsund 2020.

[3] El discurso se eleva a la enésima potencia cuando hablamos del género lírico: la poesía amplifica las incertidumbres en el lector precisamente porque, en este caso, se explotan todos los matices de las palabras que entran a formar parte del texto lírico; como nos recuerda acertadamente Elide Pittarello, los poetas son «los expertos en las indeterminaciones semánticas que posibilitan las revelaciones» (Pittarello 2020: 78). El acto de lectura, en parte, es (y consiste en) un paulatino descubrimiento de esas (subjetivas) «revelaciones».

[4] Es lo que ocurre con los clásicos según Italo Calvino: entre las diferentes definiciones que del término nos ofrece el autor, «clásico» es un libro que no se lee, sino que se relee: «Toda lectura de un clásico es en realidad una relectura» (Calvino 1992: 8). Un ejemplo de misterio condenado a ser tal: ¿quién es McIntosh o el hombre que lleva la prenda homónima en la escena del cementerio del *Ulises* de Joyce? Nadie podrá darnos una respuesta definitiva a esta pregunta, quizás porque el mismo Joyce se divirtió en inventar una presencia perturbadora tan obsesiva, omnipresente y, al mismo tiempo, tan inaprensible.

la duda y ver cómo acaba el conflicto que se nos está describiendo y narrando con todo lujo de detalles, la lectura puede llegar a ser algo así como una actividad emotivamente impactante: uno no puede dejar de leer porque quiere saber cómo se resuelve el nudo, cómo termina la intriga. Este es un término ambiguo porque atañe a dos campos semánticos diferentes: tal y como nos señala el arriba citado *Diccionario*, «intriga» puede indicar un «manejo cauteloso, acción que se ejecuta con astucia y ocultamente, para conseguir un fin» -y, en este sentido, sería algo malo, desde el punto de vista ético y moral, porque puesto en marcha para manipular a alguien y conseguir algo de forma subrepticia- o, simplemente, y desde un punto de vista más estrictamente literario, «enredo, embrollo» -¡ y qué placeres nos ofrece la literatura y la ficción, en general, cuando se trata de aplicar memoria e imaginación para resolver enredos o embrollos![5].

El objetivo que me prefijo en esta reflexión es comprobar cómo funciona la técnica del suspense en algunas escenas que se quedan grabadas en la mente del lector precisamente porque consiguen atrapar su atención durante el acto de la lectura, manteniéndolo en vilo hasta el paroxismo. Empecemos, así, por el principio: la famosa escena de la batalla con la espada en alto entre Don Quijote y el vizcaíno del capítulo 8 de la Primera Parte, de la que ha sido considerada por la crítica como «la primera novela moderna»[6].

2.- *Narratio interrupta*: la batalla entre Don Quijote y el vizcaíno

No contento con el fracaso de la batalla que lleva a cabo contra los gigantes convertidos en molinos de viento por culpa de los magos que tanta manía le tienen, en el capítulo 8 de la Primera Parte de su historia Don Quijote aprovecha el paso del coche de una misteriosa dama acompañada por unos sirvientes para retar a un vizcaíno que no acepta reconocer a Dulcinea del Toboso como la más hermosa doncella del Universo. El hombre, que se expresa «en mala lengua castellana y peor vizcaína», lo avisa: «Anda, caballero que mal andes; por el Dios que criome, que, si no dejas coche, así te matas como estás ahí vizcaíno» (Cervantes 2004 I: 111)[7]. La respuesta de Don Quijote es, como siempre, desternillante para el lector que conoce bien su locura caballeresca: «Si fueses caballero, como no lo eres, ya yo hubiera castigado tu sandez y atrevimiento, cautiva criatura» (111).

Lo que nos provoca la risa es precisamente el lenguaje: si el contrincante se expresa en un castellano manchado por culpa de su origen norteño, Alonso Quijano el Bueno

[5] En este sentido, la literatura y la ficción nos entrenan para solventar o resolver enredos o embrollos reales en el plano de la realidad empírica. Lo explicó Arturo Pérez-Reverte en una charla impartida en la *Fundación Cajamurcia* en 2019 al presentar el ensayo *Las reglas del juego de Arturo Pérez-Reverte* de Alexis Grohmann (2019): el que lee mucho, puede inventar alternativas o deducir desenlaces incluso en el plano de la realidad más acuciante. El autor se aplica el cuento y la enseñanza práctica y pragmática al recordar sus andanzas como reportero en Yugoslavia durante los años 90, cuando esquivar balas perdidas o mantener la calma no eran, evidentemente, solo un asunto literario, sino también una cuestión de supervivencia. La lectura de Joseph Conrad, de Henry James, de Jules Verne le sirvieron al joven reportero para adelantar hechos y mantener la templanza.

[6] Cfr., entre otros, Kundera 2006, en particular, la primera parte, significativamente titulada «La desprestigiada herencia de Cervantes».

[7] Las demás citas se extraerán de esta edición y se señalarán tan solo con el número de página entre paréntesis y, eventualmente, con el del volumen en números romanos; las cursivas son mías, cuando no debidamente señalado.

hace reír porque habla como un libro ambulante. Nadie, en su sano juicio, en la España del siglo XVII podría haber utilizado la expresión «cautiva criatura» para ofender a quienquiera y retarlo a duelo. Mismo efecto risible y explícitamente cómico provoca la exclamación lanzada a voz en grito justo antes de afrontar al enemigo con la espada desenvainada: «-¡Oh, señora de mi alma, Dulcinea, flor de la fermosura, socorred a este vuestro caballero, que por satisfacer a la vuestra mucha bondad en este riguroso trance se halla!» (112).

Es algo recurrente en el esquema narrativo de los episodios más violentos de la novela: Don Quijote arremete contra el que se niega a aceptar su versión de los hechos (del todo ilógica por excesivamente literaria) y llama a su mujer ideal (e idealizada) en cuanto testigo directo de sus hazañas caballerescas.

Tiene razón Darío Villanueva cuando habla del *Quijote* como ejemplo de «precinema» (2008) o de novela cinematográfica *ante litteram*: el elemento visual, las descripciones del espacio y de las acciones, los diálogos entre los personajes, la misma manera en la que el narrador encuadra a los dos rivales y sus respectivos gestos, tienen una relevancia fundamental para involucrar visual y emocionalmente al lector en la narración de los hechos como si de una película se tratara. La descripción que sigue al parlamento altisonante de Don Quijote cumple esta función visual:

> El decir esto, y el apretar la espada, el cubrirse bien de su rodela, y el arremeter al vizcaíno, todo fue en un tiempo, llevando determinación de aventurarlo todo a la de un golpe solo (112).

Parece como si el narrador estuviera aplicando la técnica de la aceleración de la imagen: el personaje se mueve a una velocidad inverosímil o difícil de aceptar en un plano realista (o en el de una descripción que pretendiera ser realista). Anteriormente, el narrador ya había subrayado el rasgo cinematográfico de la escena al hablar de cómo se disponen los demás testigos oculares cuando entienden que Don Quijote va en serio:

> La señora del coche, *admirada* y *temerosa* de lo que veía, hizo al cochero que se desviase de allí algún poco, y *desde lejos se puso a mirar* la rigurosa contienda, en el discurso de la cual dio el vizcaíno una gran cuchillada a don Quijote encima de un hombro, por encima de la rodela, que, a dársela sin defensa, le abriera hasta la cintura (112).

Hay que subrayar no solo la importancia que cobra la posición física que ocupan la dama y el cochero en relación con los dos duelistas, sino también los dos adjetivos que le atribuye el narrador a la primera: «admirada y temerosa». El narrador adopta el punto de vista de la mujer indefensa para encuadrar la escena violenta que protagonizan el loco hidalgo y el pobre vasco. El temor se mezcla con la *admiratio*: el miedo no impide que tanto la dama como su criado se paren a mirar lo que ya saben que va a ocurrir con estado de ánimo lleno de expectativa y de curiosidad, de modo que, igual que el lector, ambos quieren ver, a pesar de que saben que los dos contrincantes pueden morir en un duelo de este jaez[8].

[8] Podríamos analizar esta escena desde el punto de vista de lo que cierta crítica americana define como *paradox of fiction*: la paradoja consiste en el hecho de que, aun sabiendo que lo que vemos (o lo que leemos) es ficticio, no somos capaces de no involucrarnos y de tener miedo o sentir ansiedad por lo que podrá ocurrir; matiza este concepto (aplicándolo al cine) Angelucci 2014: 47-52; lo analiza desde el punto de vista psicoanalítico y a partir del género del terror, Carroll 1990.

La comicidad sigue mezclándose con el miedo y con la violencia cuando el narrador nos explica la reacción del vizcaíno: sabe que el loco hidalgo quiere matarlo y no le queda más remedio que defenderse con la espada y con una almohada. En este caso, precisamente, es la desproporción entre el escudo que lleva Don Quijote (por anticuado que este sea) y la almohada del vizcaíno lo que podría provocar la risa del lector, una risa catártica porque surge de una descripción violenta del duelo. Pero también es cómico el hecho de que la burra detrás de la cual se defiende el vizcaíno «no podía dar un paso», se queda literalmente paralizada «de puro cansada» y porque «no [está] hecha a semejantes niñerías» (112)[9]. ¿Cómo termina, entonces, el duelo? He aquí la enorme sabiduría narrativa de Cervantes en cuanto narrador de historias que intrigan y que atrapan al lector:

> Venía, pues, como se ha dicho, don Quijote contra el cauto vizcaíno con la espada en alto, con determinación de abrirle por medio, y el vizcaíno le aguardaba asimismo levantada la espada y aforrado con su almohada, y todos los circundantes estaban *temerosos* y *colgados* de lo que había de suceder de aquellos tamaños golpes con que se amenazaban; y la señora del coche y las demás criaturas suyas estaban haciendo mil votos y ofrecimientos a todas las imágenes y casas de devoción de España, porque Dios librase a su escudero y a ellas de aquel tan grande peligro en que se hallaban (113).

En el ámbito de la retórica esta descripción podría definirse como una *peroratio*: el narrador vuelve a citar a todos los asistentes a la batalla, describiendo con detalle sus reacciones emotivas frente al despropósito que está a punto de causar el loco hidalgo. Se empieza con la descripción kinésica de los duelistas: Don Quijote con la espada levantada en el aire, el vizcaíno con la misma arma listo para defenderse detrás de la almohada y de la burra. Se prosigue con la descripción de los testigos oculares: todos miran «temerosos» y «colgados», esto es, en la expectativa ansiosa de lo que puede ser el resultado final del entrechocar de las espadas. La dama y sus sirvientes, víctimas ya del pánico, llaman en causa a Dios y a los santos, encomendándose a los mismos (la fe religiosa como arma para invocar una solución pacífica o un desenlace que restablezca el orden trastocado por culpa de la locura de Don Quijote; y otro contraste con la recomendación de Don Quijote a Dulcinea, ser que su imaginación ha creado: la ironía es el verdadero eje articulador del *Quijote*). ¿Pero cómo termina el duelo? Es entonces cuando la genialidad de Cervantes decide interrumpir la narración en el momento de la máxima tensión narrativa: :

> Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja *pendiente* el autor de esta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito de estas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas (113).

Si el texto terminara realmente aquí, el *Quijote* sería una obra inacabada por partida doble: no se narra cómo termina la lucha descomunal entre los dos contrincantes, no se terminan de narrar las demás hazañas del protagonista enloquecido por culpa de la lectura de novelas caballerescas. En consecuencia, la frustración del lector también sería doble. Antes de proseguir, es importante subrayar cómo, de nuevo, el narrador externo

[9] ¿Cómo rodaría Quentin Tarantino una escena de este tipo con una burra de por medio? Preguntas que un lector inquieto (y cinéfilo) puede hacerse al leer ciertos episodios particularmente cinematográficos del *Quijote*.

recurre a un término que es casi sinónimo de suspense: en este punto el autor deja «pendiente» al lector, esto es, lo deja en vilo, literalmente, y no se sabe hacia dónde «penderá» la batalla, ni cómo se resolverá. Sin embargo, el autor anónimo es bastante educado, llegando incluso a pedir perdón por no encontrar nada más escrito sobre las aventuras del protagonista. El suspense se prolonga y se acentúa en las líneas que siguen a esta declaración de *narratio interrupta*:

> Bien es verdad que *el segundo autor* de esta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido, ni que hubiesen sido tan poco curiosos los ingenios de la Mancha, que no tuviesen en sus archivos o en sus escritorios algunos papeles que de este famoso caballero tratasen; y así, en esta imaginación, no se desesperó de hallar el fin de esta apacible historia, el cual, siéndole el cielo favorable, le halló del modo que se contará en la segunda parte (113).

Hay segunda parte: la narración del duelo tendrá su final. Pero, ¿quién es ese «segundo autor» que no se resigna y lucha por encontrar la continuación del manuscrito interrumpido? ¿Quiénes son esos «ingenios de la Mancha» que él cree firmemente que habrán narrado las demás hazañas del loco hidalgo?

El suspense aquí toma matices metaliterarios: Cervantes, al no finalizar el capítulo 8, nos obliga, por un lado, a volver sobre lo leído en el Prólogo y en el capítulo 1, y, por el otro lado, a adelantar la posible solución del duelo interrumpido, solución que será positiva, tal y como nos adelanta el mismo y misterioso «segundo autor» al predecirnos que habrá segunda parte y que habrá desenlace final del duelo. Se trata de un momento clave para entender cómo Cervantes juega con el lector: el manco de Lepanto nos está retando o, mejor dicho, está desafiando tanto nuestra memoria como nuestra imaginación, porque Cervantes quiere que volvamos atrás y, seguidamente, que sepamos anticipar el futuro de la narración. Se trata de un doble movimiento: un paso hacia atrás para dar un paso hacia adelante. En el medio tenemos la escena interrumpida, la que hemos definido como la *narratio interrupta* de la violencia a punto de estallar entre un loco y un pobre testigo ocular que tiene la mala suerte de pasar por la campaña en la que don Quijote se cree caballero andante, junto con una cantidad ingente de «papeles», esto es, de «manuscritos» que deben de estar guardados en «archivos» y «escritorios» por todo el territorio de La Mancha (como si el *Quijote* fuese de verdad historia que circula en múltiples versiones contrastantes). Ya en el Prólogo Cervantes afirmaba: «Pero yo, que aunque parezco padre, soy padrastro de don Quijote […]», refiriéndose directamente al «desocupado lector» (9); evidentemente Cervantes es irónico en imaginar a un lector «sin ocupación» si se trata de afrontar una obra tan larga y llena de tantos recovecos y vaivenes narrativos[10].

En el capítulo 1 se evocan, en cambio, aquellos «ingenios de la Mancha» aquí descritos como autores múltiples de las hazañas del personaje principal: hablando del sobrenombre con que se conocía al personaje protagonista (Quijada, Quesada, Quijana, etc.), se alude claramente a «alguna diferencia en los autores que de este caso escriben» (39). No hay un solo manuscrito ni hay un solo «padre» del *Quijote*. De ahí también lo que Leo Spitzer definió en su día (y acertadamente) como «el perspectivismo lingüístico» del *Quijote* (1955: 135-187). Y entonces, volvamos al texto y preguntémonos: ¿cómo empieza el capítulo 9?

[10] Sobre esta ambigüedad autorial cfr. Socrate en Cervantes 2004 II: 12-14, además de Socrate 1998.

En realidad, y a pesar de tener continuación, la escena del duelo tardará en encontrar su desenlace natural, pues el suspense se prolongará de forma centrípeta a lo largo de varias páginas, de forma que el narrador se acercará al desenlace final solo tras algunos rodeos en los que el mismo Cervantes se convertirá en un personaje entre los demás. Al no ser el autor «real» de la obra, ni su «padre» verdadero y natural, sino solo su «padrastro», Cervantes se presentará al lector empírico como un ávido lector, esto es, como alguien que lee todo lo que se presenta a su alcance, alguien que lee incluso «los papeles rotos de las calles» (118). Este perspectivismo (aquí de corte narrativo, además de lingüístico) se traduce en un autorretrato *in fieri* y lleno de ironía a través del cual se llevará a cabo una identificación total entre Cervantes-lector y el lector-real de la obra, los dos empeñados en la misma misión: encontrar aquel manuscrito en el que se dará fin a la «estupenda batalla que el gallardo vizcaíno y el valiente manchego tuvieron», como reza el título del capítulo 9 (115). ¿Y cómo se reemprende el acto de escritura? De la forma más cinematográfica que imaginarse pueda, ya que vemos a Cervantes en el acto de juzgar como imposible la interrupción de la narración: en el acto de caminar por el mercado de Toledo en búsqueda de manuscritos, en el acto (casi milagroso) de encontrar el manuscrito original y escrito en árabe gracias al azar, en el acto de pedir la traducción del mismo a un joven morisco, en el acto, finalmente, de reanudar la lectura del mismo. Cervantes se erige en cuanto editor, primer lector y primer impulsor de la traducción del texto original. Un triple (o cuádruple) salto mortal que, en el transcurso del acto de la lectura, aumenta de forma directamente proporcional no solo el suspense, sino también la cantidad de las máscaras detrás de las cuales se esconde el autor empírico, esto es, aquel Miguel de Cervantes que finge ser solo «padrastro», que no «padre» del *Quijote*[11]. He aquí el íncipit del capítulo 9:

> Dejamos en la primera parte de esta historia al valeroso vizcaíno y al famoso don Quijote con las espadas altas y desnudas, en guisa de descargar dos furibundos fendientes, tales, que, si en lleno acertaban, por lo menos se dividirían y fenderían de arriba abajo y abrirían como una granada; y que en aquel punto tan *dudoso* paró y quedó *destroncada* tan sabrosa historia, sin que nos diese noticia su autor dónde se podría hallar lo que de ella faltaba (115).

[11] Hay que subrayar que, en realidad, el mismo Cervantes se autocitará y aparecerá como «personaje» entre los personajes también en los capítulos anteriores a esta interrupción, para volver a hacerlo en el manuscrito que se supone fruto de la imaginación y de la pluma de Cide Hamete Benengeli: lo explica y sintetiza muy bien Javier Marías en un curso que impartió en el Wellesley College de Massachusetts en los años 80: cfr. Marías (2016: 71-72): «Hemos tenido ya tres apariciones de Cervantes como alguien a quien mencionan los personajes ficticios, los del libro. La primera ha sido cuando el cura, en el escrutinio, ha comentado sobre *La Galatea*. La segunda, aunque no se menciona el nombre, cuando se ha encontrado la novela de *El curioso impertinente*. Es de suponer que quien se dejó olvidado el manuscrito en la venta es Cervantes. Finalmente, el cautivo, que viene de muy lejos, que ha caído en el lugar por verdadera casualidad, menciona a ese «Saavedra». ¿Qué sucede? Resulta que las tres apariciones de Cervantes dentro del libro no pueden ser relacionadas por nadie. Es decir, el cura no sabrá que ha leído una novelita de su amigo «Cervantes», ni identificará a ese «Saavedra» como al mismo. El autor aparece desdoblado, como *varios*, como Don Quijote también es varios que lleva incorporados a sí mismo. Así vemos que también las personas reales, sin necesidad de locura, pueden ser distintas entre sus varias facetas o seres». Añadimos que el hecho de que en la famosa interrupción entre el cap. 8 y el 9 Cervantes se nos presente como lector omnívoro y ávido, tampoco es casualidad. Y no se trata, evidentemente, de una simple tomadura de pelo de la técnica (tan trillada) del manuscrito encontrado tantas veces utilizada en las novelas caballerescas que son blanco de la parodia del *Quijote*. Hay que añadir que estas interrupciones eran recurso narrativo tópico en las novelas caballerescas para mantener alta la atención y la curiosidad del lector; pensemos en dos casos emblemáticos del siglo XVI: por un lado, el *Orlando Furioso* (1532) de Ludovico Ariosto; por el otro, *Las sergas de Espaldián* (1510) de Garci Rodríguez de Montalvo. Esta técnica narrativa sigue vigente (y muy en auge) en las series televisivas de nuestro siglo XXI.

La narración recupera la escena final del capítulo 8. Se podría aquí hablar de la écfrasis del duelo interrumpido: el narrador re-encuadra lo que ya había narrado anteriormente subrayando los efectos devastadores que se podrían haber dado en el plano de la lucha a muerte entre los dos personajes y que, de momento, no se dan por la interrupción del manuscrito. Al mismo tiempo, vuelve a poner de relieve el elemento del suspense: la escena se interrumpe en el punto más «dudoso»; la historia se queda «destroncada», igual que podrían quedarse uno de los dos contrincantes, de acertar la espada del uno a golpear el cuerpo del otro.

Luego la voz cambia: pasamos repentinamente de un narrador externo en tercera persona a un narrador en primera persona del singular: «Causome esto mucha pesadumbre» (115), dice esta vez Cervantes, quitándose la máscara o asumiendo públicamente la de «padrastro» que había anunciado ya desde los umbrales del texto. No puede ser que esta historia no prosiga: la enumeración de los calificativos positivos con los que Cervantes mismo la describe es un ejemplo evidente de autoironía y de autobombo: «sabrosa historia», «gallarda historia», no hay adjetivos que puedan ensalzar de la forma que se merece esta narración. Además, como explica seguidamente, debe de ser «moderna», esto es, reciente, en relación con los hechos protagonizados por Don Quijote, por ende: «ya que no estuviese escrita, estaría en la memoria de la gente de su aldea y de las a ella circunvecinas» (116). Si no está disponible de forma escrita, lo estará de forma oral: huellas habrá, defiende Cervantes, si se trata de Don Quijote; no puede no haber segunda parte, aunque, reconoce, con cierta humildad y, de nuevo, extrema autoironía, «si el cielo, el caso y la fortuna no me ayudan» el mundo se habría quedado «falto» de la misma (117).

No es Cervantes quien realmente encuentra el manuscrito interrumpido, sino el «cielo» (Dios), el «caso» (destino) y la «fortuna» (diosa que, según las creencias antiguas y medievales, determina el vaivén de la buena y de la mala suerte en la Tierra). Los tres factores o elementos sobrenaturales serán realmente decisivos para tal feliz hallazgo. Cervantes delega humildemente el éxito a entes superiores que ningún ser humano podría manipular ni dominar. Y aquí empieza la narración del encuentro físico entre el lector ávido y el texto deseado:

> Estando yo un día en el Alcaná de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sedero; y como yo soy aficionado a leer aunque sean los papeles rotos de las calles, llevado de esta mi natural inclinación tomé un cartapacio de los que el muchacho vendía y vile con caracteres que conocí ser arábigos (118).

El problema es que Cervantes no conoce el árabe, así que decide consultar a un morisco que, abriendo el libro por la mitad, empieza a leer y…a reírse. La primera señal de reconocimiento, el primer elemento que permite la agnición entre el lector y el texto ansiado, es la risa. Cervantes escenifica uno de los efectos más inmediatos de la lectura del *Quijote*: el que lo lee, se ríe. La segunda señal se concreta en la explicación de esta risa, que se encuentra en un margen del texto, que el morisco lee: «Esta Dulcinea del Toboso, tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha» (118). Dulcinea, en su versión nada idealizada, es el segundo elemento material que le permite a Cervantes-lector convencerse de que ha tenido suerte. El suspense se encarna o toma forma en el mismo lector empírico: él mismo se queda «atónito» y «suspenso» al constatar que ese es el manuscrito que tanto deseaba encontrar. La tercera señal es todavía más concluyente: el

morisco traduce el título de la obra que se llama *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo* (118)[12]. Y aquí el juego de espejos y la *mise en abyme* alcanza su cumbre: Cervantes finge encontrarse con un manuscrito original de la historia de don Quijote escrito por otro, un historiador árabe, esto es, alguien a quien hay que traducir al castellano para poder seguir leyendo el texto original que seguirá conviviendo con los de los variados y anónimos «autores que de este caso escriben» del capítulo 1, llamados «ingenios de la Mancha» en el capítulo 8. De momento, lo que importa es el texto escrito en árabe: Cervantes tiene que recurrir a toda su capacidad de «disimulación» para no mostrar la felicidad y el entusiasmo que le animan en el momento en el que halla lo que iba buscando con tanto ahínco. Es como si el autor del *Quijote* se mirara en un espejo y reconociera en la «discreción» y en la «disimulación» dos palabras-clave para poder armar una novela tan fuera de lo común (y tan original, en el ámbito de la literatura de su época), precisamente por no pertenecer a ningún género literario establecido (o ya canonizado: a estas alturas, incluso el lector más «desocupado» ya se habrá dado cuenta de que la parodia de los libros de caballería es solo un eje alrededor del cual gira la trama de la obra pues dentro hay más, mucho más):

> Mucha *discreción* fue menester para disimular el contento que recibí cuando llegó a mis oídos el título del libro y, […] compré al muchacho todos los papeles y cartapacios por medio real; que si él tuviera *discreción* y supiera lo que yo los deseaba, bien se pudiera prometer y llevar más de seis reales de la compra (118-119).

No hace falta citar a Baltazar Gracián y su *Oráculo manual o arte de prudencia* para comprobar que, incluso antes de este *bestseller* del siglo XVII, Cervantes ya sabía cómo retratar al perfecto discreto y al discreto prudente (tampoco será casualidad que una de las novelas intercaladas más famosas de todo el *Quijote* se titule precisamente *El curioso impertinente*, esto es, la trágica historia de alguien que peca por no saber ser ni discreto ni prudente). Lo que llama aquí la atención es la manera en la que Cervantes describe la astucia y el ingenio del lector-modelo que sabe que para comprar al mejor precio el libro que ansía debe disimular su entusiasmo, y en eso consiste también la *dissimulazione onesta* (por citar a aquel Torquato Accetto al que también se referirá Gracián en su tratado). Tras la compra, Cervantes le pide al morisco que se convierta en su traductor personal: apartándose con él «por el claustro de la iglesia mayor», le pide que traduzca todos los cartapacios que hablen de don Quijote «sin quitarles ni añadirles nada», desiderátum ambicioso, además de imposible, puesto que nadie podría traducir nada de forma literal y si solo se atuviera a la *littera* del mismo texto[13]. Por suerte, el morisco acepta el reto, cobra sus servicios a precio de «dos arrobas de pasas y dos fanegas de trigo» y traduce todo en «poco más de mes y medio»; algo bastante inverosímil si calculamos los 44 capítulos que se añaden a los primeros 8 ya leídos en el manuscrito anterior. Y solo tras este arco temporal, Cervantes reanuda la narración que se interrumpió por falta de texto escrito:

[12] Con respecto al título original desaparecen los dos lexemas que definen a Don Quijote: «ingenioso» e «hidalgo»: el primero para señalar su estado alterado de lector empedernido y dado a la imaginación más desatada, y el segundo para indicar su estatus social de noble decaído.

[13] Cfr. el famosísimo cap. LXII de la II parte (Cervantes 2004 II: 1247-1251) sobre el fenómeno de la «traducción» entendida como «traición». Sobre la importancia de la traducción y de la figura del traductor en el *Quijot*e, cfr. El-Madkouri Maataoui 2005.

> Estaba en el primero cartapacio pintada muy al natural la batalla de don Quijote con el vizcaíno, puestos en la misma postura que la historia cuenta, levantadas las espadas, el uno cubierto de su rodela, el otro de la almohada, y la mula del vizcaíno tan al vivo, que estaba mostrando ser de alquiler a tiro de ballesta. Tenía a los pies escrito el vizcaíno un título que decía «Don Sancho de Azpetia», que, sin duda, debía de ser el nombre, y a los pies de Rocinante estaba otro que decía «Don Quijote» (119).

Está claro que aquí la técnica de la écfrasis cobra toda su importancia: la materialidad del manuscrito ocupa el primer plano precisamente gracias a las ilustraciones que encuadran a los dos duelistas en el acto de afrontarse con las espadas levantadas en el aire y a punto de entrechocar[14]. El autor de la ilustración no nos deja dudas: los epígrafes añadidos por debajo de cada montura especifican quién es quién. Para mayor claridad, también aparece el «rétulo» que decía «Sancho Zancas» (120), esto es, la imagen pintada del escudero analfabeto de don Quijote. A pesar de la descripción física, la incertidumbre surge en relación con el nombre, porque está claro que, hasta el capítulo 8, todo el mundo conoce a Sancho con el apellido de «Panza». Este desliz semántico es el pretexto para ahondar en la naturaleza perspectivista de la obra, además de en el juego intratextual con Cide Hamete Benengeli:

> Si a ésta [historia] se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos; aunque, por ser tan nuestros enemigos, antes se puede entender haber quedado falto en ella que demasiado (120).

No solo estamos leyendo una traducción. El punto es que lo que leemos proviene de un texto original peligroso y resbaladizo porque su autor es árabe y, por ende, según la óptica cervantina y de su época, «mentiroso». ¿Dónde acaba la mentira y dónde empieza la verdad? Esta pregunta, que perseguirá al lector durante toda la narración de los hechos, se explicita aquí y en este momento, a través de la cita de la definición de «historia» en cuanto *magistra vitae* según Cicerón: si los historiadores deben ser «puntuales, verdaderos y nonada apasionados» es porque no deben alejarse del «camino de la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir» (120-121). Tras esta alabanza retórica de la Historia, Cervantes finalmente decide proseguir la historia que había quedado interrumpida y, «siguiendo la traducción», esto es lo que ocurrió:

> Puestas y levantadas en alto las cortadoras espadas de los valerosos y enojados combatientes, no parecía sino que estaban amenazando al cielo, a la tierra y al abismo: tal era el denuedo y continente que tenían (121)

Como nota acertadamente Vladimir Nabokov, es como si, tras la écfrasis, Cervantes animara el cuadro pintado poco antes y los personajes volvieran a actuar, a ser reales y móviles:

> Nótese que bien se convierte en cuadro la descripción de las actitudes en las que quedaron congelados en el punto de cesura. Con lo cual se reanuda el relato, el cuadro toma movimiento, el combate continúa, como en esas filmaciones de los partidos de fútbol que se paran y luego echan a andar otra vez (Nabokov 2012: 65)

[14] También es curioso que nunca más, en el transcurso de la trama, se volverán a mencionar estas ilustraciones: es como si aparecieran solo y exclusivamente a la altura del capítulo 9 del manuscrito original para que Cervantes se fije en ellas y dé con el manuscrito de Cide Hamete Benengeli.

El suspense todavía sigue manteniendo en vilo al lector: cielo, tierra, abismo, esto es, el Universo en su totalidad está en la espera de ver cómo termina la lucha entre los dos. Es como si la tensión y el ansia hubieran alcanzado dimensiones cósmicas. La rabia se desencadena con un golpe violentísimo por parte del vizcaíno, pero «la buena suerte» interviene a favor de don Quijote: la herida en su hombro izquierdo no es mortal, y solo será motivo de que este responda con la misma fuerza y enfado a su enemigo. Al final, el vizcaíno caerá al suelo y don Quijote aceptará ahorrarle la muerte al escuchar las peticiones de la dama y de los demás testigos. Eso sí: la dama tendrá que volver al Toboso y contarle a Dulcinea su hazaña; y así concluye el capítulo 9: «Pues en fe de esta palabra yo no le haré más daño, puesto que me lo tenía bien merecido» (122). Hemos tenido que esperar casi el capítulo entero para ver cómo termina la famosa batalla. Pero ha valido la pena: al escenificar el temor del lector al no poder proseguir el acto de lectura, Cervantes exalta el poder de la literatura de crear mundos (ficticios) en los que podemos temporalmente vivir.

La lectura es una cuestión de vida o de muerte: el suspense mantiene en vilo al lector empírico del texto, lo empuja a reflexionar sobre el porqué de la presencia física de Cervantes en cuanto «padrastro» del *Quijote* mismo, le permite compartir con el mismo la alegría de hallar el manuscrito que faltaba y, sobre todo, y tras muchos rodeos y digresiones divertidas y nunca superficiales, consiente encontrar un final y una solución definitiva a la escena del duelo entre don Quijote y el vizcaíno. La lectura, a través del uso sabio de la técnica del suspense, se convierte en vía de escape de la realidad y, al mismo tiempo, paradójicamente, en herramienta útil para desentrañar lo que se esconde detrás de las apariencias. Entre «papeles» y «cartapacios» desperdigados por aldeas y pueblos de la Mancha, el manuscrito de Cide Hamete Benengeli hace su aparición salvífica como un don de la suerte o de la fortuna, de Dios o del azar. Al lector le compete el papel de investigar y descubrir qué es verdad y qué es mentira y, sobre todo, dónde se trazan las fronteras entre uno y otro ámbito.

3.- La espada de Tupra: la violencia como discurso ético en *Tu rostro mañana* de Javier Marías

De Cervantes y de la campaña manchega del siglo XVII nos trasladamos, de la mano de Javier Marías, al Londres de nuestra contemporaneidad y, más específicamente, dentro del baño para discapacitados de una discoteca del centro en la que Bertram Tupra, uno de los jefes de un servicio secreto paralelo al MI5 y al MI6 británico, está a punto de terminar un trato con Manoia, un mafioso italiano, junto con Jacques Deza, su pupilo y aliado, narrador y protagonista de *Tu rostro mañana* (novela publicada entre 2002, 2004 y 2007, en tres entregas para un total de casi mil quinientas páginas, en su versión completa)[15]. Todo parece seguir su cauce hasta cuando Flavia, la mujer del mafioso, desaparece de la pista de baile en la que Rafael de la Garza, esperpéntico diplomático español en Londres, estaba empeñado en entretenerla. Si Manoia se entera, de la Garza podría sufrir graves consecuencias y es por este motivo por el que Bertram Tupra le pide a Jacques Deza que vaya en búsqueda de la mujer y del donjuán fanfarrón que está entorpeciendo la velada. Cuando, finalmente, el narrador da con de la Garza, Tupra se acerca al baño de los discapacitados y le pide a Deza que se aparte:

[15] Cfr. Marías 2002, 2004 y 2007. Analizo esta misma escena en Candeloro 2016: 240-245 y en Candeloro 2019: 17-21.

> Entonces, oí la voz de Tupra que me decía con autoridad:
>
> -Apártate, Jack. -Y a la vez me cogió por el hombro, con fuerza pero sin brusquedad, y me sacó de allí, me quitó de en medio, quiero decir del umbral del gabinete que casi era como un saloncito […]. *'Stand clear off, Jack'*, fueron sus palabras, o quizá *'Clear off'* o *'Step aside'*, o *'Out of my way, Jack'*, resulta difícil recordar con exactitud lo que luego queda en nada por lo mucho más que viene luego, en todo caso lo capté, cualquiera que fuera la frase, ese fue el sentido y además le acompañaba el gesto de la mano firme sobre el hombro que se dejó arrastrar, con buena voluntad podía entenderse 'Hazte a un lado', con mala 'Fuera de aquí, Jack, quítate de en medio, no te metas ni se te ocurra impedirlo', pero el tono fue más de lo primero, fue suave para ser una orden que no admitía desobediencia ni remoloneo, ninguna dilación en su cumplimiento ni resistencia o cuestionamiento o protesta ni tan siquiera la manifestación del espanto, porque es imposible objetar u oponerse a quien lleva *una espada en la mano* y la levanta para abatirla, asestar un golpe, dar un tajo, sin que uno haya visto aparecer el arma ni sepa de dónde ha salido, un filo primitivo, un mango medieval, un puño homérico, una punta arcaica, el arma blanca más innecesaria o más reñida con estos tiempos, más aún que una flecha y más que una lanza, un anacronismo, una gratuidad, una extravagancia, una incongruencia tan extrema que provoca pánico sólo verla, no ya medio cerval sino atávico, como si uno recuperara al instante la noción de que es la espada lo que más ha matado a lo largo de casi todos los siglos -lo que ha matado de cerca y viéndosele la cara al muerto, sin que el asesino o justiciero o el justo se desprendan ni se separen de ella mientras hacen su estrago y la clavan y cortan y despedazan, todo con el mismo hierro que nunca arrojan sino que conservan y empuñan con cada vez más fuerza mientras atraviesan, mutilan, ensartan y hasta desmiembran, nunca saco roto de harina sino siempre saco de carne que cede y se abre bajo esta piel nuestra que no resiste nada, no sirve y todo la hiere, hasta una uña la rasga, un cuchillo la raja y la desgarra una lanza, y una espada la rompe con el mero roce de su paso en el aire […] (Marías 2004: 270-271).

El suspense nace aquí de dos elementos fundamentales: en primer lugar, de la aparición repentina y del todo inesperada de la espada de Tupra (lo que provoca el pavor de Jacques Deza, que no consigue explicarse racionalmente qué hace una espada en pleno siglo XXI); en segundo lugar, de la constatación del narrador de que, efectivamente, la espada ha sido durante siglos el arma más utilizada, más ágil y más habitual para matar al enemigo, en un cara a cara con el contrincante que no se da ni con una lanza ni con una flecha, que, al contrario, permiten (siempre) cierta distancia de seguridad con respecto a la víctima. Pero lo que inquieta y produce zozobra es también el estilo, esto es, la manera en la que Jacques Deza rememora una de sus misiones junto con su jefe: el estilo de Javier Marías se construye -como queda patente en la larga cita anterior- a través de una serie de subordinadas que avanzan a fuerza de hipótesis formuladas gracias a oraciones subordinadas disyuntivas, coordinadas y condicionales, que se ensanchan bajo la forma de paréntesis que se abren dentro de paréntesis, como si se tratara de una serie de digresiones *ad infinitum*. De hecho, el lector paciente tendrá que esperar unas ochenta páginas antes de poder ver cómo termina la amenaza de muerte de Tupra a golpes de espada contra el pobre e inerme Rafael de la Garza, culpable de haber bailado con la mujer de Manoia y, por ende, de estar entorpeciendo los negocios sucios entre éste y el agente secreto. Mientras tanto, el mismo lector tendrá la oportunidad de averiguar qué tipo de espada podría ser la que empuña y sostiene en el aire Tupra (probablemente un «lansquenete», la misma espada -de unos setenta centímetros de largueza- que llevaban los homónimos mercenarios alemanes que lucharon al servicio de los tercios españoles durante la dominación de los Austrias), y también de rememorar unos versos de *El cerco de Viena por Carlos V* de Lope de Vega (al citar Deza los versos:

«‘Voyme, español rayo y fuego y victorioso te dejo. Ya os dejo, campos amenos, de España me voy temblando; que estos hombres, de ira llenos, son como rayos sin truenos que despedazan callando’» -citados a partir de la p. 274 y destinados a reaparecer a lo largo de toda la novela hasta su conclusión como si de un *ritornello* lúgubre se tratara[16]), además de reproducir los recuerdos de la Guerra Civil a partir del testimonio de su padre, Juan Deza, cuando este decide contarle la muerte de un niño recién nacido por manos de una criada que trabaja para una familia aristocrática del centro de Madrid, y la de Emilio Marés, un campesino andaluz que se niega a cavarse literalmente su tumba y que, por eso, termina literalmente toreado por manos de un grupo de falangistas.

Entendemos, entonces, que estas largas digresiones no son meros paréntesis que rompen la trama o la unidad de la misma, sino lugares privilegiados en los que al narrador le es concedida la oportunidad de acercarse a la shakespeareana «negra espalda del tiempo», esto es, al tiempo percibido en cuanto espacio en el que se mezclan la violencia y el miedo que el hombre ha desatado contra el prójimo desde los ataques de Carlos V en su lucha contra Solimán (encarnación del infiel) hasta los bombardeos de los nazis contra Francia e Inglaterra en el curso de la Segunda Guerra Mundial, pasando, de forma determinante, por esa misma Guerra Civil española que Juan Deza -padre del narrador y evidente trasunto literario de Julián Marías, padre de Javier- ha presenciado de forma directa y sufrido en su propia piel, tal y como queda patente en *Tu rostro mañana I. Fiebre y lanza* a través de la rememoración de Andrés Nin, representante del bando republicano matado por los servicios secretos rusos; de la traición que sufre el mismo Julián Marías por culpa de uno de sus mejores amigos en la época universitaria; del asesinato del tío Alfonso, trasunto literario del tío materno del mismo autor, matado en los primeros días de la contienda por los pistoletazos de algunos jóvenes del Frente Popular.

Es como si la aparición de la espada de Tupra provocara una «vuelta atrás» en el tiempo de la Historia. La narración del presente se interrumpe para permitirle a Jacques Deza tomar conciencia de las innumerables tragedias que la violencia y el miedo han provocado más allá de las fronteras nacionales y de las cronologías historiográficas oficiales. En el mundo en el que Tupra se convierte en maestro de Jacques Deza ya no hay salvación ni escapatoria salvífica frente al mal (uno de los temas de fondo de *Tu rostro mañana*): en este sentido, somos todos víctimas y todos espectadores inertes de lo que el hombre ha sido, es y será capaz de hacer con una espada en la mano. Por eso podemos afirmar que la famosa «escena de la espada» se convierte en uno de los fragmentos más importantes para entender el discurso ético que el narrador y protagonista va desarrollando de forma fragmentaria y parcial al hilo de lo que va

[16] La cita, literal, prosigue de la siguiente forma en el texto lopesco: «No quiero esperar la espada / que despedazarme espera; / que aunque ella ser mansa quiera, / el que la temió soñada, / la temerá verdadera»: cfr. Vega 1969: 336 (aunque la autoría es incierta, según lo que observa Menéndez Pelayo en la introducción). Es curioso el contraste entre quien teme la espada «real» y quien la «soñada»: ¿podría derivar de aquí el subtítulo del segundo volumen de *Tu rostro mañana*, esto es, *Baile y sueño*? La última novela de Marías, *Tomás Nevinson*, empieza precisamente con una reflexión sobre la espada, junto con la guillotina y el garrote, en relación con las muertes violentas de Ana Bolena y de María Antonieta (cfr. Marías 2021: 11-14). Otro lansquenete, parecido al de Tupra, reaparecerá en la escena del *duelo fantasma* de Folcuino, uno de los personajes secundarios de *Tomás Nevinson*: «Una de aquellas veces, en marzo, cuando se estaba batiendo con una espada Katzbalrger del siglo XVI o XVII, de hoja no muy larga y doble filo -quizá contra un otomano en el sitio de Viena, o contra clérigos en el saco de Roma-, se vio interrumpido por la entrada de su mujer en el salón-museo» (cfr. Marías 2021: 313). Katzbalrger era otro nombre con el que se indicaba el arma que maneja Tupra en *Tu rostro mañana*; vuelve Viena, evocadora de la obra de Lope de Vega arriba citada (en otro contexto estudiaré el suspense relacionado con este nuevo, enésimo duelo con espadas, aunque aquí Folcuino luche, en realidad, contra sí mismo).

presenciando en cuanto «intérprete de vidas» en el mundo del espionaje que encarna Bertram Tupra. La espada, aquí, es sinécdoque del mal que a lo largo de los siglos se ha perpetrado y símbolo evidente de la sangre que, a lo largo del tiempo, se ha vertido inútil e injustamente[17].

4.- El duelo infinito: Arturo Belano *vs.* Iñaki Echavarne en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño

Del baño de una discoteca del Londres del siglo XXI, volvamos hacia atrás en el tiempo y a España, trasladándonos, de la mano de Roberto Bolaño, a Barcelona, y, en particular, a la playa de Sant Pol de Mar, en plenos años 90 del siglo pasado. En el cap. 22 de *Los detectives salvajes* Jaume Planells nos describe en detalle el absurdo duelo en el que el crítico literario Iñaki Echavarne lo involucra en el papel de padrino. Los hechos son los siguientes: antes de publicar su última novela, el escritor Arturo Belano está convencido de que el susodicho y famoso crítico español le va a hacer una mala crítica. En el subcapítulo anterior su amigo, el pintor mallorquín Guillem Piña, intenta hacerlo entrar en razón, pero no hay manera: Belano teme que Iñaki Echavarne lo tome como blanco de su crítica destructiva tal y como hizo con el libro de un amigo del novelista madrileño Aurelio Baca, que Belano cataloga como

> […] modelo de escritor Unamuno, bastante frecuente en los últimos años, que a las primeras de cambio lanzaba su perorata llena de moralina, la típica perorata española ejemplarizante e iracunda, la perorata del sentido común o la perorata sacrosanta e Iñaki era el típico crítico provocador, el crítico kamikaze, que gozaba creándose enemigos, y que a menudo metía la pata hasta la ingle (Bolaño 1998: 476-477)[18].

Guillem Piña intenta relativizar el problema: «Todos nos vamos a morir, piensa en la eternidad» (475). Pero Arturo Belano cree que solo podrá resolver el contraste retando a duelo a Iñaki Echavarne. La primera reacción de Guillem es de sorpresa: «La proposición me pareció descabellada y gratuita. Nadie desafía a nadie por algo que aún no ha hecho» (475); pero luego reconoce, filosóficamente, que «la vida (o su espejismo) nos desafía constantemente por actos que nunca hemos realizado, en ocasiones por actos que ni siquiera se nos ha pasado por la cabeza realizar» (475). Quizás la literatura pueda interpretarse, entonces, como lugar o espacio privilegiado en el que pensar actos que ni nos han pasado nunca en el plano real, ni tampoco hemos llegado a imaginar nunca en nuestra mente. Guillem Piña podría aceptar participar en el duelo para ver hasta qué

[17] Por esta razón, si, en parte, podemos estar de acuerdo con la lectura que del episodio nos ofrece Domingo Ródenas de Moya en cuanto homenaje (o alusión directa) de Javier Marías a la famosa batalla interrumpida de Don Quijote y el vizcaíno, y, al mismo tiempo, con la de Héctor Brioso Santos y Máximo Brioso Sánchez en cuanto referencia implícita a la violencia que desataron los hermanos Kray en el Londres de los años 60 citados dentro del mismo volumen de *Tu rostro mañana*, por otra parte no podemos olvidarnos de la importancia simbólica que adquieren los versos sacados del drama histórico arriba citado de Lope de Vega: la frase o *ritornello* «Voyme, español rayo y fuego y victorioso te dejo […]» pone de relieve el hecho de que la violencia iracunda e irracional es algo casi connatural a España y a sus raíces culturales. Y el que esta frase la pronuncie justamente el enemigo religioso de los cristianos la convierte, paradójicamente, en una especie de loa de Carlos V, alguien a quien, como a Bertram Tupra, no le tiembla el pulso, cuando se trata de desenvainar una espada y «despedazar callando». Cfr. Ródenas de Moya 2009; Brioso Santos y Brioso Sánchez 2013.

[18] Las demás citas se tomarán de esta edición y se indicarán a través del número de página entre paréntesis.

punto algo tan descabellado o inimaginable como un duelo entre un escritor y un crítico literario pueda convertirse en algo real o verosímil[19]. La misma duda y una similar reflexión a la del pintor se repiten en el momento en el que es Jaume Planells el que toma la rienda de la narración: tras aceptar la invitación telefónica de Iñaki Echavarne a ser su padrino en el duelo contra Belano, y tras convencer a su amiga Quima a acompañarlo a la playa nudista de Sant Pol de Mar para asistir al mismo, este se da cuenta de que la cosa va en serio. La técnica del suspense que aplica Bolaño en la narración de este testimonio ocular en primera persona de singular es magistral por cervantina: entre lo ridículo y lo serio, entre la violencia más brutal y la toma de distancia irónica de los hechos narrados, el lector se verá involucrado en la lectura de algunas de las páginas más impactantes, memorables y líricas de toda la novela.

Así empieza la narración de lo inaudito, de lo incomprensible por ilógico y anormal: «Del extremo norte de la playa, de entre unas rocas, aparecieron entonces dos figuras. El corazón me dio un vuelco» (479). A partir de esas dos figuras ambiguas y que provocan pavor por ser casi fantasmales, empieza el juego de las miradas entre los asistentes al duelo: «Ahí están, dijo Quima. Iñaki me miró y luego miró el mar y sólo entonces comprendí que la escena tenía algo de irremediablemente ridículo y que lo ridículo no era ajeno a mi presencia allí» (479). Sigue una visión de conjunto de las dos figuras que se acercan al bando del crítico literario:

> Las dos figuras que habían salido de entre las rocas seguían avanzando, por la orilla de la playa, y finalmente se detuvieron a unos cien metros de distancia, lo suficiente para ver que una de ellas llevaba entre los brazos un paquete del que sobresalían las puntas de dos espadas (479).

Ahí está el *punctum* (en términos barthesianos -Barthes 1990-) de la estampa o fotografía que Jaume acaba de presentarnos, el elemento visual que captura toda su atención y que le produce la ansiedad que se apodera de él hasta el final del duelo: las puntas de las dos espadas que los duelistas utilizarán para batirse a última sangre. Cervantina es la frase que sigue: como un Don Quijote del siglo XX, Echavarne le pide a Quima que «se quede aquí», que es como afirmar que Dulcinea del Toboso se quede al margen del espacio en el que se va a desatar la tormenta. Si Quima es Dulcinea, Jaume se convierte en Sancho Panza y se pregunta, de forma hamletiana, dudando constantemente entre lo que ven sus ojos y lo que ve a través del filtro de la imaginación:

> ¿Así que esta *fantochada* va a seguir adelante?, recuerdo que le dije mientras caminábamos por la arena, ¿así que este duelo va a tener lugar en la realidad y no en lo imaginario?, ¿así que me has elegido a mí como testigo de esta *locura*?, porque precisamente en aquellos momentos intuí o tuve la revelación de que Iñaki me escogió a mí porque sus amigos de verdad (si los tenía, Jordi Llovet tal vez, algún intelectual de ese tipo) se hubieran negado con rotundidad a participar en *semejante disparate* y él lo sabía y todos lo sabían, menos yo […] (479; las cursivas son mías).

Fijémonos en los sustantivos que escoge Jaume para narrar el duelo: «fantochada», «locura», «disparate». No puede llegar a creer, en términos realistas, que algo tan

[19] Haría falta mucho valor para «mostrar con propiedad un desatino» igual que este, por retomar la famosa frase de autobombo que Cervantes introduce en su *Viaje del Parnaso*, al recordar sus *Novelas ejemplares* en el capítulo cuarto, vv. 25-27 (cfr. Cervantes 2016: 100): «Yo he abierto en mis *Novelas* un camino / por do la lengua castellana puede / mostrar con propiedad un desatino».

quijotesco (y tan libresco) esté pasando en el plano de la realidad y no solo en el de la imaginación. Es más, es justo en el momento en el que Iñaki Echavarne está a punto de coger la espada, cuando Jaume se da cuenta (y entiende) que se encuentra involucrado en una situación tan absurda porque ningún otro amigo del mismo habría aceptado. Y no es casualidad que Jaume, entre esos amigos, cite a Jordi Llovet, Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Barcelona, además de amigo de Ignacio Echevarría, el crítico real que se esconde detrás del personaje ficticio de Iñaki Echavarne: ni siquiera un experto en asuntos artísticos y literarios como Llovet habría aceptado participar en algo tan descabellado[20]. Pero basta con la introducción -en la narración- de un nombre real como el de Llovet para trastocarlo todo o para empujar al lector a poner en tela de juicio la naturaleza del duelo y, sobre todo, la verdadera identidad de Iñaki Echavarne y de los demás personajes involucrados, a partir de aquel Arturo Belano cuyo apellido, evidentemente, suena demasiado a Bolaño como para ser mera casualidad.

Y las dudas van en aumento, pues Jaume teme que a la pregunta de uno de los dos contrincantes -«¿quién de vosotros es Iñaki Echavarne?» (479)- este pueda trastocar la verdad y señalarlo a él, al pobre padrino indefenso e ingenuo. Con solo imaginar esta posibilidad, el suspense aumenta por el miedo repentino de Jaume a que Iñaki pueda traicionarlo. Al miedo de Jaume, que se concreta en un «retortijón en el estómago», sigue inmediatamente la descripción del paisaje: se trata de pinceladas mínimas pero eficaces a través de las cuales el narrador nos hace partícipes tanto de su actitud de espectador que ansía ver cómo se soluciona el conflicto (igual que la dama y los sirvientes del capítulo 8 del *Quijote*) cuanto de su actitud de lector que decodifica o intenta por lo menos decodificar la escena a partir del filtro de la literatura. Si al principio Jaume subraya la presencia del frío y de un «sol crepuscular» (480) que va cayendo e iluminando de forma tenebrosa la playa en la fase del atardecer (el duelo empieza a las cinco y media de la tarde), en un segundo momento hablará de otro efecto luminoso, el que emiten las mismas espadas, las cuales, al ser desenvainadas, parecen producir «una luz mortecina» (480) en las hojas cuyo material Jaume no sabe deducir (¿acero?, ¿bronce?, ¿hierro?).

Lo que sí le llama la atención es, de hecho, el contraste cromático entre la oscuridad que se va adueñado poco a poco de la playa y el brillo de las espadas, definiendo este contraste «una coincidencia demasiado densa: el sol que se ocultaba tras las montañas y el refulgir de las espadas» (480). Como si la misma naturaleza adquiriese de repente matices cromáticos altamente simbólicos que confunden o trastocan el recuerdo de quien narra: cuando Iñaki y Arturo eligen sus respectivas espadas, «El cielo era gris lechoso y desde las colinas y los huertos del interior bajaba una niebla densa» (480). La confusión del testigo ocular es tal que solo consigue recordar algunos detalles: el hecho de que se siente cerca de Quima y mire el espectáculo desde un montículo; el hecho de que se le mojen los mocasines y tenga que quitárselos para sacar la arena mojada; el hecho de que la pelea empiece igualada, con Iñaki Echavarne atento a estudiar a su enemigo, para luego mudar a favor de Arturo Belano, cuyos golpes y ataques son más contundentes (como si el vizcaíno, de momento, prevaleciera contra Don Quijote). También resulta cinematográfica la descripción minuciosa del duelo cuando Jaume afirma que no conseguía ver de forma entera el cuerpo de Iñaki, porque va moviéndose

[20] De Jordi Llovet, cfr. Llovet 2011. En 2018 ha coordinado la recopilación de estudios sobre clásicos de la literatura universal *La literatura admirable. Del Génesis a Lolita* (Llovet 2018): entre los críticos que participan, junto con Francisco Rico, Carlos García Gual y Rafael Argullol, está también Ignacio Echevarría que interviene con un capítulo sobre *El hombre sin atributos* de Musil.

por la arena de forma cada vez más ágil, de tal manera que «a veces yo lo veía de frente, otras veces de perfil y otras de espalda» (481).

¿Cómo termina el duelo con las espadas levantadas en el aire? La pregunta implica reflexionar sobre el desvelamiento que es casi como una epifanía a la que llega Jaume mirando al crítico y al escritor luchar hasta la muerte: el narrador se da cuenta de forma repentina de que ahí, en esa escena, están viendo su propia «humanidad común» (482). Como si tanto los duelistas como los espectadores descubrieran que lo que los une, más allá de sus propios puntos de vista particulares, son sus debilidades de seres humanos y, por ende, de seres mortales o que están condenados a morir (la frase del pintor citada arriba cobra, así, nueva luz: Jaume se da cuenta de que, como afirma Guillem Piña, «todos tenemos que morir» y que se puede pensar «en la eternidad»). Y así se va desarrollando este reconocimiento de las debilidades de cada uno y de la Humanidad:

> Seguían moviéndose en círculos aunque sus desplazamientos cada vez eran más lentos. También tuve la impresión de que hablaban entre sí, pero el ruido de las olas ahogaba sus voces. Le dije a Quima que todo junto me parecía una fantochada. De eso nada, me respondió. Luego añadió que le parecía muy romántico. Extraña mujer esta Quima. Mis ganas de fumar se acrecentaron (482).

Está claro que es un momento clave para entender las múltiples tramas y subtramas de *Los detectives salvajes*: en la búsqueda y en la reconstrucción del pasado y de las identidades de Arturo Belano, de Ulises Lima y de los poetas que ambos admiraron en su juventud, este duelo en una playa nudista cerca de Barcelona encarna el enfrentamiento más grave y decisivo, el que estalla (o puede estallar) entre un escritor y un crítico literario (y el hecho de que parece que los dos hablen, aunque el ruido de las olas tape sus frases, es altamente simbólico, además de icónico). La humanidad de la que habla Jaume se explicita en el hecho de que, cuando este mira a Guillem, el padrino de Belano, este está llorando. Quisiera hablarle y pedirle un cigarrillo, pero otro golpe violento entre Iñaki y Arturo se lo impide. Los testigos temen por la incolumidad de los dos, pero es todo en vano, ya que los duelistas siguen luchando y la narración se cierra sin darnos una solución definitiva: «e Iñaki y su contrincante siguieron dale que te pego, dale que te pego, como dos niños tontos» (483), en una lucha que es o parece ser infinita.

Volvamos al espacio geográfico: Sant Pol de Mar está cerca de Barcelona. Está claro que el duelo decisivo que determinará el fracaso definitivo de Don Quijote ocurre en la playa de Barcelona, cuando el Bachiller Sansón Carrasco, detrás de la máscara del Caballero de la Blanca Luna, gana el duelo contra el loco hidalgo que, por primera vez, tras tantas aventuras y vaivenes y altibajos, se ve obligado a aceptar el veredicto: volver a su casa y depositar su armadura y su espada, para dejar de andar por ahí enderezando entuertos y defendiendo a los débiles[21].

Está claro también que en la escena de las espadas Bolaño ha rememorado y, en parte, homenajeado a Cervantes tanto en relación con la famosa escena del duelo interrumpido entre Don Quijote y el vizcaíno, como en relación con la lucha en la playa de Barcelona

[21] Cfr. Cervantes 2004 II: 1264-1268. Sobre la importancia de Sansón Carrasco en cuanto personaje siniestro que obliga a Don Quijote a dejar las armas y a volver a su aldea cfr., entre otros, García Berrio 2018: 884-891: el crítico lo define como «turbio mensajero de la muerte» (884) y subraya (nota 115: 885) como «son siempre los encontronazos de los cuerpos de los jinetes y sus monturas y no la acción directa de brazos y armas los que […] desencadenan la altercada caída de cada uno de los dos paladines».

entre este y el Caballero de la Blanca Luna. Sin embargo, si esta escena nos atrapa y nos emociona, quedándose en nuestra memoria de lectores de *Los detectives salvajes*, es también porque ahí vemos simbólicamente cómo Bolaño imagina la lucha constante entre la obra literaria y su público, esto es, entre un texto literario y sus receptores. Se trata, por citar las palabras de los amigos de Amadeo Salvatierra al contemplar el poema visual de Cesárea Tinajero que aparece en la p. 376 de «una broma que encubre algo muy serio»[22].

Y esto es así si, de nuevo, volvemos a leer la escena en función de cómo se relacionan entre sí literatura y recepción literaria o, lo que es lo mismo, en función de cómo un escritor crea algo inédito y de cómo un crítico literario desempeña y cumple su función de poner en valor la obra misma, subrayando sus rasgos principales, junto con sus puntos fuertes y sus puntos débiles[23]. ¿Quién habla en el íncipit del capítulo 23 tras la escena del duelo con espadas? El mismo Iñaki Echavarne, cuyas palabras son (resultan ser) un comentario entre filosófico e irónico sobre la función de la crítica y el destino de la literatura (la ironía aumenta si pensamos que Echavarne habla en el mes de julio de 1994 -justo un mes después del testimonio de Jaume Planells-, desde el Bar Giardinetto, que, por lo visto, es donde Ignacio Echevarría conoció por primera vez a Roberto Bolaño cara a cara[24]). Se trata de un íncipit que se abre y se cierra en un único largo párrafo. Y se trata también de una reflexión que nos lleva hacia los últimos confines del Universo, ese Universo que Cervantes llama a testigo del entrechocar de las espadas levantadas en el aire de Don Quijote y el vizcaíno cuando reanuda el hilo de la narración del capítulo 8 en el capítulo 9 que le sigue:

> Durante un tiempo la Crítica acompaña a la Obra, luego la Crítica se desvanece y son los Lectores quienes la acompañan. El viaje puede ser largo o corto, aunque otra Crítica y otros Lectores poco a poco vayan acompañándose a su singladura (484).

---

[22] El mismo Ignacio Echevarría subraya como «broma», junto con «tristeza» y «valentía» son las tres palabras-clave con las que es posible encuadrar el universo narrativo de Bolaño (Echevarría 2008: 443). El mismo poema visual aparecerá (muy sternianamente) «desmembrado» en las pp. 399-400 de la novela, donde se le divide en tres tipos diferentes de versos o líneas: la línea recta, la ondulada y, finalmente, la quebrada. A propósito de Sterne, Bolaño recalca que este -igual que Dickens- le debe mucho a Cervantes, y subraya cómo fueron los ingleses, a través de las traducciones del *Quijote* en ese idioma, los que mejor partido le sacaron al texto original aun basándose en una traducción; de ahí que: «Lo portentoso -y sin embargo natural, en este caso- es que esas traducciones, buenas o no, supieron transmitir lo que en el caso de Quevedo o de Góngora no supieron ni probablemente sabrán jamás: aquello que distingue una obra maestra absoluta de una obra maestra a secas, o, si es posible decirlo, una literatura viva, una literatura patrimonio de todos los hombres, de una literatura que sólo es patrimonio de determinada tribu o de un segmento de determinada tribu» (cfr. Bolaño 2004: 223). Entonces, sería interesante preguntarnos: ¿es la literatura de Roberto Bolaño «una literatura viva» y «patrimonio de todos los hombres», igual que la de Cervantes?

[23] Sobre la función del crítico, a día de hoy, resultan siempre válidas las reflexiones que T. S. Eliot (quien fue poeta y crítico a la vez) desarrolla en su *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933): cfr. Eliot 1970: 15-18.

[24] Sobre este testimonio cfr. Echevarría 2010: https://youtu.be/PdzBGcy7sEI. Se trata de un documento audiovisual fundamental para encuadrar la misma y famosa escena del duelo con espadas desde el punto de vista del «verdadero» Iñaki Echavarne, quien desmiente a Jaume Planells para luego adentrarse en los recovecos de la personalidad escurridiza y emblemática de Arturo Belano y, hacia el final de la intervención, del mismo amigo Roberto Bolaño. Estamos seguros de que Bolaño habría aprobado con entusiasmo un homenaje pirandelliano (y unamuniano) de este jaez, sobre todo cuando Echavarne/Echevarría hace referencia al túnel (o tubo) lleno de gritos y voces quejumbrosas en el que parece adentrarse el pobre Belano/Bolaño hacia el final de la velada alcohólica en el Bar Giardinetto.

Lo que llama la atención en este primer movimiento de la reflexión de Echavarne es el presentar la Obra (con mayúsculas) como algo que se mueve entre crítica y lectores empíricos, y que, como el Ulises homérico, viaja según un rumbo del que nadie puede prever el final. Pero el pensamiento de Echavarne prosigue:

> Luego la Crítica muere otra vez y los Lectores mueren otra vez y sobre esa huella de huesos sigue la Obra su viaje hacia la soledad. Acercarse a ella, navegar a su estela es señal inequívoca de muerte segura, pero otra Crítica y otros Lectores se le acercan incansables e implacables y el tiempo y la velocidad la devoran (484).

Descubrimos aquí hacia dónde viajan las obras literarias: la soledad es su destino último y definitivo; como si el escritor, que, en su soledad, inventa la obra, le indicara a la misma su trayectoria: en este sentido, el lector es quien acompaña al escritor en su acto creativo realizado en la soledad; se trata de dos soledades unidas precisamente por la obra literaria, cuya odisea es el puente entre el que la creó y el que la disfruta. Último movimiento del razonamiento de Iñaki Echavarne:

> Finalmente la Obra muere, como mueren todas las cosas, como se extinguirá el Sol y la Tierra, el Sistema Solar y la Galaxia y la más recóndita memoria de los hombres. Todo lo que empieza como comedia acaba como tragedia (484).

La reflexión se torna saturnina al llenarse de matices melancólicos. Da igual el número (la cantidad) de críticos y de lectores que se acerquen a la obra literaria; como el resto de los objetos que pueblan la Tierra y nuestro Sistema Solar y la Galaxia en general, también ella está condenada a morir para siempre y a desaparecer del todo y de modo definitivo, porque también la memoria de todos los seres humanos está condenada a desaparecer, esto es, a terminar en las tumbas del olvido (imposible no ver aquí cierto eco borgiano). La última frase es casi un aforismo que bien sintetiza lo que Jaume define como «fantochada»: el duelo con espadas entre el crítico literario y el escritor es ejemplo fehaciente y evidente, visualmente impactante e inolvidable, de algo que empieza como «comedia» y que termina como «tragedia». Una tragedia sin final y sin resolución o desenlace catártico. El narrador del duelo define a ambos duelistas como dos «niños tontos». Y quién sabe si este no es también uno de los rasgos típicos del lector empírico: alguien que, siguiendo la teoría de S. T. Coleridge de la «suspensión de la credulidad»[25], se deja atrapar e involucrar voluntaria y temporalmente en el mundo alternativo que va creando para él el autor con la finalidad de dejarlo boquiabierto. El suspense sería la técnica privilegiada que permite entrar dentro de un mundo *otro*, diferente del nuestro, y, al mismo tiempo, la herramienta que permite vernos como en un espejo en el acto mismo de leer, esto es, de abandonar la decodificación constante del mundo real para afrontar la interpretación constante de un mundo que parece más rico y más denso de significados (por ambiguos o escurridizos que estos sean) en relación con el mundo empírico en el que nos movemos y respiramos.

[25] Cfr. Coleridge 1965: 169. La «suspensión de la incredulidad», especifica Coleridge, es tanto «willing» (o sea, voluntaria) como «for the moment» (o sea, temporánea). Nadie puede quedarse en un mundo ficticio o alternativo al real durante demasiado tiempo ni de forma involuntaria; o si lo hace, se trata probablemente de alguien víctima de la misma locura que obceca la mente de Alonso Quijano cuando se cree Don Quijote.

5.- Lecturas que cortan el aliento: a modo de conclusión

Si en el episodio de Cervantes la interrupción del duelo sirve, por un lado, para hacer una parodia de la archiconocida técnica del manuscrito encontrado de ignotos orígenes y, por el otro, para exaltar la lectura en cuanto acto que enciende la curiosidad y la imaginación del lector (Cervantes se presentaría aquí como hiperlector del propio *Quijote*, además de como lector omnívoro y febril cuya «natural inclinación» lo lleva a leer hasta «los papeles rotos de las calles»), en el capítulo analizado de *Tu rostro mañana* de Javier Marías la interrupción del potencial degollamiento de Tupra con la espada levantada en el aire sirve para ahondar en los lados más oscuros de la Historia (desde el cerco de Viena por Carlos V hasta la Segunda Guerra Mundial, pasando por la Guerra Civil española: metonimias o sinécdoques de aquella violencia y aquel miedo que el narrador percibe en su propia piel precisamente porque Tupra utiliza un lansquenete para llevar a cabo su *vendetta* personal y amedrentar de por vida al que está estorbando su misión secreta y probablemente delictiva). En el caso de Roberto Bolaño, finalmente, la escena del duelo con espadas en la playa sirve para reflexionar sobre el destino mismo de la obra literaria frente a sus lectores y a la crítica y, finalmente, al Tiempo, que determina qué obras se seguirán leyendo y cuáles caerán en el olvido. Escritor y crítico literario no acabarán nunca su duelo ni soltarán nunca sus espadas porque sus argumentos nunca llegarán a un acuerdo o a poder dirimirse de forma pacífica (el crítico verá cosas que el escritor no puede ver en su misma obra literaria y, al revés, el escritor difícilmente coincidirá con la visión de los hechos elaborada por la crítica). Para Bolaño, y tal y como queda manifiesto, no solo en *Los detectives salvajes*, sino también en *2666* y el resto de su obra, somos los lectores los que le damos sentido al texto literario en el mismo acto de la lectura y según el contexto en el que este se lleve a cabo, siendo el Tiempo el único juez capaz de esgrimir los argumentos más contundentes y definitivos para que una obra siga leyéndose o quede sepultada en las tumbas del olvido.

Entre Cervantes, Marías y Bolaño, las espadas en el aire dan lugar a duelos que parecen no terminar nunca y, al mismo tiempo, permiten abrir paréntesis que, lejos de cerrarse de forma cierta y unívoca, abren abismos en los que nos es dado contemplar nuestra zozobra y nuestra curiosidad de lectores inquietos y siempre víctimas del hechizo placentero que crea la escritura literaria. La lectura misma se presenta, así, como acto y acción que trastoca nuestra manera cotidiana de ver el mundo y que, estimulando nuestras propias imaginación y memoria, nos permite mantener el aliento en vilo antes de la resolución final de la intriga narrativa. Solo entonces, solo a partir de ese momento, podremos por fin llegar a la última página (al punto final), para poder contemplar los entresijos del mundo ficticio (y alternativo al real) que el narrador ha ido elaborando y ha erigido para nuestro goce estético y nuestro disfrute intelectual. O como decía Horacio en una de sus sátiras: *de te fabula narratur*. Incluso cuando se habla de duelos con las espadas desenvainadas, levantadas en el aire y a punto de matar(nos).

Bibliografía

ANGELUCCI, Daniela. *Filosofia del cinema*. Roma: Carocci, 2014.

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. 1980. Barcelona: Paidós, 1990.

BOLAÑO, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.

BOLAÑO, Roberto. *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Ignacio Echevarría (ed.). Barcelona: Anagrama, 2004.

BRIOSO SANTOS, Héctor; Brioso Sánchez, Máximo. «Un episodio de Javier Marías: la espada de Tupra en *Tu rostro mañana*». *Philologia Hispalensis*, 27: 1-2 (2013): 71-93.

CALVINO, Italo. *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets, 1992.

CANDELORO, Antonio. *Javier Marías y el enigma del tiempo*. Murcia: Editum, 2016.

CANDELORO, Antonio. «La espada de Tupra: el miedo y la violencia en *Tu rostro mañana* de Javier Marías». *Quimera*, 424 (2019): 17-21.

CARROLL, Noël. *The Philosophy of Horror, or the Paradoxes of the Heart*. New York-London: Routledge, 1990.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico (ed.). Madrid: Real Academia Española-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles. Barcelona: Círculo de Lectores-Espasa Calpe, 2004.

CERVANTES, Miguel de. *Viaje del Parnaso y otros poemas*. Laura Fernández García (ed.). Barcelona: Penguin Random House, 2016.

COLERIDGE, Samuel T. *Biographia literaria, or Biographical sketches of my literary life and opinions*. 1817. George Watson (ed.). London-New York: Dent, 1965.

ECO, Umberto. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. 1979. Barcelona: Lumen, 1981.

ECHEVARRÍA, Ignacio. «Bolaño extraterritorial». Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (eds.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008: 431-445.

ECHEVARRÍA, Ignacio. «Roberto Bolaño viaja hacia el olvido». Madrid: Casa de América, 2010: https://youtube/PdzBGcy7sEI [última consulta: 13/01/2021].

ELIOT, Thomas S. *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. 1933. London, Faber & Faber, 1970.

EL-MADKOURI MAATAOUI, Mohamed. «Imagen de la Traducción y del Traductor en el *Quijote*». Miguel Ángel Vega Cernuda (ed.). *¿Qué Quijote leen los europeos?*. Madrid: Universidad Complutense, 2005: 107-119.

GARCÍA BERRIO, Antonio. *Virtus. El Quijote de 1615*. Madrid: Cátedra, 2018.

GARGANI, Aldo G. (ed.). *Crisi della ragione*. Torino: Einaudi, 1979.

GARRONI, Emilio. *Senso e paradosso*. Roma-Bari: Laterza, 1986.

GROHMANN, Alexis. *Las reglas del juego de Arturo Pérez-Reverte*. Murcia. Editum, 2019.

ISER, Wolfgang. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. 1976. Madrid: Taurus, 1987.

JAUSS, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. 1977. Madrid: Taurus, 1992.

KUNDERA, Milan. *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets, 2006.

LLOVET, Jordi. *Adiós a la Universidad. El eclipse de las Humanidades*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011.

LLOVET, Jordi (ed.). *La literatura admirable. Del Génesis a Lolita*. Barcelona: Pasado & Presente, 2018.

MARÍAS, Javier. *Tu rostro mañana I. Fiebre y lanza*. Madrid: Alfaguara, 2002.

MARÍAS, Javier. *Tu rostro mañana II. Baile y sueño*. Madrid: Alfaguara, 2004.

MARÍAS, Javier. *Tu rostro mañana III. Veneno y sombra y adiós*. Madrid: Alfaguara, 2007.

MARÍAS, Javier. *El Quijote de Wellesley. Notas para un curso en 1984*. Madrid: Alfaguara, 2016.

MARÍAS, Javier. *Tomás Nevinson*. Madrid. Alfaguara, 2021.

MENDELSUND, Peter. *Che cosa vediamo quando leggiamo*. 2014. Milano, Corraini, 2020.

NABOKOV, Vladimir. *Curso sobre el Quijote*. 1983. Barcelona: RBA, 2012.

PITTARELLO, Elide. *Poesía e imagen*. Murcia: Editum, 2020.

RÓDENAS DE MOYA, Domingo. «Rostro completo: el tríptico de Javier Marías». Alexis Grohmann y Maarten Steenmeijer (eds.). *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada. Tu rostro mañana de Javier Marías*. Amsterdam-New York: Rodopi, 2009: 67-75.

ROVELLI, Carlo. *Helgoland*. Milano: Adelphi, 2020.

SOCRATE, Mario. *Il riso maggiore di Cervantes. Le opere e i tempi*. Firenze: La Nuova Italia, 1998.

SOCRATE, Mario. «Lectura comentada del Prólogo». Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha* (ed. de Francisco Rico). Madrid: Real Academia Española-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles. Barcelona: Círculo de Lectores-Espasa Calpe, 2004: II, 12-14.

SPITZER, Leo. «El perspectivismo lingüístico en el Quijote». *Lingüística e historia literaria*. 1948. Madrid: Gredos, 1955: 135-187.

VEGA, Lope de. *El cerco de Viena por Carlos V*. BAE (Biblioteca de Autores Españoles), CCXXII. *Obras de Lope de Vega*, XXV. Madrid: Atlas, 1969: 301-343.

VILLANUEVA, Darío. *El Quijote antes del cinema*. Madrid: RAE, 2008. https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_Ingreso_Dario_Villanueva_0.pdf [última consulta: 13/01/2021].

WEINRICH, Harald. *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. 1964. Madrid: Gredos, 1968.

VII

TODOS LOS CAMINOS SE PIERDEN EN MÉXICO: LAS POLÍTICAS DE LA NARRACIÓN COMO TÁCTICAS DE ESCAPE Y RESISTENCIA (UNA LECTURA ETNOGRÁFICO-BIOGRÁFICA DE *LOS DETECTIVES SALVAJES* DE ROBERTO BOLAÑO)

ALL ROADS ARE LOST IN MEXICO: THE POLITICS OF NARRATION AS ESCAPE AND RESISTANCE TACTIC (AN ETHNOGRAPHIC-BIOGRAPHICAL READ OF ROBERTO BOLAÑO'S *LOS DETECTIVES SALVAJES*)

FRANCISCO COBO DE GUZMÁN GODINO
(UUCAM-Universidad Católica San Antonio de Murcia)
fcguzman@ucam.edu

RESUMEN: El propósito de este texto es ponderar, mediante una aproximación a la novela *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño, los efectos catalizadores subyacentes a su lectura en lo relativo a la transmisión, la transacción y la renovación de un conjunto de luchas, saberes y modelos de acción entre un grupo de estudiantes de Humanidades y Antropología social que iniciaron su andadura a finales de la década de 1990. Como artefacto micro-histórico, el alcance experimental de esta tentativa deviene en una suerte de colector/aspersor a través del cual las prácticas, narrativas e itinerarios de este grupo de individuos se entrecruzan y dialogan, en un juego de espejos, con la vida y la obra del escritor de origen chileno. Considerando las implicaciones del ejercicio narrativo como técnica involucrada en los trabajos de (auto)construcción de la subjetividad, pretendemos reflexionar acerca del potencial de la lectura y la escritura como recursos de equipamiento táctico, especialmente significativos de cara al despliegue de maniobras de resistencia, permanencia y huida, de los que emergen nuevos horizontes y sentidos para individuos y colectividades.

PALABRAS CLAVE: Políticas de la narración, tácticas, Roberto Bolaño, etnografía, subjetivación.

ABSTRACT: The purpose of this text is to examine the catalytic effects of reading Roberto Bolaño's *Los detectives salvajes* regarding the spreading, the exchange, and the updating of a set of struggles, knowledge, and models of action among a group of humanities and anthropology students who began their careers in the late 1990s. As a micro-historical artifact, the experimental scope of this attempt becomes a kind of collecting/spray mechanism, through which the practices, narratives and itineraries of this group of individuals intersect and dialogue, in a mise en abyme, with the life and work of the Chilean-born writer. Considering the implications of the narrative exercise as a technique involved in the work of (self)construction of subjectivity, we seek to reflect on the potential of reading and writing as resources for tactical equipment, which are particularly important to deploy maneuvers of resistance, permanence and flight from which new horizons and senses emerge both for individuals and for communities.

KEYWORDS: Narrative politics, tactics, Roberto Bolaño, ethnography, subjectivation.

Generaciones y esporas

Yo tengo por contraria a la voluntad de autonomía individual la sensación, necesariamente desesperada, de ser presa de una conjura universal de circunstancias hostiles. Lo negativo es la coartada de quien se resigna a no ser nunca él mismo, a no aprehender jamás su propia riqueza de vida.

Raoul Vaneigem, *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*.

En uno de sus análisis en torno a los modelos de transición a la vida adulta, el antropólogo Carles Feixa profundizaba en una serie de las dinámicas de cambio desde una perspectiva generacional. A este respecto, las distintas «compresiones espacio-temporales» (Harvey 1998: 267-339) y la aparición de sistemas de prácticas organizadas en torno al ocio y al consumo, habrían operado nuevas segmentaciones sociales más allá del sexo/género, la raza/etnia, la clase social o el territorio. En 1970, Margaret Mead reconocía que su generación no tenía descendientes «del mismo modo que nuestros hijos no tienen antepasados» (Mead 1997: 109). Veinticinco años más tarde, a la tradicional desafección de los órdenes prefigurativos[1] respecto a los relatos y esquemas del pasado, se sumaba una considerable carga de indefinición vital y ambigüedad ideológica (Feixa 2016: 87), como evidenciaba el código asignado por Douglas Coupland a una generación X cuya adolescencia y juventud transitó la década de los años 90 hasta adquirir cierta pátina de madurez en el primer decenio del nuevo siglo[2]. La actitud de incredulidad y de distanciamiento no era más que una respuesta (hasta cierto punto irracional) tanto al desvío reaccionario que comenzaba a vislumbrarse como al deterioro y al agotamiento de los idearios y modelos de acción puestos en circulación desde mediados del siglo XX. No obstante, el sentimiento de orfandad y escepticismo no estaba reñido con la búsqueda insistente de filiaciones y parentescos artificiales.

El auto-cuestionamiento que implica toda construcción de la subjetividad en términos generacionales se apoya en procedimientos de confrontación, validación y resignificación de la identidad y de la historia de vida (tanto a nivel sincrónico y diacrónico como *post factum*) similares a los manejados por los grupos étnicos y nacionales en la definición de sus fronteras biológicas, territoriales y simbólicas[3]. Sin renunciar a su potencial explicativo, el sesgo determinista que se desprende de toda lectura generacional debe ser equilibrado (o, en todo caso, complementado) mediante una aproximación de tipo inductivo y micropolítico, local e históricamente situada en términos estratégicos y transaccionales[4]. Como alternativa, el «enfoque espora» nos

[1] Mead distinguía entre *culturas postfigurativas*, en las que los hijos aprenden directamente de sus padres (sociedad tradicional), *culturas cofigurativas*, en las que hijos y padres aprenden de la conducta de sus contemporáneos (sociedad industrial), y *culturas prefigurativas*, en las que los padres también aprenden de sus hijos.

[2] La generación X se proyectaba en un plano híbrido donde buena parte de escenarios y canales de acción, socialización y comunicación heredados (televisión, revistas, cómic, música) se mezclaban y solapaban con nuevos esquemas y prácticas condicionados por la penetración de las nuevas tecnologías: las videoconsolas y ordenadores personales, internet y los primeros teléfonos móviles.

[3] Según Barth, dichas fronteras eran fruto de procesos de construcción social de la diferencia mediados por dinámicas de interacción intergrupal (Delgado 2008: 261-262).

[4] En este sentido, nos remitimos a la noción de *habitus*, entendida como sentido práctico estructurante y estructurado, que funciona como principio reproductor y transformador de *capitales*, prácticas y representaciones (Bourdieu 1997: 18-86).

remite a un sujeto en proceso de constitución que recurre a una serie de procedimientos (artes, técnicas, luchas) y recursos (saberes, narrativas, representaciones, significados) de naturaleza heterogénea y dispersa, en el marco de una táctica de despliegue/resistencia.

Bajo este prisma, cabría valorar (desde un punto de vista necesariamente biográfico y subjetivo) qué itinerarios, esquemas y canales se ofrecían a un grupo de jóvenes estudiantes, residentes en una pequeña ciudad de provincias andaluza a mediados de la década de los noventa, de cara a la construcción de un *ethos*[5]: una opción lúdico-experiencial orientada a la socialización, al consumo cultural y a la experimentación de la conciencia, la afectividad y la sexualidad; una vía estético-expresiva (mediada por las subculturas juveniles) apoyada en manifestaciones como la música, la literatura, la pintura, la fotografía, el cine, el cómic o el *graffitti*; por último, una serie de itinerarios críticos que requerían de un compromiso parcial con cierto tipo de oficialidad, tanto en su vertiente académica como en lo relativo a algunas modalidades de activismo en su perspectiva aplicada. En nuestra búsqueda de espacios y tiempos de libertad a través de operativizaciones y combinaciones múltiples de elementos y lógicas procedentes de estas tres alternativas, la lectura y la escritura jugaron un papel fundamental para la implementación de una serie de ritos de separación e integración.

En las postrimerías de una época (la *galaxia Gutemberg* de McLuhan) en la que los capitales y artefactos culturales constituían bienes poco accesibles y costosos, las bibliotecas públicas funcionaban como marcos sociales de memoria y (re)conocimiento, en las antípodas de los *no-lugares* que comenzaban a proliferar y parasitar el espacio público[6]. Antes de sumergirnos en la novela *Los detectives salvajes*, quisiera detenerme en dos autores emparentados entre sí en función de una serie de filiaciones: el acrónimo WB, el nomadismo, la metodología arqueológica y una obsesión por la fragmentación y la proliferación en términos narrativos. Respecto a lo que cabría denominar la práctica política de la reminiscencia, las *constelaciones*[7] de Walter Benjamin revelaban la capacidad de la narrativa para excavar en la historia y la memoria biográfica y extraer nuevos sentidos desde el presente político (Eagleton 2012: 73-75). En lo relativo a William Burroughs, su narrativa recurría a una prospectiva ficcional para escapar de un *interzonas* epistemológico (el lenguaje como virus) y político (la sociedad de control) a través de una serie de recursos tácticos[8]. Si bien nuestro escaso bagaje intelectual y experiencial constreñía el verdadero alcance de estas lecturas de juventud, nos permitieron atisbar el poder de la lectura y la escritura como armazón para poner a salvo nuestra integridad y autonomía.

---

[5] En su aproximación a la praxis de la libertad en el mundo antiguo, Foucault identificaba el *ethos* como una forma determinada de conducirse como sujeto que se expresaba en el aspecto corporal, la forma de expresión o la respuesta del individuo (y el grupo) ante los acontecimientos. Constituía un armazón o equipamiento de recursos y experiencias heredadas (luchas, saberes, discursos, memorias, técnicas y modelos de acción) reelaborados, transformados y actualizados en el espacio y en el tiempo (Foucault 301-307).

[6] Para profundizar en las diferencias entre lugares y *no-lugares* puede verse Augé (1993).

[7] La práctica política de la reminiscencia en Benjamin consistía en desgajar, resignificar y actualizar desde el presente un conjunto de acciones, producciones, objetos y acontecimientos del pasado («constelaciones») que los discursos y los grandes relatos (la ciencia, la historia, el progreso, el capitalismo) habían subestimado y marginado como pasos perdidos, obsoletos e irrelevantes (Jeffries 2018: 29-44).

[8] *Control* es el «nombre propuesto por Burroughs para designar el nuevo monstruo que Foucault reconoció como nuestro futuro inmediato» (Deleuze 1996: 278). Para abordar las conexiones de la obra de Burroughs con el posestructuralismo, puede verse Vásquez Roca (2010).

Memorias y diásporas

¡A México, maldito idiota!

Sam Peckinpah, *Mayor Dundee*.

A quince años vista de su beatificación *post-mortem*, la figura de Roberto Bolaño emerge como un referente de cierta política del aguante y de la permanencia, expresada en su compromiso total con la literatura. La naturaleza trans-genérica de su obra, lo emparenta con la novela policiaca o *detection* (de Raymond Chandler a James Elroy), la literatura de viajes y aventuras (de Mark Twain a Jack Kerouac), el género fantástico y la ciencia ficción (de Bioy Casares a Philip K. Dick), la novela experimental (de William Burroughs a Julio Cortázar), los retratos imaginarios (de Marcel Schwob a Jorge Luis Borges), la novela de aprendizaje (de Hermann Hesse a J. D. Salinger), la literatura etnográfica (de *Los hijos de Sánchez* a *Biografía de un Cimarrón*), el informe periodístico y la literatura *non-fiction* (de Truman Capote a Sergio González) o la novela híbrida (de Eduardo Mendoza a W. G. Sebald). Sin renunciar al conjunto de una producción totalizante, incesante e integradora (Echevarría 2008: 434), queremos situar nuestra lectura biográfico-etnográfica en la novela que le procuró visibilidad y prestigio literarios tras la obtención de los premios Herralde en 1998 y Rómulo Gallegos en 1999.

Los detectives salvajes se divide en tres bloques o secciones: tanto la apertura como el cierre corresponden a extractos procedentes del diario del joven poeta Juan García Madero, huérfano perdido en la estepa urbana de la ciudad de México. Ya en la primera entrada, García Madero es adoptado por el grupo poético que lideran Arturo Belano y Ulises Lima, *alter egos* del propio Bolaño y del poeta mexicano Mario Santiago. La primera parte del diario (*Mexicanos perdidos en México/1975*) es un trasunto ficcional de las vicisitudes del movimiento *infrarrealista* entre 1975 y 1976, un colectivo de jóvenes (bautizados en la novela como *realvisceralistas*) que emprende una búsqueda de filiaciones político-literarias (pre-generacionales en el caso de los surrealistas, los *estridentistas*[9] o de los poetas José Revueltas y Efraín Huerta; co-generacionales si consideramos su identificación con la *poesía eléctrica* francesa o el grupo peruano *Hora Zero*), de espacios y tiempos de libertad (los cafés de la calle Bucareli, la lectura/escritura compulsiva, las derivas psico-geográficas, el sexo libre o el consumo de drogas) y de canales de expresión (revistas literarias, recitales poéticos y *reventones*).

En la narrativa de Bolaño, el recurso al claroscuro (un registro intermitente de correspondencias, iluminaciones y ángulos muertos) funciona como mecanismo que regula las convergencias y divergencias entre realidad y ficción[10]. Los acontecimientos narrados se enmarcan en un momento histórico en el que el gobierno priista de Luis Echavarría implementaba una política de reconciliación con el movimiento estudiantil (tras la matanza de Tlatelolco en 1968) a través de un programa de concesión de infraestructuras, subvenciones y becas que permitieran el desarrollo de cierto tejido artístico y cultural, en buena medida constreñido, no obstante, por el peso de una cultura oficial estanca y clientelar, y por la (no tan) velada amenaza de un aparato represor dispuesto a borrar de un plumazo cualquier iniciativa tendente a la democratización, apertura y renovación de los campos político y cultural. La actitud provocadora e

[9] El *estridentismo* fue una corriente interdisciplinar de vanguardia mexicana, nacida a comienzos de la década de 1920 en torno al poeta Manuel Maples Arce.

[10] Como sugiere Lina Meruane, Bolaño nos arroja «pedazos desnudos de su biografía envueltos en otra ropa (…) al cargar cada relato de referencias exactas pero engañosas» (Meruane 2019: 11).

irreverente de los infrarrealistas se manifestaba en un programa de lucha contra la intelectualidad a sueldo del poder (simbolizada en la figura de Octavio Paz) a través de la acción poética, la agitación, el sabotaje y la apropiación del espacio (y la palabra) en presentaciones, recitales, talleres y premios literarios[11].

La segunda parte del diario (*Los desiertos de Sonora / 1976*), que corresponde a la tercera y última sección de la novela, describe el viaje iniciático que emprenden García Madero, Belano, Lima y Lupe (joven prostituta amiga de la también realvisceralista María Font, convertida en amante del primero) desde las profundidades del DF a los desiertos de Sonora. Este desplazamiento supone un punto de inflexión ya que constituye tanto el culmen de sus pesquisas en pos del principal ancestro del grupo poético (Cesárea Tinajero, fundadora original del realismo visceral en los años 20 tras su ruptura con el *estridentismo*) como el arranque del núcleo central de *Los detectives salvajes*. El arrojo y la decisión que resuelven la partida hacia un improbable encuentro con Cesárea son apremiados por la irrupción de Alberto, un proxeneta que pretende retener a Lupe con la ayuda de policías corruptos. El viaje a Sonora provoca una oscilación del clima moral (la búsqueda deviene en huida) y desemboca en el verdadero nudo gordiano de la novela.

La sección central (*Los detectives salvajes / 1976-1996*) se aleja del registro narrativo-biográfico univocal para implosionar en un ensamblaje polifónico, fracturado y multisituado de voces, itinerarios, saltos y regresiones. La pesquisa literaria de Belano y Lima en pos de Cesárea Tinajero da paso a un mastodóntico proyecto de rastreo y recomposición de los fragmentos dispersos del grupo realvisceralista a lo largo de dos décadas, en el que toman parte un número indeterminado de detectives literarios cuya identidad desconocemos. A través de un registro cruzado próximo a la etnografía y la historia oral, la pista de Belano y Lima a través de México, Chile, España, Francia, Israel, Austria, Nicaragua o el África subsahariana, queda atrapada en un bucle circular donde la propia literatura constituye tanto el inevitable origen como la única destinación posible. La voz de Amadeo Salvatierra, viejo poeta estridentista que descubre a Belano/Lima el rastro de Cesárea Tinajero («Ay, qué lástima que ya no hagan mezcal Los Suicidas, qué lástima que pase el tiempo, ¿verdad?» [2016: 216]), no solo articula la doble pesquisa detectivesca sino que emerge de forma discontinua como un canto rodado, conectando la segunda y la tercera parte de la novela.

La miscelánea colección de ensayos, discursos y artículos periodísticos firmados por Bolaño entre 1998 y 2003, incluía una auto-reseña titulada «Acerca de los detectives salvajes».

> Por un lado creo ver en esta novela una lectura, una más de las tantas que se han hecho en la estela del *Huckleberry Finn* de Mark Twain; el Mississippi de *Los detectives* es el flujo de voces de la segunda parte de la novela. También es la transcripción, más o menos fiel, de un segmento de la vida del poeta mexicano Mario Santiago, de quien tuve la dicha de ser su amigo. En este sentido la novela intenta reflejar una cierta derrota generacional y también la felicidad de una generación, felicidad que en ocasiones fue el valor y los límites del valor. Decir que estoy en deuda permanente con la obra de Borges y Cortázar es una obviedad. Creo que mi novela tiene casi tantas lecturas como voces hay en ella. Se puede leer como una agonía. También se puede leer como un juego (2005: 327)

[11] Como ocurriera con el movimiento estridentista en el periodo de entreguerrras, los infrarrealistas fueron despreciados, silenciados, marginados y excluidos de la escena literaria y cultural vinculada al *establisment*. Para una contextualización del infrarrealismo a partir de fuentes documentales y entrevistas a informantes clave, puede verse Madariaga Caro (2010: 17-82).

Este fragmento nos permite aproximarnos a la política narrativa de Bolaño y a su relación (ambigua y problemática) con la memoria personal, generacional y colectiva[12], expresada en las series: juego-felicidad-búsqueda y derrota-agonía-huida. Si nos situamos en el relato generacional que vertebra la novela, Gamboa percibe una instrumentalización estratégica de determinados recursos de la literatura posmoderna para tensar y relativizar, desde distintos puntos de vista, su unidad y coherencia a nivel discursivo. Si bien es cierto que algunas formas de tratamiento (vacilación y parodia) nos remiten a una suerte de mirada «blanda» respecto a los hechos narrados, la dramatización y la distancia crítica que el autor adopta respecto a determinados acontecimientos y realidades (las dictaduras militares, la guerra sucia o la diáspora de la juventud latinoamericana) en ningún caso suponen un cuestionamiento de la memoria como mecanismo o medio que otorga un sentido al pasado (Gamboa 2008: 223-232).

En el «Discurso de Caracas», Bolaño excava más aún esa veta para dar cuenta de la generosidad, la valentía y el sacrificio de los jóvenes de la década de los setenta («Toda Latinoamérica está sembrada con los huesos de estos jóvenes olvidados»), equiparando su obra a «una carta de amor o de despedida a mi propia generación» y reivindicando el compromiso militante cervantino («hace ganar a su propia juventud, al fantasma de su juventud perdida, ante la realidad de su ejercicio de la prosa y de la poesía, hasta entonces tan adverso»), para descerrajar un último plomazo: «La literatura es un oficio peligroso» (2005: 37-38). Por distintos motivos, la relectura de *Entre paréntesis* y *Los detectives salvajes* me ha traído a la memoria unas palabras del personaje que interpreta Federico Luppi en la película *Un lugar en el mundo* (Adolfo Aristarain, 1992): «Yo no digo: se perdió una batalla pero no la guerra. Yo digo: si la guerra se ha perdido, por lo menos me quiero dar el lujo de ganar una batalla».

Mexicanos perdidos en México / 1975 rescata la memoria de una generación en busca de ancestros, luchas, ideales, saberes, sentidos y referentes. Desde un enfoque cartográfico (De los Ríos 2008: 242), la ciudad de México funciona como *lugar de memoria*[13] y como metáfora de esa búsqueda: el patio de juegos preparatorio de las «guerras floridas de Latinoamérica» (2005: 39). En su crónica «Fragmentos de un regreso al país natal», Bolaño describía la ciudad de México como «la Frontera, ese vasto territorio inexistente en donde la libertad y la metamorfosis constituían el espectáculo de cada día» (2005: 52). Si la voz de Auxilio Lacouture[14] discurre a través de ese emplazamiento cronotópico («Yo no puedo olvidar nada, dicen que ése es mi problema. Yo soy la madre de todos los poetas de México. Yo soy la única que aguantó en la universidad en 1968, cuando los granaderos y el ejército entraron» (2016: 236), en *Los desiertos de Sonora / 1976* Bolaño suspende deliberadamente dichas coordenadas: el agrupamiento y la búsqueda de la última frontera (*juego-felicidad*) prefiguran la descomposición y la huida (*agonía-derrota*) de toda una generación de esporas. En «Recuerdos…», Bolaño sugería que las «putas, tal vez, sean las que más se acercan al

[12] Para encuadrar este problema, partimos de la confrontación entre *memorias colectivas* (de orden hegemónico) y *marcos sociales de memoria* (de condición subalterna y fragmentaria, mediante los cuales individuos y grupos reconstruyen su pasado) que se desprende de la obra de Halbwachs (2004: 336-338).

[13] A través de la noción *lugar de memoria*, Pierre Nora conceptuaba una serie de emplazamientos y artefactos reactivados a través de ceremonias y ritos con objeto de espacializar y reproducir los signos de una memoria que se esfumó (Nora 1984: XVII y ss.).

[14] Tras la voz de Auxilio Lacouture se esconde la uruguaya Alcira Sous Scaffo, personaje real vinculado al ambiente literario de ciudad de México que en 1968 sobrevivió al asalto del ejército mexicano sobre la Ciudad Universitaria escondida en un baño. Auxilio es la narradora de otra novela de Bolaño: *Amuleto*, publicada en 1999.

oficio de la literatura[15]» (2005: 56). En este sentido, la Lupe es la doble de Cesárea Tinajero, y el espejo fugaz en el que convergen sus miradas, el único elemento que se mantiene inalterado, es el espejo del valor y la valentía.

En conclusión, la política narrativa polifónica, multi-situacional y fracturada de *Los detectives salvajes* propone un tratamiento del pasado que renuncia a cualquier tipo de metafísica generacional en términos de memoria colectiva. Su condición performativa (De los Ríos 2008: 242), episódica (Andrews 2008: 58) y extraterritorial (Echevarría 2008: 133) no solo responde al desafío de las formas tradicionales de escritura, al cuestionamiento de la autoridad de un sujeto coherente y unitario, o al rechazo del particularismo latinoamericano como señuelo o cebo mercadotécnico, sino que se inscribe dentro de una táctica que pretende excavar en los márgenes e intersticios de la memoria para cuestionar, problematizar y extraer nuevos sentidos de un puñado de constelaciones a través del tiempo y el espacio de la escritura[16].

Rugosidades e itinerarios

> *Hasta ese mismo momento nunca había tenido muy claro para qué servía la antropología pero, que te juren por Dios vale, por Dios se suele jurar en vano, cualquier antropólogo lo interpretará como una respuesta reaccionaria contra la institución que lo circunscribe, no contra el dios que mentan, pero cuando alguien te jura "por mi Virgencita de Guadalupe", eso es culto privado, fetichista, exenta de institución, ciencia pura, es plomaso asegurado, palabra de antropólogo papá, mejor callarse y descansar.*
>
> Francisco Jiménez Melero. *El sentido antropológico.*

Tras su publicación en 1998, *Los detectives salvajes* se convirtió en un objeto de culto, en nuestra *Rayuela*, en un virus que se diseminó sin control, tal y como apunta Jorge Volpi (200).

> […] cuando Bolaño estaba a punto de convertirse en Bolaño, se le ocurrió volver la mirada hacia sus desmanes adolescentes y con esa burda argamasa construyó su primera gran novela, *Los detectives salvajes*, transformando a esos jóvenes inadaptados en personajes románticos (maticemos: torpemente románticos) o al menos en algo así como héroes generacionales para los jóvenes de los noventa, tan desencantados y torpes como ellos, sólo que con menos huevos.
>
> […] Los realvisceralistas que pululan en las páginas de *Los detectives salvajes* son unos perdedores tan patéticos como sus antepasados infrarrealistas pero, maquillados con las ingentes dosis de literatura que Bolaño se embutió a lo largo de veinte años, encontraron una cálida acogida entre los jóvenes latinoamericanos de los noventa, para quienes se transformaron en símbolos postreros de la resistencia, la utopía, la desgracia, la injusticia y una renovada fe en el arte que entonces no abundaba en ningún otro lugar […] (Volpi 198-199).

[15] Walter Benjamin ya comparaba el trabajo intelectual con el de las prostitutas (Eagleton 2012: 227).

[16] La *memorabilia* (en el sentido de Jenofonte) que articula la segunda parte de la novela equipara los detectives salvajes a la figura del coleccionista de Walter Benjamin. Una de las voces que reverberan en el río Mississippi de la segunda parte de la novela es la de Daniel Grossman: «La juventud es una estafa» (*Los detectives salvajes*, 556).

Profundizar en los efectos colaterales que se desprenden de este acontecimiento se ofrece como una oportunidad para atar los cabos sueltos del presente, ajustar cuentas con el pasado y retro-proyectar a nivel prospectivo la forja de nuestra subjetividad, experiencia e historia de vida. Su contribución a nuestra educación literaria fue decisiva para entender la lectura y escritura como práctica política. En este sentido, las referencias literarias recogidas en la obra de Bolaño nos hicieron tomar conciencia de la necesidad de ampliar, interiorizar y esgrimir ese armazón como parte de nuestro equipamiento táctico. Asimismo, su compromiso político-literario nos ha inspirado a la hora de trazar nuestros propios itinerarios, visualizar los diagramas de fuerzas y adoptar determinados posicionamientos y modelos de acción en «contextos de invisibilidad» (De los Ríos 2008: 242), como rugosidades adheridas a nuestra memoria biográfica que nos orientan en un *interzonas* hostil.

Tras concluir secundaria, aquellos que no pretendíamos abandonar nuestra ciudad (por convicción o por falta de interés, recursos y/o alternativas) y que aspirábamos a una educación superior en el ámbito de las ciencias sociales y/o las humanidades, terminamos incorporándonos a la universidad pública local. No tardamos en percibir que para medrar en el campo académico se requería de la aceptación, la reproducción y la puesta en juego de una serie de *habitus* (alianzas y posicionamientos estratégicos) difícilmente digeribles. Respecto a la escena cultural de nuestra ciudad, las raquíticas ramificaciones, escenarios y canales existentes al margen de la oficialidad, dificultaban en extremo el desarrollo autónomo de experiencias creativas y/o asociativas en las que los jóvenes tuviéramos cabida. La progresiva toma de conciencia respecto a estas y otras cuestiones, determinó la adopción de una serie de enfoques críticos que condujeron a la exploración de dos itinerarios interconectados: la literatura y la antropología social.

En el tramo literario, las prácticas informales dieron paso al diseño de *plaquettes* y a la puesta en circulación de un fanzine literario (*Poetica Seminarii*, doce números y dos ediciones especiales entre 2000 y 2007[17]) que distribuíamos de forma gratuita en bibliotecas, bares y librerías para visibilizar nuestra producción y reivindicar, de paso, un cúmulo de referentes y ancestros literarios. Esta incursión aspiraba a generar efectos locales desde una perspectiva lúdica, descreída y resueltamente diletante: una especie de broma que, como aseveran Belano y Lima tras contemplar «el único poema que existía en el mundo de Cesárea Tinajero» (*Los detectives salvajes*, 2016: 676), «encubre algo muy serio» (2016: 462). A medida que finalizábamos los estudios de licenciatura empezamos a tomar contacto con la antropología social. El bautismo de fuego tuvo lugar en los meses de julio y agosto de 2001 con el desembarco de un grupo de estudiantes de Humanidades en el Estado de Hidalgo (México) para emprender una campaña de trabajo de campo etnográfico[18]. A pesar de que mi compromiso con la antropología (y con *Poetica Seminarii*) fue posterior a esta experiencia iniciática, un año más tarde me convertí en colaborador habitual del fanzine e inicié los estudios de doctorado.

---

[17] *Poetica Seminarii* se gestó entre un grupo de estudiantes de Humanidades. Su impulsor (guía y explorador incansable del itinerario literario dentro de nuestro grupo de esporas) fue Juan Cruz, mientras que buena parte de los trabajos de logística, coordinación y maquetación recaían en José J. Cerezo (Noru). Participaban otros compañeros de carrera que también transitaron el itinerario antropológico: José Palacios, Francisco Jiménez y Javier Bueno. Otros colaboradores habituales fueron Julia Cortés, Pipi Expósito, Juan Miguel Cantero, Antonio Palacios, Ángel Rodríguez y Paz Gómez.

[18] José Luis Anta, profesor titular de Antropología social en la Universidad de Jaén, nos incitó a explorar el itinerario antropológico liderando en 2001 la campaña etnográfica que se materializaría en una compilación de historias de vida: *Vidas al margen. Gente, lugares y cultura en Hidalgo (México)* (Lagunas y Anta 2003), en la que participaron Javier Bueno, José Cerezo, Francisco Jiménez, Juan Cruz y José Palacios. En lo que respecta a nuestra generación de esporas, el compromiso y la trayectoria de este último nos confirieron grandes dosis de inspiración y coraje para encarar este y otros itinerarios vitales.

Ambos itinerarios implicaban un futuro incierto y sinuoso tanto en términos de trayectoria académica como de profesionalización. La literatura y la antropología se cruzaron y diversificaron en una serie de ramificaciones y bucles en los que la felicidad y la valentía, pero también la inestabilidad y la precarización laboral, fueron moneda común. Nuestra carrera académica y el puntual acceso a becas y contratos temporales a sueldo de administraciones y empresas, se entreveraban con periodos estacionales en los que sobrevivíamos como jornaleros, camareros, repartidores de publicidad o peones de obra. En *Los detectives salvajes* (2016: 453-459), Xóchitl García narra la descomposición del realvisceralismo y las tácticas del aguante puestas en juego para salvaguardar su autonomía y sobrevivir a través de la escritura. Xóchitl termina haciéndose hueco como periodista redactando una serie de crónicas con cierto arraigo en la historia social y la antropología urbana (jardines y líneas de metro, vendedores ambulantes de Coyoacán, tragafuegos de la Villa) que me traen el recuerdo de algunos escarceos etnográficos a sueldo de empresas en el Madrid de mediados de la década de 2000.

En mayo de 2005, José Cerezo (Noru) y yo realizamos una nueva incursión en territorio mexicano con la intención de reencontrarnos con viejos camaradas (José Palacios, que por entonces ejercía como profesor de Antropología social en Ciudad Victoria, y Pipi Expósito) y llevar a cabo una primera (y fallida) aproximación etnográfica al culto a la Santa Muerte. Antes de dirigirnos al noreste del país, nos detuvimos en ciudad de México para visitar algunos lugares de interés y seguir la pista de los detectives salvajes. Deambulamos por la Alameda, exploramos los alrededores de Bellas Artes y recorrimos una y otra vez la calle Bucareli. El Café Quito (punto de encuentro de los realvisceralistas) aún se mantenía en pie, pero ignorábamos que su verdadero nombre era Café La Habana. Al día siguiente, dirigimos nuestros pasos a la calle Venezuela, en uno de cuyos departamentos Amadeo Salvatierra descubría a Belano y a Lima los fragmentos dispersos de la vida y la obra de Cesárea Tinajero, así como los misterios que envolvieron su desaparición y algunas pistas acerca de su posible paradero.

Dedicamos toda la mañana a buscar a Amadeo con la sensación de transitar geografías imaginarias. A punto de abandonar la pesquisa, franqueamos una arcada que nos condujo a una plaza colonial de estilo barroco. En uno de sus costados se extendía un edificio porticado, bajo cuyos portales se alineaban una serie de habitáculos y mesas de madera junto a las que guardaban turno pequeños grupos de personas. Sentados a cierta altura frente a sus escritorios, individuos «de una especie que se extingue» mecanografiaban distintos tipos de documentos a solicitud del cliente. Entendimos que nos hallábamos en la plaza de los escribanos (Plaza de Santo Domingo) y sin demasiado esfuerzo fuimos capaces de visualizar al fantasma literario de Amadeo redactando «cartas de amor lo mismo que petitorios, instancias para los juzgados, reclamaciones pecuniarias, súplicas que los desesperados mandan a las cárceles de la República» (*Los detectives salvajes* 2016: 674), mientras nos interpelaba y exhortaba con aquella letanía: «muchachos: ¿vale la pena?, ¿vale la pena?, ¿de verdad, vale la pena?» (2016: 677).

Re(des)pliegues y fugas

En una palabra, el corto periodo durante el que eres desconocido en cada sitio nuevo es el más agradable.
(Louis-Ferdinand Celine, *Viaje al fin de la noche*).

En 2007 licenciamos el fanzine literario y decidimos explorar nuevos canales para la expresión, la difusión y la dinamización cultural. Como modelo transicional que terminaría siendo desterrado y engullido por la revolución micro-mediática de *smartphones*, redes sociales y *youtubers*[19], la proliferación de páginas web, blogs y bitácoras digitales favoreció el desarrollo autónomo de «comunidades de consumidores» (García Canclini 1995: 20-25) que, si bien subsumidas en un nuevo orden globalizado y desterritorializado, mantenían un fuerte arraigo en el espacio local. La creación del blog cultural *Nueva Gomorra* a finales del 2008 nos ayudó a ampliar la red de contactos, mantener a raya las tendencias centrífugas, organizar nuestro estado de agitación y generar una serie de efectos locales a través de distintos proyectos, iniciativas y eventos.

Durante sus primeros años de vida, edificamos de forma colaborativa[20] una ciudad literaria cuya proliferación orgánica y desmedida apenas fuimos capaces de contener. La planimetría original (ancestros, lecturas compartidas, producciones propias, colaboraciones y voces emergentes) fue rápidamente desbordada por dinámicas expansivas que diseminaron a su alrededor un cinturón de arrabales (*Cinamáthèque*, *La Caja de Música*, *Texturas*, *Tradicciones*), polos de innovación (*Colectivo de animación a la lectura y a la escritura Guy Montag*, *Generación Ausente*), yacimientos arqueológicos (*Homenajes*, *Ciudades en llamas*) y ciudades satélite (*MineÁrtpolis*, *La Banda de los 4*, *Inmarcesible*, *Tr(a)ns-historia*). En términos de experimentación, el proyecto de la «Generación Ausente» vertebró un ambicioso ejercicio colectivo de meta-construcción ficcional en torno a un grupo de autores desconocidos e inclasificables: una «anti-generación» de poetas perdidos y marginales en pos de los cuales emprendimos nuestra propia pesquisa literaria a través de la recuperación de diarios, cartas, viejos textos manuscritos y publicaciones olvidadas[21].

Respecto a la intervención en contextos locales, el nuevo soporte nos ayudó a distanciarnos de cierto ensimismamiento literario y atisbar un horizonte de praxis política a través del «Colectivo de animación a la lectura y a la escritura Guy Montag», inspirado en el protagonista de la distopía futurista *Fahrenheit 451*. Se realizaron presentaciones en bares, bibliotecas y centros sociales de Jaén, Sevilla y Cádiz para difundir distintas iniciativas: «El ovillo ácrata» (envío postal de libros para «fomentar la lectura como arma de pensamiento, instrumento de deconstrucción y fuente de placer»), «La colección errante» («un ecléctico poemario al que acabaremos perdiendo el rastro y que terminará siendo irrecuperable para nosotros, pero quedará grabada en las mentes de los destinatarios»), «Las Cajas poema» («llenas de palabras sueltas que permitirán al receptor convertirse en arquitecto de la palabra, crear historias y seguir

[19] Para profundizar en la transición de la *Generación @* a la *Generación hashtaq*, puede verse Feixa, Fernández-Planells y Figueras-Mas (2016: 114-116).
[20] Los fundadores del colectivo fueron los editores del fanzine *Poética Seminarii* José Cerezo y Juan Cruz, la ilustradora y fotógrafa Julia Cortés y la traductora y poeta Paz Gómez. Como viene siendo habitual, yo me incorporé un poco más tarde.
[21] Nueva Gomorra. *La Generación Ausente*, 8 de enero de 2009. Recuperado de http://nueva-gomorra.blogspot.com/2009/01/la-generacin-ausente-de-los-poetas.html [Última consulta: 01/01/2021].

contando»), «Personas libro» («que guardan en su memoria, como si de un pequeño tesoro se tratase, fragmentos de sus novelas más queridas, relatos, poemas…»), «Tradicciones» («Traducciones poéticas insolentemente libres»), «Variaciones sobre poemas» y «Relatos colectivos virtuales[22]».

En mayo de 2009, el colectivo Nueva Gomorra organizó bajo el paraguas institucional de la Universidad de Jaén unas jornadas sobre literatura (*LiteraDura*) con el objeto de reivindicar la joven narrativa andaluza, inaugurar un foro de discusión sobre el estado de la escena cultural en nuestra ciudad (bibliotecarios, libreros, autores, editores, traductores y colectivos de animación a la lectura y la escritura) y visibilizar el trabajo del colectivo a través del proyecto de la «Generación Ausente». El programa incluía conferencias, mesas redondas, un vídeo-recital poético y actividades de lectura, experimentación y teatralización abiertas a todos los públicos, y para la clausura llevamos a cabo una charla homenaje a Julio Cortázar y Roberto Bolaño. Los eventos se desarrollaron en distintas localizaciones del campus universitario, bares y bibliotecas, y a pesar de su modesto poder de convocatoria, sin duda condicionado por nuestra condición marginal (y un tanto advenediza) en las esferas académica, literaria y cultural, las jornadas precipitaron una cadena de encuentros y oscilaciones en principio imperceptibles.

A partir de 2010 la irrupción de nuevos actores, la reactivación de algunos proyectos y el nacimiento de nuevas iniciativas en los ámbitos cultural, literario y editorial, favorecieron la gestación y el sostenimiento de una pequeña escena local, resistente y autónoma, que ha cobijado y aportado visibilidad a distintas voces y manifestaciones hasta la actualidad[23]. Paradójicamente, las tendencias centrífugas, los itinerarios paralelos y la dispersión de muchos de los miembros del colectivo Nueva Gomorra, motivaron la desaceleración de nuestros proyectos en común. El blog se mantuvo activo hasta 2018 bajo la batuta de Juan Cruz López, dinamizando el emergente tejido cultural a través de recitales y ciclos de poesía, incursiones en el ámbito editorial y alianzas estratégicas con otras escenas locales de la geografía estatal[24]. Junto a Ángel Rodríguez, Yolanda Ortiz, Sergio R. Franco y Judit Dato, contribuyó al nacimiento de un nuevo proyecto de lecturas poéticas de carácter abierto, autogestionado y estable, que ha cobijado a multitud de voces y sensibilidades a lo largo de la última década. En una reciente publicación, los responsables del ciclo poético *La Caja de Lot* (nombre extraído de una de las principales secciones del blog Nueva Gomorra) realizaban una reflexión coral en torno al origen y la repercusión de esta experiencia. Como cierre a esta heterodoxa aproximación biográfico-etnográfica a *Los detectives salvajes*, me despido reproduciendo un fragmento de Yolanda Ortiz.

> Mi amiga y yo escribíamos poesía, mi amiga se llama Inmaculada Garrido, es oportuno decirlo. Bien, mi amiga y yo escribíamos, intercambiábamos los textos, los conversábamos, abríamos libros y pantallas sobre las baldosas (buscábamos su

---

[22] Nueva Gomorra. *¿Quiénes somos? ¿Por qué apostamos?*, 21 de abril de 2009. Recuperado de https://nueva-gomorra.blogspot.com/2009/04/quienes-somos-por-que-apostamos.html?m=0 [Última consulta: 01/01/2021].

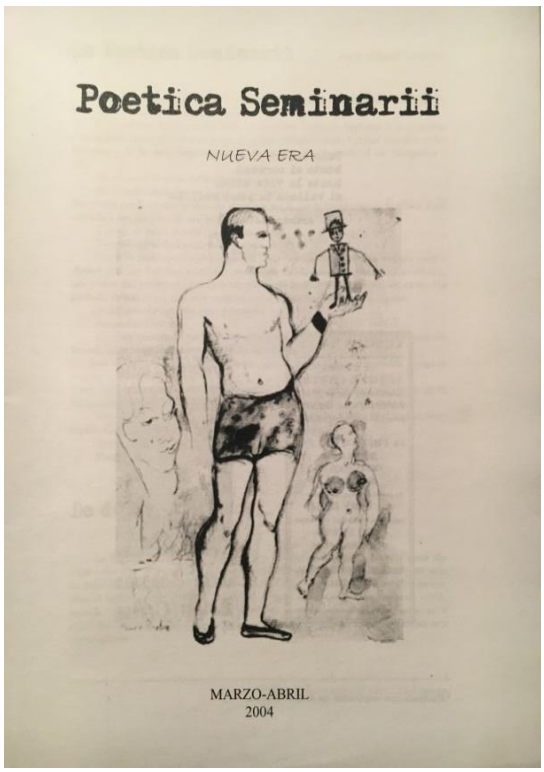
[23] La poeta y editora Rakel Rodríguez, que años antes irrumpía en el desierto editorial de la ciudad con su editorial independiente (Ediciones RaRo), puso en circulación la revista literaria *La Rara*. El malagueño Sergio R. Franco puso en marcha los ciclos de poesía *En la Masmédula*. El británico Ethan Spooner iniciaba un ambicioso proyecto de poesía *slam* en la ciudad. Un poco más tarde surgiría *El Club de los Imberbes*, un colectivo de jóvenes comprometidos con la literatura y la poesía que inició su propio ciclo de recitales.

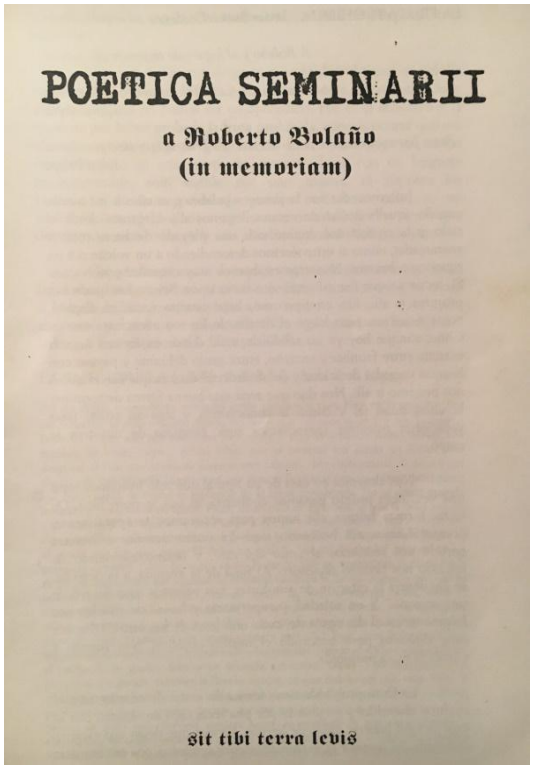
[24] En 2013 Juan Cruz funda la editorial independiente *Piedra, Papel, Libros*. Además de ensayo político, historia social y relatos, ha publicado a poetas locales como Manuel Lombardo Duro, Ángel Rodríguez, Yolanda Ortiz, Víctor Mesa, Joaquín Fabrellas o Isabel Tejada.

frescor) de nuestro piso en la Calle Martínez Molina, nos los comíamos juntas. La literatura, pero sobre todo la poesía, se había convertido en el motor. Estábamos colocadas, enamoradas y hambrientas.

Aunque en el cartel aparecía la universidad, se desarrolló en distintos lugares de la ciudad de Jaén, hablo de *Literadura*, unas jornadas en las que la vida y la literatura se fundían, como en los *Detectives Salvajes* de Roberto Bolaño. Las organizaban Juan Cruz, Julia Cortés y Paz Gómez. Claro que, todo esto, aún no lo sabíamos. Mi amiga y yo asistimos como el animal que persigue su alimento o el enamorado que vuelve el rostro para mirar, otra vez, o como los ojos que anhelan el deslumbramiento. En la biblioteca, una mesa redonda sobre edición: Ángel Cagigas, Rakel Raro, Jesús Tíscar y Juan Cruz. En la biblioteca: una conferencia sobre la «Generación ausente» (y ficticia, como después descubrimos. Gracias, Borges) a cargo de los organizadores. En el *Café de Consuelo* (que ya no existe): un recital de Ángel Rodríguez, Joaquín Fabrellas y Víctor Mesa.

Apenas intercambiamos apenas algunas palabras, nos rozamos levemente, nos olimos con placer: era magnético, se presentía el alborozo en lo oscuro (Ortiz *et al*., 2019: 314).





FIGURAS 1 y 2.- Ejemplares del fanzine literario *Poetica Seminarii*.
A la izquierda, número de marzo-abril de 2004.
A la derecha, número especial en memoria de Roberto Bolaño, editado meses después de su muerte.
Fotografías de Francisco Cobo de Guzmán Godino.

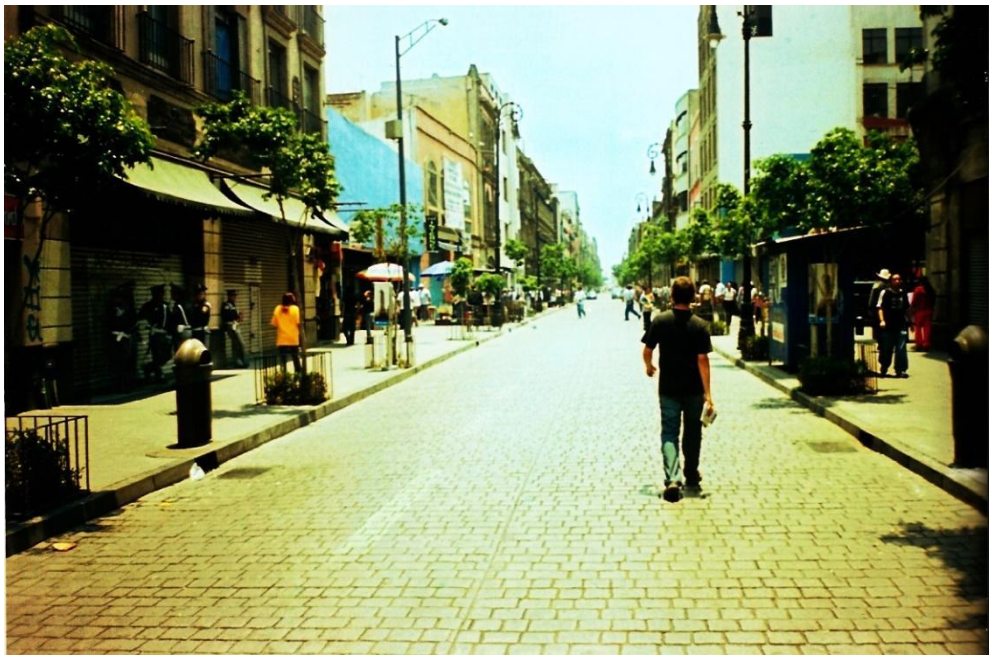


FIGURA 3.- Todos los caminos se pierden en México:
buscando a Amadeo Salvatierra por las calles del D. F. (mayo de 2005).
Fotografía de José J. Cerezo Cantero.

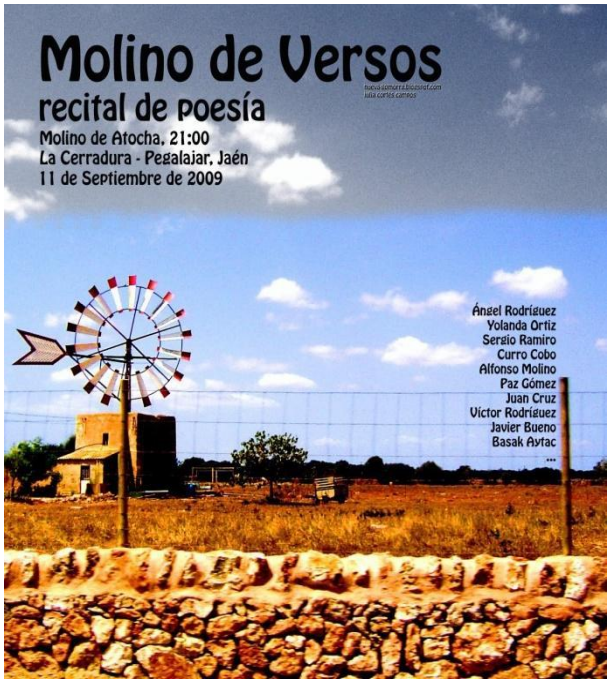


FIGURA 4.- Cartel de la presentación del *Colectivo de Animación a la Lectura y a la Escritura Guy Montag*.
Recuperado de: https://nueva-gomorra.blogspot.com/2009/04/presentacion.html?m=0
[Última consulta: 01/01/2021]

FIGURA 5.- Cartel de un recital poético organizado por el colectivo *Nueva Gomorra*.
Recuperado de: http://nueva-gomorra.blogspot.com/2009/09/molino-de-versos-un-recital-poetico.html
[Última consulta: 01/01/2021]

FIGURA 6.- Programa de *LiteraDura 2009*,
jornadas organizadas por el colectivo *Nueva Gomorra*.
Recuperado de: http://nueva-gomorra.blogspot.com/2009/04/literadura.html
[Última consulta: 01/01/2021]

Bibliografía

ANDREWS, Chris. «La experiencia episódica y la narrativa de Roberto Bolaño». Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patrinau (eds.), *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Candaya. 2008: 53-71.

BOLAÑO, Roberto. *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Barcelona: Anagrama, 2005.

BOLAÑO, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Penguin Random House, 2016.

BOURDIEU, Pierre. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama, 1997.

DE LOS RÍOS, Valeria. «Mapas y fotografías en la obra de Roberto Bolaño». Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patrinau (eds.), *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Candaya. 2008: 237-258.

DELEUZE, Gilles. «Post-scriptum a las sociedades de control». *Conversaciones 1972-1990*. Valencia: Pre-Textos. 1996: 277-286.

DELGADO, Manuel. «La identidad en acción. La cultura como factor discursivo de exclusión y de lucha». *Eikasia. Revista de Filosofía*, 3(17), 2008: 261-274. http://www.revistadefilosofia.com/17-08.pdf. Última consulta: 01/01/2021.

EAGLETON, Terry. *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*. Madrid: Cátedra, 2012.

ECHEVERRÍA, Ignacio. «Bolaño extraterritorial». Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patrinau (eds.), *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Candaya. 2008: 431-445.

FEIXA, Carles. «Generación @. La juventud en la era digital». *Nómadas*, 13 (2000): 75-91. http://www.scielo.org.co/pdf/rlcs/v14n1/v14n1a07.pdf. Última consulta: 01/01/2021.

FEIXA, Carles, Fernández-Planells, Ariadna y Figueras-Maz, Mónica. «Generación Hashtag. Los movimientos juveniles en la era de la web social». *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 14(1), 2016: 107-120. Recuperado de http://www.redalyc.org/pdf/773/77344439006.pdf. Última consulta: 01/01/2021.

FOUCAULT, M. *La hermenéutica del sujeto. Curso del Collège de France (1982).* Madrid: Akal, 2005.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo, 1995.

GAMBOA CÁRDENAS, Jeremías. «¿Siameses o dobles? Vanguardia y postmodernismo en *Estrella distante* de Roberto Bolaño». En Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patrinau (eds.), *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Candaya. 2008: 211-236.

HALBWACHS, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos, 2004.

HARVEY, David. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 1998.

JEFFRIES, Stuart. *Gran Hotel Abismo. Biografía coral de la Escuela de Frankfurt*. Madrid: Turner, 2018.

LAGUNAS, David y ANTA, José Luis (eds.). *Vidas al margen. Gente, lugares, cultura en Hidalgo (México)*. Jaén: Meta4, 2003.

MADARIAGA CARO, Monserrat M. *Bolaño Infra. 1975-1977: los años que inspiraron Los detectives salvajes*. Santiago de Chile: RIL editores, 2010.

MEAD, Margaret. *Cultura y compromiso. Estudios sobre la ruptura generacional*. Barcelona: Gedisa, 1997.

MERUANE, Lina. «Nunca más volvió a verlo. Prólogo». Roberto Bolaño, *Cuentos completos*. Barcelona: Penguin Random House, 2019.

NORA, Pierre. *Les Lieux de Mémoire*; *1: La République.* Paris: Gallimard, 1984.

ORTIZ, Yolanda, FRANCO, Sergio R., RODRÍGUEZ, Ángel, CRUZ, Juan y DATO, Judith. «La Caja de Lot. Una aproximación a la poesía en Jaén». *Piedras Lunares. Revista Giennense de Literatura* (3), 2019: 313-325. Recuperado de https://www.dipujaen.es/export/files/dipujaen/revista-piedras-lunares/piedras-lunares-3.pdf. Última consulta: 01/01/2021.

VÁSQUEZ ROCA, Adolfo. «William Burroughs: literatura ectoplasmoide y mutaciones antropológicas. Del virus del lenguaje a la psicotopografía del texto». *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 26, 2010 (II): 251-265. https://www.redalyc.org/pdf/181/18118916016.pdf. Última consulta: 01/01/2021.

VOLPI, Jorge. «Bolaño, epidemia». En Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patrinau (eds.), *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008: 191-207.

VIII

ENTRE LAS RUINAS DE LA INTELIGENCIA: LA POESÍA DE JAIME GIL DE BIEDMA A LA LUZ DE LA *POÉTICA COGNITIVA*

ENTRE LAS RUINAS DE LA INTELIGENCIA: THE POETRY OF JAIME GIL DE BIEDMA UNDER THE PERSPECTIVE OF *COGNITIVE POETICS*

ALEJANDRO JACOBO EGEA
(UCAM-Universidad Católica San Antonio de Murcia)
ajacobo@ucam.edu

Así que apenas puedo recordar
qué fue varios años de mi vida,
o adónde iba cuando desperté
y no me encontré solo.
Jaime Gil de Biedma.

RESUMEN: De los poetas que conformaron la denominada «escuela de Barcelona» dentro de la *Generación de los cincuenta* en España, acaso el poeta más representativo fue Jaime Gil de Biedma (1929-1990), cuya poesía ha supuesto una notable influencia para las generaciones venideras en el marco de la lírica de finales del siglo XX y principios del siglo XXI. En este trabajo se presentan los presupuestos de la *Poética cognitiva* y se realiza una reflexión sobre la comunicación poética, seguido de una serie de consideraciones que, desde el punto de vista cognitivo, se llevan a cabo en el contexto de la producción y la recepción líricas. A continuación, tras realizar un pequeño esbozo sobre la vida y obra del poeta catalán, se explica la técnica de composición poética que este llevó a cabo en su obra lírica y finalmente se realiza el comentario de una serie de poemas desde el punto de vista del cognitivismo crítico-literario.
PALABRAS CLAVE: Jaime Gil de Biedma, *Poética cognitiva*, *Poesía de la experiencia*, monólogo dramático.

ABSTRACT: Jaime Gil de Biedma (1929-1990) might perhaps be the most representative poet of the so-called «Barcelona school» in the Spanish generation of the fifties. His poetry has become an outstanding influence on later generations of Spanish poets involved in lyrical genres at the end of the 20th century and at the beginning of the 21st. This paper introduces some premises of *cognitive poetics* and reflects upon poetic communication. It also considers, from a cognitivist perspective, the context of lyrical production and reception. Grounded on some important elements of the life and work of the Catalonian poet, this paper analyzes the peculiar specificity of his lyrical composition technique, and critically interrogates a group of his poems from a cognitivist point of view.
KEYWORDS: Jaime Gil de Biedma, *Cognitive poetics*, Poetry of experience, dramatic monologue.

1.- Introducción: esbozo sobre la *Poética cognitiva* en el marco actual de los estudios crítico-literarios

Desde las últimas décadas del siglo XX los expertos no han dudado en señalar la revolución que supuso la inclusión de las Ciencias cognitivas dentro de las disciplinas humanísticas, llegándose a hablar de un auténtico *giro cognitivo* (Luján Atienza 2006; Porto Requejo 2007), debido a la aplicación de los postulados del cognitivismo a estas.

En consecuencia, por aquel entonces surgió dentro de la Crítica literaria un tipo de disciplina que primeramente recibió el nombre de *Retórica cognitiva*, más tarde *Estilística cognitiva* y, finalmente, *Poética cognitiva*. En este sentido, este tipo de poética se entiende como una parcela de la *Poética general*, ya que, como han señalado Semino y Culpeper, aporta a esta «un enfoque multidisciplinar e integrador de la teoría de las estructuras y procesos cognitivos que subyacen a la producción y recepción del lenguaje» (como se citó en Porto Requejo 2007: 19).

No obstante, se hace preciso matizar en estas líneas introductorias la definición de este nuevo tipo de poética, así como los cometidos que esta proporciona al estudio y análisis de la obra literaria.

En su intento por definir la nueva disciplina, la profesora María Dolores Porto Requejo señala que:

> El principio básico que rige la Poética cognitiva es el estudio de las posibles lecturas de una obra literaria como un proceso y no tanto como un producto. Se trata entonces de conocer y analizar los procesos por los que el lector reconstruye el significado del texto literario. Para ello es imprescindible tener en cuenta aspectos que van más allá del propio texto, tales como las circunstancias, los conocimientos y las creencias compartidos por autor y lector. (Porto Requejo 2007: 19)

Así entendida, sin embargo, esta definición no aporta ninguna novedad al ámbito de la ciencia literaria, pues los cometidos que señala Porto Requejo para caracterizar a la *Poética cognitiva* ya han sido estudiados por otras parcelas de la crítica literaria -la *Estética de la recepción* y la *Hermenéutica literaria*, por ejemplo-; con lo cual, da la impresión de que lo único que se ha hecho es asignar el marbete «cognitivo» de esta *nueva* disciplina, que, insistimos, estudia aspectos ya tratados por el postestructuralismo crítico dentro de la *Semiótica literaria*[1] en su vertiente pragmática.

---

[1] La *Semiótica general* es la ciencia de los signos (Albaladejo 1998; Bobes Naves 1989; Morris 1994). Dentro de esta ciencia encontramos una sección cuyo objeto de análisis son los signos lingüísticos, recibiendo esta el nombre de *Semiótica lingüística*. Como es natural, la *Semiótica lingüística* se ocupa de los textos no literarios y los textos literarios, dado que ambos tipos de discursos son objetos lingüísticos. Por este motivo, dentro de la *Semiótica lingüística* debemos considerar una parcela a la que llamamos *Semiótica literaria*, en la que se distinguen tres partes, explicadas por el profesor Tomás Albaladejo (1998: 20) de la siguiente manera: «La sintaxis literaria tiene como ámbito de estudio las relaciones sintácticas (en sentido semiótico) del texto literario, ocupándose, por tanto, de los niveles fono-fonológico, morfológico, sintáctico (sintáctico gramatical) y semántico-intensional [contenido de un concepto; significado léxico] del texto literario. La semántica literaria estudia las relaciones semánticas (semántico-extensionales [referentes]) del texto literario, que son las que se establecen entre éste y su referente. Por su parte, la pragmática literaria se ocupa de las relaciones existentes entre el texto literario, su productor, su receptor y el contexto de comunicación».

De manera que detrás de este cambio de dirección lo único que encontramos es una transformación terminológica[2], y ello nos hace pensar que dentro del estudio de la literatura la *Poética cognitiva* no ha tomado un camino definido, a pesar de las numerosas publicaciones que sobre esta han aparecido, sobre todo en el ámbito norteamericano, como venimos diciendo (Luján Atienza 2006: 11-13).

Principalmente por este motivo, a la consideración de la *Poética cognitiva* como disciplina que busca dar una explicación a la creación de significados por parte del autor y del lector-intérprete para con el texto literario (Porto Requejo 2007), debemos sumar otra corriente de *Poética cognitiva* desarrollada por el profesor Reuven Tsur a partir de los años 70, y que consiste en explicar el texto poético *desde* los presupuestos de la *Psicología cognitiva* (Alonso Cortés 2005: 7), orientando sus cometidos hacia el efecto estético que dicho texto produce en el lector, así como «en la forma en que el texto estructura las emociones tanto del autor como del receptor» (Rodríguez Redondo 2005: 2).

Como sabemos, la *Psicología cognitiva* trata de la percepción, el pensamiento y la acción, vistos como funciones psíquicas complejas tanto en sus representaciones mentales como en los mecanismos emocionales que las gobiernan. Así, dada la importancia que adquieren las emociones y sentimientos en el quehacer diario de las personas, la psicología de la emoción y del sentimiento estudia precisamente dichos estados afectivos de la persona desde varios puntos de vista (psicológico, neurológico, fisiológico, etc.).

En este sentido, la segunda consideración de la *Poética cognitiva* desarrollada por Tsur es la que más nos interesa a nosotros, ya que se acerca a lo que los profesores Antonio García Berrio y Teresa Hernández han definido como *Poética del sentimiento*, en tanto que esta última es una parcela de la *Poética general* que se encarga de estudiar y analizar el «componente emotivo-sentimental» de las obras literarias (García Berrio y Hernández Fernández 2004: 197-215).

A este respecto, debemos hacer una pequeña aclaración: según los autores anteriormente mencionados, la *Poética del sentimiento* sienta sus bases en la denominada *Estética de la empatía*, aunque, a nuestro juicio, ello no puede ser así, pues la llamada *Estética de la empatía* no es otra cosa que psicología de la empatía (Sahakian 1987: 288-289), aplicada, eso sí, al campo de la *Estética* por el psicólogo Theodor Lipps.

Por tanto, es preciso aclarar que el «componente emotivo-sentimental» de la poesía debe ser sistematizado desde los parámetros de la psicología de la emoción y el sentimiento, y no únicamente desde los postulados de la psicología de la empatía.

Y ello es así por una sencilla razón: la psicología de la empatía no es una subdisciplina como tal de la *Psicología cognitiva*, sino una parcela perteneciente al campo de estudio de la psicología de la emoción y el sentimiento, que son subdisciplinas de la *Psicología cognitiva* (Castilla del Pino 2008; Mayor 1998; Goleman 2005). De esta manera, el «componente emotivo-sentimental» debe ser estudiado a partir de la

[2] Efectivamente, según señala el profesor Miguel Ángel Garrido: «papel que empieza a desempeñar el cognitivismo aproximadamente a partir de la década de 1980, en los estudios literarios y culturales presenta, por lo demás, notables similitudes con el que desempeñó la semiótica en las décadas inmediatamente anteriores del mismo siglo XX. Puede considerarse el subrayado de una perspectiva reiteradamente insinuada tras el giro pragmático» (como se citó en Luján Atienza 2006: 15).

caracterización de lo que son las emociones y los sentimientos[3], pues ambas funciones surgen en el individuo siempre a través de un acontecimiento inesperado del mundo exterior, y, asimismo, cabe destacar de estos dos estados que ambos son inseparables de las representaciones del mundo exterior.

Tan solo nos resta hablar para concluir con este apartado de la psicología de la empatía, ya que dicha *capacidad* psicológica se nos presenta como componente esencial, según veremos, para la creación y recepción poéticas desde el punto de vista cognitivo.

A propósito de la relación insoslayable, ya apuntada, entre sujeto y objeto, podemos definir la *empatía* como la capacidad psíquica «que se experimenta en la propia actividad relacional con un objeto al que aceptamos» (Castilla del Pino 2008: 343), surgiendo de dicha experiencia unos determinados sentimientos hacia el objeto, motivados por nuestras expectativas personales (gustos, ideología, sentimientos estéticos o éticos, etc.). En efecto, según la psicología de la empatía una persona se proyecta en el objeto percibido. Así, para Lipps, mediante la empatía «se establece una diferenciación entre uno mismo y otra persona u objeto de percepción y contemplación» (como se citó en Sahakian 1987: 288).

Presentados ya los principios fundamentales de la psicología de la emoción y el sentimiento, dando por sentado que la psicología de la empatía es una disciplina de aquella, y de acuerdo con los aspectos que venimos tratando arriba, definimos entonces el «componente emotivo-sentimental» como la representación de naturaleza mental que tenemos del mundo exterior, a la que se asocian determinadas emociones y sentimientos (agradables/desagradables) en virtud de las vivencias que el sujeto ha experimentado, *puede* experimentar o inventar gracias a su imaginación y fantasía.

De acuerdo con los argumentos que hemos ido formulando en este primer apartado, se pueden inferir dos consideraciones sumamente importantes: en primer lugar, que la relación entre el sujeto y el mundo exterior es insoslayable, íntima; aunque el sujeto construya su mundo particular en virtud de su experiencia vital, es innegable que fuera de él hay una realidad evidencial. En segundo lugar, que las percepciones y vivencias de los sujetos siempre se asocian a un determinado efecto psicológico de naturaleza emotivo-sentimental que, en el ámbito de la creación y la recepción de los textos poéticos cobran una especial importancia. Sobre ello tratamos en el siguiente apartado.

[3] Una *emoción* es un estado psíquico que supone una agitación de ánimo acompañada de una conmoción física o somática (Heras 2007a:186; Pinillos 1985: 552), condicionada por un estímulo exterior, o, como ha explicado el psicólogo José Luis Pinillos (1985: 552), la emoción «se origina normalmente por una situación que amenaza o frustra al sujeto, o lo excita». Desde el punto de vista cognitivo, pues, la emoción se caracteriza por ser un estado mental referido a la relación sujeto-entorno, «frecuentemente elicitado por un suceso externo que produce experiencias subjetivas, normalmente acompañadas por correlatos fisiológicos» (Martínez Sánchez y García Montalvo 1995: 498). Por su parte, los *sentimientos* son estados psíquicos del sujeto, caracterizados por la impresión afectiva que le causa determinada persona, animal, cosa, recuerdo o situación general (Castilla del Pino 2008), es decir, «son estados de ánimo cualitativamente teñidos por formas superiores de placer o dolor, cuya especificación de ordinario remite a contenidos y valores culturales». (Pinillos 1985: 549-550) En este sentido, los sentimientos no son funciones psíquicas aisladas, sino «experiencias cualitativas presentes en nuestras vivencias, pensamientos y acciones» (Dirks 1969: 104), característica según la cual podemos afirmar que los sentimientos son emociones que presentan menos intensidad que estas.

2.- Consideraciones y reflexiones cognitivas sobre la creación y la recepción de la poesía lírica

2.1.- La comunicación poética: entre la imaginación y la fantasía

Resulta fundamental para comprender la comunicación poética -literaria- que se definan con precisión las dos funciones psíquicas de orden superior gracias a las cuales tiene lugar dicha comunicación: la *imaginación* y la *fantasía*, sobre todo tal y como se entienden desde el Romanticismo.

Fue el poeta inglés Coleridge quien distinguió por vez primera entre ambas funciones, designando a la imaginación («imagination») el carácter de la auténtica potencialidad creadora, y a la fantasía («fancy») la facultad creadora de las imágenes y representaciones (Aguiar e Silva 2001: 128-133) que el *pensamiento creador* asocia para producir un poema lírico. Así, la capacidad de la imaginación de producir y reproducir representaciones gracias a la fantasía es lo que Aristóteles concibió como la *mímesis* literaria, fuente ineludible de la *ficcionalidad* poética (García Berrio 1994; Pozuelo Yvancos 1993).

De manera que gracias a la fantasía «podemos construir otros mundos virtuales como sustitutivos mentales del mundo empírico» (Castilla del Pino 2008: 343). Es decir, por medio de la actividad psíquica y mental de la imaginación al crear representaciones sobre lo real a través de la fantasía es como rescatamos los impulsos simbólicos de la sentimentalidad o pulsiones pre-conscientes (García Berrio y Hernández Fernández 2004: 157-158).

A este respecto, basándose en la idea de que existe una concomitancia entre los gestos del cuerpo, los centros nerviosos y las representaciones, Gilbert Durand estableció en su obra *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (1981) una tripartición de los símbolos y los mitos del hombre en tres grandes regímenes antropológicos, regímenes que deben entenderse como los tres modos fundamentales de organizar nuestra imaginación, sentando con ello las bases de la *Poética de la imaginación* -que es, como la *Poética lingüística* o la *Poética cognitiva*, una parcela de la *Poética general*-. Los tres regímenes establecidos por Durand son: a) El régimen *diurno* o «postural»; b) Régimen *nocturno* o «digestivo», y c) Régimen *nocturno* cíclico o «causal-copulativo-amoroso».

Los tres regímenes señalados nos permiten considerar el poema lírico como espesor de convergencia entre el autor y el lector, ya que dichos regímenes se plantean como una solución posible al establecer un valor convincente del significado que tenga dicho poema, siempre sobre la base de la existencia de las estructuras universales de la imaginación como principios que garantizan la significación estética de los poemas líricos (Casas 1994; García Berrio 2009).

Ello es muy importante, pues dentro de la comunicación poética el *sentido* de un poema no existe «independientemente del proceso de operaciones cognoscitivas realizadas por parte del receptor o lector» (López Eire 2002: 61).

En relación con ello, pocos han sido los autores que se han ocupado del problema que supone tratar la poesía lírica como forma especial de comunicación (Pozuelo Yvancos 1994), o, mejor dicho, como forma de comunicación en tanto que expresión directa -o *re*presentación- de las emociones y los sentimientos desde parámetros exclusivamente cognitivos.

Así, el tipo de análisis cognitivo de la comunicación del poema lírico se nos presenta como fundamental, ya que sin él, como señala van Dijk (1987):

> no se puede conseguir un conocimiento serio de los efectos emotivos de la interpretación literaria, en donde están implicados nuestras necesidades, deseos, aspiraciones, gustos y otros «sentimientos». La *estética* de la comunicación literaria es una función compleja de estas estructuras cognitivas y emotivas (Dijk 1987: 177).

Pese a ello, las propiedades psicológicas no se dan independientemente de nuestros sistemas de conocimiento o *modelos/dominios cognitivos*, universalizados, como se ha visto, gracias a las estructuras antropológico-imaginarias, en tanto que estas proporcionan el sentido más o menos estable del poema lírico, o texto artístico, convencionalizado desde el punto de vista pragmático.

En relación con ello, no es nada arriesgado afirmar a estas alturas que el «componente emotivo-sentimental» es el que ha predominado en la poesía lírica desde su mismo origen. Partimos, pues, de la consideración de la poesía lírica como expresión directa de las emociones y sentimientos, en tanto que estos son *sugeridos* al lector por una entidad que *habla* a través de la composición -entidad que puede o no corresponderse con el «yo» del poeta, es decir, con la entidad empírica que ha escrito el poema-.

Así, una de las mejores caracterizaciones de la poesía que se han dado con relación a lo que acabamos de apuntar es la que expuso el poeta Carlos Bousoño en su ya clásica *Teoría de la expresión poética* (1976), al señalar que:

> La poesía debe *darnos la impresión* (aunque esa impresión pueda ser engañosa) de que, a través de meras palabras, se nos comunica un conocimiento de muy especial índole: el conocimiento de un contenido psíquico *tal como un contenido psíquico es en la vida real*. O sea, de un contenido psíquico que en la vida real se ofrece como algo individual, como un todo particular, síntesis intuitiva, única, de lo conceptual-sensorial (o axiológico)-afectivo (Bousoño 1976: I 18).

Ahora bien, es preciso aclarar que ese *contenido psíquico* del cual nos habla Bousoño no se nos *comunica* en la lectura de manera real, sino que se nos *transmite* de manera imaginaria. Expliquémonos.

Dentro del ámbito de la comunicación de la poesía lírica, podemos asegurar que, desde el punto de vista cognitivo, el POETA[4] cree dirigirse a un lector que le ha de entender, y el lector cree entender al POETA, precisamente porque ambos se *imaginan* en el mismo contexto (Castilla del Pino 1994: 311-312). Por otro lado, según ha indicado José Luis García Barrientos (1999: 18):

> como comunicación real, la poesía no es un hecho verbal, sino la *representación de un hecho verbal imaginario*; y como hecho verbal, no es primeramente un mensaje, sino un *objeto imaginario* que sólo secundariamente despliega un «mensaje» -no lingüístico- hacia el mundo real [cursiva mía].

[4] Utilizo la palabra «POETA» en versales para referirme a la entidad empírica que escribe poesía. Es decir, utilizaré esta forma cuando me refiera a la persona abstracta que escribe versos. Sin embargo, utilizaré la forma «poeta» para referirme a la figura de Jaime Gil de Biedma.

De manera que con ello se pone de manifiesto que la participación del POETA y el lector en el proceso de comunicación es cognoscitiva e *imaginativa*, ya que ambos utilizan sus conocimientos y capacidades para construir uno, y *re*construir el otro, el sentido del poema. Así, en el ámbito de la recepción, el lector «debe imaginar quién es el emisor y quién el destinatario, cuál es el contexto […]» (Escandell Vidal 2003: 207).

Esto es sumamente importante, ya que, de acuerdo con esta consideración, podemos asegurar -y esta es una idea que se deberá tener presente a partir de este momento- que, desde el punto de vista cognitivo, la comunicación de la poesía es imaginaria debido al siguiente razonamiento: si el contexto de producción del POETA y el contexto del lector nunca coinciden -por poco tiempo que haya pasado-, ya que las circunstancias y experiencias personales de cada uno nunca pueden ser las mismas, entonces la comunicación de la poesía lírica es siempre *imaginaria*, pues mediante la lectura el lector *imagina* las imágenes y símbolos afectivos expresados por el *hablante* o *voz lírica*. Hecho este, por otro lado, fundamental para determinar la ficcionalidad del poema.

De forma análoga, una vez asimilado lo *comunicado* por el texto poético o poema -su estructura lingüístico-material-, el lector compara dicha situación con su experiencia por medio de su *imaginación*, y proyecta sus circunstancias personales sobre el poema, o, mejor dicho, sobre lo que este le ha *comunicado*. De esta manera, el poema *sugiere* al lector irremediablemente un determinado efecto psicológico, que es, como se ha dicho, de naturaleza emotivo-sentimental.

En relación con ello, lo que nos interesa sobremanera en este asunto es que la *representación mental* del POETA y del lector es siempre imaginaria, ya que ambos construyen gracias a su imaginación el sentido del poema, en virtud de su experiencia.

Es decir, tanto el POETA como el lector construyen una imagen mental, dentro de sus respectivos *espacios mentales* o *dominios cognitivos* personales, que se asocia a los elementos que constituyen el mundo real o efectivo. Pero decir esto es generalizar demasiado.

Por este motivo, dicha afirmación implica a su vez dos argumentos que, aunque contrarios, son igualmente válidos: en primer lugar, las imágenes mentales de ambas entidades (POETA/lector) pueden coincidir o no en virtud de la experiencia vital de cada uno, aunque esta coincidencia supondría una idealización del proceso comunicativo, ya que «es imposible que productor y lector obtengan imágenes idénticas del texto» (Porto Requejo 2007: 33). En segundo lugar, si la representación mental es *semejante* a ambos -que no idéntica-, entonces podemos decir que la comunicación del poema lírico, aunque de forma imaginaria, se da.

El primer argumento conlleva inevitablemente considerar que el poema lírico es plurisignificativo, y que, por tanto, permite múltiples lecturas. Sin embargo, la lectura de poesía es una experiencia mediante la cual el lector busca un *sentido* antes que una referencia, y ese orden se ubica más allá del campo de la denotación y la connotación (Casas 1994: 274).

Así, el segundo argumento conduce a la posibilidad de que la representación mental de ambas entidades *converja* gracias a los universales antropológicos de la imaginación, cuyas estructuras o *regímenes* dotan al poema de un valor o sentido estético de raigambre emotivo-sentimental.

Con lo cual, una cosa debe quedar clara tras la lectura del presente subapartado: para comprender el *sentido* del poema no es suficiente que el lector posea competencia

lingüística; además, debe saber combinarla con su conocimiento o dominio cognitivo cultural y su conocimiento del contexto, para así *crear* mediante su imaginación una representación mental de naturaleza emotivo-sentimental sobre lo *comunicado* por el poema, o, como el propio Gil de Biedma señaló (2010) en una entrevista que le realizaron titulada *Leer poesía, escribir poesía*: «es necesario que haya una adecuación entre materia imaginativa, concepción del poema y referencias que el poema supone y efecto cultural que produce» (Gil de Biedma 2010: 1141).

Una vez realizadas las consideraciones acerca de la comunicación de la poesía lírica, y dado que esta es representación de los sentimientos, expongo a continuación los factores psicofísicos que se activan en el proceso de creación y recepción poéticas.

2.2.- La creación y recepción poéticas desde el punto de vista cognitivo

El POETA es un sujeto cognoscente -al igual que el lector- que *debe* poseer la suficiente competencia poética, es decir, un profundo conocimiento de la tradición literaria o Universo literario (Chico Rico 1988: 21-30) y de las técnicas poéticas, para componer un poema.

Gracias a la percepción que tiene de la realidad objetiva, el POETA lleva a cabo el proceso mental de la *categorización*, mediante el cual selecciona diferentes objetos y situaciones que encuentra *en* dicha realidad. Es decir, establece relaciones perceptivas con los objetos y situaciones de la realidad objetiva y las hace suyas, ya que estas pasan a formar parte de su realidad subjetiva (Castilla del Pino 1994).

En esa primera toma de contacto con la realidad pensamos que se produce el primer estado de *empatía*, pues la mera percepción del objeto pertenece ya al sujeto cognoscente, porque el objeto es *imagen* y, como tal, de aquel que la forma, o lo que es lo mismo, «el contenido de las imágenes pertenecen ya a la realidad subjetiva del sujeto, porque forman parte de su campo experiencial» (Castilla del Pino 1994: 344).

Desde el punto de vista cognitivo, podemos decir que, gracias a su pensamiento racional, el POETA selecciona dichas situaciones o elementos referenciales, precisamente porque estos le han *causado* una determinada emoción y sentimiento. De esta manera, dichas situaciones, acciones u objetos, que desde el punto de vista perceptivo son *imágenes esquemáticas*[5], pasan a formar parte de su experiencia vital, esto es, de su dominio cognitivo básico, convirtiéndose en recuerdo, en *imágenes mentales*, ya que dichas imágenes pasan a ser representaciones mentales que inevitablemente forman parte de una vivencia personal del POETA, y, por tanto, ya forman parte de su experiencia vital.

Pero cuando el POETA se dispone a componer el poema, activa de manera consciente otros procesos cognitivos, de los que también debemos dar cuenta.

En el acto de composición poética, el POETA recuerda las situaciones que le causaron una determinada impresión, es decir, reproduce en su mente las imágenes esquemáticas

[5] Este tipo de imágenes son estructuras gestálticas de conocimiento abstracto, ya que están basadas en patrones recurrentes de la experiencia física, perceptiva y motora. Así, ya que están relacionadas con la localización espacial, el movimiento y las formas, implican por ello un cierto grado de conciencia sobre la experiencia del individuo. Por tanto, su función es la de dar coherencia y orden a nuestra experiencia y entendimiento, ya que gracias a ellas podemos «esquematizar y reconocer similitudes entre objetos y situaciones» (Cuenca y Hilferty 1999: 106).

que categorizó de la realidad objetiva. Así, de lo que intenta dar cuenta el POETA en el poema es de las emociones y sentimientos que le suscitaron dichas imágenes.

En relación con ello, pensamos que la reproducción en la mente del POETA de dichas imágenes esquemáticas debe ser nítida y clara, pues de otra manera no podría reproducir las sensaciones determinadas (emoción/sentimientos) en el poema. De esta manera, las imágenes esquemáticas se convierten en *imágenes eidéticas*[6], que son imágenes mentales.

Es en ese momento donde se lleva a cabo el proceso de selección por parte del POETA de los elementos referenciales, y que pasarán a formar parte del poema en forma de emoción y sentimiento. Hablemos a continuación del proceso de creación del poema.

Una vez el POETA tiene seleccionadas las imágenes eidéticas en su dominio cognitivo, se dispone a darles forma lingüística. Para ello, deberá tener en cuenta además sus modelos cognitivos idealizados, determinados por su competencia literaria y cultural.

Podemos decir que esta acción, desde el punto de vista lingüístico-textual, se traduce en que el POETA construye, de todas las macroestructuras posibles, aquella que le parece más oportuna según lo que pretenda comunicar o transmitir al lector, y, a partir de dicha macroestructura, elabora la microestructura, que «elige con el fin de que la manifestación de esta última exprese la macroestructura que ha elaborado» (Albaladejo y García Berrio 1983: 145). Como es natural, para llevar a cabo esta acción, se ponen en marcha importantes funciones psíquicas.

Dado que el POETA quiere hacer poesía, pues esa es su finalidad, activa su pensamiento imaginativo, que, junto con el pensamiento racional (pues el POETA es en todo momento consciente de lo que quiere transmitir y cómo quiere hacerlo), ambos conforman su pensamiento creador. Así, gracias a su imaginación eidética, el POETA se propone construir el poema de dos modos:

a) Describiendo sus vivencias y experiencias.

b) A partir de sus experiencias, puede fantasear de manera voluntaria las situaciones; es decir, gracias a su imaginación y su fantasía, el poeta puede crear nuevas situaciones, sentir nuevas experiencias y transformarlas en forma lingüística.

En ambos casos, las descripciones que conforman el marco referencial del poema -que, al fin y al cabo, son imágenes y símbolos que pasan a formar parte del espesor imaginario-, siempre se asocian a una determinada emoción y sentimiento (Bousoño I 1976: 90-97).

Por este motivo, al describir una situación o vivencia personal -ya sea esta verdadera o fantaseada-, el POETA convierte en forma lingüística una determinada emoción en el poema, que puede ser positiva o negativa, según lo que quiera transmitir.

Asimismo, el estado emotivo que transmite el POETA al poema implica que a su vez transmita determinados sentimientos. Si el POETA habla de *un* estado personal de manera

[6] Son imágenes que, sin llegar a considerarse una alucinación, se mantienen ante la vista del sujeto, una vez que lo que este ha percibido deja de estar presente en su campo visual; de manera que son copias persistentes de determinados objetos percibidos (Dirks 1969). Leaks define este tipo de imagen como «la imagen visual de una figura, generalmente de larga duración, localizada enfrente de los ojos del sujeto, dotada de color y situada usualmente en el mismo plano en que se mostró la figura original» (como se citó en Pinillos 1985: 408).

positiva, a través del yo textual, evidentemente los versos proyectarán sentimientos del estado psicológico agradables; por el contrario, si dichos estados son negativos, los sentimientos que proyectarán los versos serán desagradables.

Por otro lado, es evidente que los objetos, ya sean estos animados o inanimados, que el POETA ha tomado de la realidad objetiva también le transmiten un determinado sentimiento, y así hablamos de los sentimientos de estimación ajena positivos y negativos, que dependerán de la mayor o menor capacidad de empatía que sienta por dichos objetos, y lo que ello implica, es decir, situaciones y acciones que se dan con los objetos.

Puede suceder también un caso extraordinario en el que encontremos que el POETA se ha desdoblado a sí mismo, con lo cual, él mismo se convierte en objeto poético; así, los sentimientos dependerán de la imagen que sobre sí tiene el propio POETA.

Por otro lado, puede suceder igualmente que el POETA finja sus emociones y sentimientos; cosa, por otro lado, insignificante en el proceso de la lectura, como veremos. Pero una cosa es innegable, y es que, sean fingidos o no, el poema lírico es una representación imaginaria de imágenes y símbolos que se asocian a emociones y sentimientos.

Asimismo, el POETA puede utilizar varias entidades mediante las cuales expresar dichas emociones y sentimientos en el discurso lírico, es decir, el yo que aparece en el poema puede efectivamente ser el yo personal del POETA, o puede ser otra entidad textual, otro *yo*, o un *él*/*ella* en los que se desdobla. Sea como fuere, ello no es relevante, como veremos al tratar el proceso cognitivo de la recepción.

De acuerdo con lo que hemos dicho hasta ahora, el poema ya es una forma lingüística o microestructura, dotada de un sentido que gira en torno a una idea general o tópico textual en su macroestructura.

Ahora bien, las representaciones imaginarias de impulso sentimental quedan *anuladas* en la forma lingüística del poema, que se convierte de esta manera en un *discurso imaginario*, ya que no podemos situarlo en la mente del POETA y de sus experiencias, o, como ha especificado Roger Fowler (1974: 215), no podemos situar el poema, si partimos de su forma lingüístico-material «en la mente del autor en el momento de la creación, por ser inaccesible y poder cambiar en el acto de transcribirlo; es decir, ese estado mental puede ser un resultado, más bien que la causa».

Las palabras de Fowler son importantes por dos razones: en primer lugar, porque efectivamente no podemos situarnos en la mente del POETA en el momento en que compone un poema, ni saber qué pensaba al hacerlo; y, por otro lado, porque de esta manera, el lector se encuentra ante una estructura material en la cual quien le habla no es el POETA, sino una voz lírica a través de los versos. Es por ello por lo que debemos estudiar cómo se produce la lectura del poema.

El lector parte del texto, es decir, de la estructura lingüístico-material. Al leer el poema, los lectores proyectan la reconstrucción imaginativa de objetos y lugares debido a que consideran que los estados emotivos que les sugieren las estructuras lingüísticas se parecen a los de su experiencia vital (García Berrio 1994).

Desde el punto de vista cognitivo, pues, el lector se identifica con el *yo* del hablante lírico, no con el *yo* del POETA, y ello lo hace mediante dos formas:

a) Considera que lo que *siente* el yo textual también lo siente él o lo ha sentido, es decir, al leer el poema, compara las situaciones que describe el hablante lírico con su experiencia vivencial. Aparecen, de la lectura de los versos, imágenes eidéticas en la mente del lector que le recuerdan experiencias pasadas en las que cree haber sentido algo semejante -nunca lo mismo- a lo que expresa el hablante lírico.

b) Puede suceder también que lo que el hablante lírico comunica no lo haya vivido el lector, y por ello no se siente identificado. De ocurrir esto último, el lector, por medio de su fantasía, se *pone a sí mismo en el lugar del hablante lírico* a través de la *empatía*, es decir, se desdobla imaginando que una determinada situación le sucede.

De esta manera, cuando el lector lee un poema se imagina los hechos que este le comunica imaginariamente, reproduciendo y combinando percepciones anteriores de su experiencia, o bien *creando* nuevas situaciones mediante su fantasía. Como es natural, dichas imágenes de los recuerdos o las fantasías que reproduce en su mente van unidas asimismo a una determinada emoción y sentimiento (Dirks 1969; Porto Requejo 2007).

En este sentido, el discurso lírico, que es imaginario, y, por tanto, ficcional, se convierte por así decirlo en *real* para el lector, paradójicamente gracias a la imaginación y la fantasía de este; es decir, el lector se incorpora a la realidad poemática *del* texto lírico cuando la *re*construye, y esa incorporación «le exige abandonar la realidad objetiva, ya que ambas no pueden ser al mismo tiempo» (Rodríguez Pequeño 1997: 183).

Por otro lado, es fundamental para el lector conocer el contexto en el que se desarrolló la obra del POETA; sin embargo, de no ser así, la lectura de los versos debe hacerse mediante la introspección, cosa que, por otro lado, es lo más frecuente. En este último caso, el lector descontextualiza la expresividad del discurso lírico, y, como venimos diciendo, hace suyas las situaciones del hablante lírico en virtud a su experiencia personal (Jacobo Egea 2013).

Creemos que en esa identificación con el hablante lírico, así como en la fantasía al crear nuevas situaciones -es decir, en esas representaciones de la imaginación-, es donde se produce el efecto poético emotivo-sentimental en el lector.

En relación con lo que venimos diciendo, el lector, que es otro sujeto cognoscente, también observa y categoriza los elementos de la realidad objetiva, en el proceso de lectura atribuye una nueva realidad al poema, no solo como representación sino también porque se evade de la realidad objetiva en el momento de lectura, es decir, se introduce en un nuevo espacio perceptivo, intemporal, sin restricciones, en definitiva, se introduce en una nueva realidad fantaseada e imaginada, y luego lo extiende a su mundo personal (Oomen 1987).

Análogamente, y dado que los versos *sugieren* al lector una determinada emoción y sentimiento, no importa, como decíamos antes, que dichas emociones y sentimientos del POETA sean concebidas como algo fingido o no, pues lo que verdaderamente importa al lector es el *efecto* emotivo-sentimental que las situaciones y los estados anímicos provocan en él (García Berrio 2009); entonces, el hecho de que las emociones y los sentimientos sean o no fingidos no afecta al modo de ser del poema (Pozuelo Yvancos 1997: 260-265).

Así, según lo que venimos diciendo, el lector crea *otra* realidad *en* el poema, y le atribuye un *significado* personal (Fowler 1974). Lo cual no quiere decir que el *sentido*

del poema sea variable, sino todo lo contrario, ya que este queda universalizado gracias al espesor de las estructuras antropológico-imaginarias.

Para ir concluyendo, creemos que es en el efecto de identificación del lector con el hablante lírico donde se produce la *Estética de la empatía* propiamente dicha, ya que la identificación se produce como interiorización de lo denotado por el hablante lírico, pues «lo que caracteriza al proceso de identificación es […] la coincidencia entre las actitudes del personaje y las del lector, hasta el punto de vivir transitoriamente la situación que las provoca como reales» (Castilla del Pino 1994: 336). De esta manera, las emociones y los sentimientos aparecen «como conciencia emotiva resultante que refleja y traduce el origen interior impulsivo, causal y originario en el principio creador del poema, y reproducido en el instante de la recreación empática de los lectores» (García Berrio y Hernández Fernández 2004: 207).

Con ello, a nuestro modo de ver, la *Poética del sentimiento*, en tanto que subcomponente de la *Poética cognitiva*, *grosso modo* se ocupa de poner en relación los estados de ánimo del POETA con las peculiaridades de los referentes de la realidad, que son los que tienen la virtud de suscitar la reacción sentimental en el ánimo de los observadores; referentes e impulsos sentimentales que los lectores reproducen y reviven gracias a su relación con los referentes objetivos, en el acto de contemplación imaginaria de la lectura lírica.

3.- Fogonazo sobre la vida y obra de Jaime Gil de Biedma (1929-1990)

Nace Jaime Gil de Biedma y Alba en Barcelona el 13 de noviembre de 1929, en el seno de una familia burguesa y vinculada a la aristocracia castellana. En 1948 inicia sus estudios de *Derecho* en la Universidad de Barcelona, donde conoce a Carlos Barral, Joan Raventós, Román Rojas y Antonio Senillosa, con los que frecuenta tertulias literarias; termina la licenciatura de Derecho en la Universidad de Salamanca en 1951. Regresa a Barcelona y comienza a componer sus primeros poemas. En 1953 comienza a viajar por el extranjero, sobre todo a Inglaterra. Allí conoce a Paco Mayans, quien le introduce en la poesía inglesa.

En 1954 adquiere su plaza de funcionario como abogado y secretario general en la *Compañía General de Tabacos de Filipinas*, en Barcelona, de la que su padre era director. Dado su conocimiento de la lengua inglesa pronto comienza a viajar a Norteamérica y a Filipinas a partir de 1956. En febrero de 1959 asiste en la ciudad francesa de Colliure, junto con algunos escritores, al homenaje que estos realizan a Antonio Machado en el vigésimo aniversario de su fallecimiento.

Durante finales de los años 50 y la década de los 60 se da su máximo esplendor de creación poética, traspasada por una serie de crisis de identidad y sentimental que marcarán el rumbo de su poesía. En el verano de 1985 se le diagnostica el SIDA, enfermedad contra la que lucha hasta que fallece el 8 de enero de 1990. Unos meses antes, en noviembre, había muerto su madre, y en diciembre, de manera repentina, su querido amigo Carlos Barral.

La obra poética de Gil de Biedma es breve, aunque de una originalidad y calidad incuestionables. En 1959 publica *Compañeros de viaje*, seguido de *Moralidades* (1966), y su último libro de poesía, *Poemas póstumos*, del año 1968. La compilación de estos

tres libros se lleva a cabo en 1975 bajo el de título *Las personas del verbo* (1975). Asimismo, cultivó la prosa (*Diario del artista seriamente enfermo*, 1956), el ensayo (*El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, de 1980) y la traducción.

4.- Aproximación a la técnica de composición poética en Gil de Biedma: la *Poesía de la experiencia* y el "monólogo dramático"

Según se ha señalado en líneas anteriores, convencionalmente se viene considerando como característica principal de la poesía lírica que esta sea expresión directa de los sentimientos del POETA. Esa es la idea que se ha transmitido sobre este tipo de subgénero poético, o, por lo menos, así lo cree el lector que realiza una lectura superficial del poema. Por tanto, se tiende a identificar al yo del POETA con la voz del que habla en el poema (Pozuelo Yvancos 1994: 220 ss.).

Entonces, si el lector de poesía lírica solo tiene presente esta idea cuando realiza la lectura, de la misma este puede inferir tres consideraciones, todas erróneas: en primer lugar, efectivamente, pensar que el yo del POETA es el yo del hablante lírico (Casas 1994: 280 ss.); en segundo lugar, dado que la poesía es representación imaginaria del «componente emotivo-sentimental», el lector puede pensar que los sentimientos son los del POETA, y asimismo puede pensar que dichos sentimientos son verdaderos, es decir, que el POETA no los ha fingido -cosa indemostrable, por otro lado-; y en tercer lugar, muchas veces el lector, al pensar que el *yo* que habla a través del poema es el yo del POETA, se siente profundamente identificado con el POETA -entidad empírica-, y no con el *hablante lírico*; con lo cual, se enfrenta a una situación «pre-psicótica» en la que piensa «*X* soy yo», en donde X es la persona del POETA (Castilla del Pino 1994: 336). Hasta aquí las tres consideraciones.

Pues bien, sin descartar el carácter predominantemente subjetivo de la poesía, a esta característica tradicional de la lírica como género, según la cual se piensa que el POETA expresa su experiencia, se opone otra idea fundamental e importantísima, que consiste en señalar que el hablante lírico no se corresponde con el yo del POETA, sino que dicho *hablante lírico* es un personaje en el que aquel se desdobla (Bagué Quílez 2006; Casas 1994; García Berrio 1994; García Berrio y Hernández Fernández 2004).

De esta manera, la característica fundamental de la poesía lírica moderna es que esta muestra como hablante lírico a un sujeto despersonalizado, que debemos entender como un *ente imaginario*, absolutamente independiente del yo del POETA.

Como sabemos, la poesía de Gil de Biedma se adscribe a lo que en teoría e historia literarias se conoce como «poesía de la experiencia», en tanto que modo de composición poética que supone una alternativa al discurso del *intimismo confesional* post-romántico; tipo de poesía que fue teorizada por el crítico Robert Langbaum en su obra *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna* (1996).

El término «experiencia» ciertamente es muy ambiguo y puede llevarnos a confusión. Con frecuencia se tiende a pensar que se refiere a la experiencia subjetiva, íntima, del poeta. No obstante, la «poesía de la experiencia» se refiere más bien al procedimiento poético según el cual «el poema crea *en sí mismo* una experiencia, que obviamente no es la experiencia personal del poeta. Con ello, la intención es la de someter al lector a la experiencia primigenia que da origen al poema» (Jacobo Egea 2016: 123).

En su ensayo «Sensibilidad infantil, mentalidad adulta», Gil de Biedma (2010), haciendo referencia a la obra de Langbaum, hablaba sobre la *experiencia* que debe crear el poema, como superación de la experiencia personal de quien lo escribe:

> Para que el poema resulte satisfactorio ha de presentarnos una realidad en la que el divorcio entre las cosas o los hechos y las significaciones ha sido superado, pero esa realidad integrada debe a la vez guardar adecuación con la realidad de la experiencia habitual, es decir, con aquella en que precisamente se da el divorcio cuya superación se pretende (Gil de Biedma 2010: 531).

Es decir, que un poema moderno, más que ser una imitación de la realidad es el simulacro de una experiencia real; con lo cual, la poesía de la experiencia no tiene nada que ver con lo que el poema nos diga, sino más bien «con la forma de presentar el posible material factual del mismo», o sea, «el modo de disponerlo, de hacerlo funcionar y provocar un efecto» (Teruel Benavente 1996: 529).

Así, según Langbaum el procedimiento que se utiliza para recrear la *experiencia* en el poema es lo que se conoce como «monólogo dramático», es decir, el dispositivo poético mediante el cual el poeta se apoya en la *invención* de un personaje que es a un mismo tiempo el protagonista y el enunciador del poema; de esta manera, «el poeta se oculta tras la voz del sujeto poético» (Bagué 2006: 52) o, como matizan Neira y Pérez Bazo (2002: 94-95), el «monólogo dramático» consiste en: «conceder la voz poética a un personaje, o a un objeto personificado, cuyo discurso se expresa mediante la primera persona gramatical con el fin de presentar una experiencia identificable existencial o psicológicamente -o ambas a la vez- con la propia experiencia del autor».

En este sentido, Gil de Biedma -perfecto conocedor de la poesía inglesa del siglo XIX y XX-, cuyos poetas egregios, desde Browning hasta T. S. Eliot, practicaron este tipo de procedimiento, explicaba en su ensayo «Como en sí mismo, al fin» lo que él entendía por «monólogo dramático»:

> Lo fundamental en el monólogo dramático, en cuanto forma poética moderna, no estriba en la mera circunstancia de que se suponga dicho por alguien que no es el poeta […]. La voz del que habla en un poema, aunque sea la del poeta, no es nunca una voz real, es sólo una voz posible, no siempre imaginaria, pero siempre imaginada. La persona poética es precisamente eso, impersonación, personaje (Gil de Biedma 2010: 814).

Por tanto, no se trata de que la voz que habla en el poema sea un personaje distinto del poeta, o de que los destinatarios sean imaginarios (Castilla del Pino 1994: 59-60); de lo que se trata es de que la propia expresión sea en sí misma ficticia (Casas 1994).

En consecuencia, pese al carácter autobiográfico de su poesía, no tarda el lector en darse cuenta de que el protagonista de sus poemas o *hablante lírico* está trabajado por el poeta catalán con un cierto aire de distanciamiento, «hasta el punto de parecerse a una voz disociada de su autor» (Thanoon 1996: 536), lo cual se consigue a través de la inserción de su «yo» dentro de una determinada situación que el lector visualiza.

Inventar un personaje poético, una identidad, en definitiva, fue lo que consiguió Gil de Biedma con *Las personas del verbo*: «La Literatura -señaló en el coloquio titulado *Sobre el hábito de la literatura como vicio de la mente y otras ociosidades*-, y sobre todo la poesía es una forma de inventar una identidad», para matizar seguidamente que

«cuando un poeta habla en un poema, quizá no hable como personaje imaginario, pero como personaje imaginado siempre» (Gil de Biedma 2010: 720).

A continuación, abordamos la plasmación poética de ese personaje imaginado en *Las personas del verbo* desde la realidad individual hasta la colectiva (*Compañeros de viaje*), hasta su definitiva configuración en el desarrollo del tiempo (*Poemas póstumos*) a través de una serie de poemas que a nuestro juicio son sumamente significativos para plasmar los conflictos de dicho personaje -actante lírico-, sin dejar de lado la interpretación desde el punto de vista de la cognición, tal y como estudiábamos en páginas anteriores.

5.- Comentario de algunos poemas de Jaime Gil de Biedma

«Vals del aniversario» (120-121)[7]

Nada hay tan dulce como una habitación
para dos, cuando ya no nos queremos demasiado,
fuera de la ciudad, en un hotel tranquilo,
y parejas dudosas y algún niño con ganglios,

si no es esta ligera sensación 5
de irrealidad. Algo como el verano
en casa de mis padres, hace tiempo,
como viajes en tren por la noche. Te llamo

para decir que no te digo nada
que tú ya no conozcas, o si acaso 10
para besarte vagamente
los mismos labios.

Has dejado el balcón.
Ha oscurecido el cuarto
mientras que nos miramos tiernamente, 15
incómodos de no sentir el peso de tres años.

Todo es igual, parece
que no fue ayer. Y este sabor nostálgico,
que los silencios ponen en la boca,
posiblemente induce a equivocarnos 20

en nuestros sentimientos. Pero no
sin alguna reserva, porque por debajo
algo tira más fuerte y es (para decirlo
quizá de un modo menos inexacto)
difícil recordar que nos queremos, 25
si no es con cierta imprecisión, y el sábado,
que es hoy, queda tan cerca
de ayer a última hora y de pasado

Mañana
por la mañana... 30

[7] Indicamos entre paréntesis, al lado de cada título, la página donde se encuentra el poema que se analiza de acuerdo con la edición que estamos consultando: Gil de Biedma (2010).

El motivo principal del poema -la celebración de un aniversario- presenta, amén del tono marcadamente coloquial, una oscilación entre la relación que busca una vida de placer sensual y a la vez una actitud crítica por parte del hablante lírico que matiza la imposibilidad de sentirse feliz en esa misma relación con el ser amado a través de una serie de *lítotes* («de un modo menos inexacto», v. 24; «si no es con cierta imprecisión», v. 26).

Por ello, el «componente emotivo-sentimental» que nos transmite la voz lírica -más pendiente del pasado y del futuro que del *ahora* textual- oscila entre la emoción de la *alegría* que supone la celebración del aniversario en la habitación de un «hotel tranquilo» y el sentimiento desagradable de la *desgana* (vv. 17-21), el *desconcierto* y la ausencia de la *felicidad* en el amor (vv. 25-26).

Todo ello a través de una serie de procedimientos y recursos habituales en la obra del poeta: desautomatizaciones que reflejan cierto prosaísmo («y algún niño con ganglios», v. 4); atenuaciones que trasmiten una sensación de borrosidad psíquica («no nos queremos demasiado», v. 2; «esa ligera sensación / de irrealidad», vv. 5-6; «besarte vagamente», v. 11).

«Volver» (175)

Mi recuerdo eran imágenes,
en el instante, de ti:
esa expresión y un matiz
de los ojos, algo suave

en la inflexión de la voz, 5
y tus bostezos furtivos
de lebrel que ha maldormido
la noche en mi habitación.

Volver, pasados los años,
hacia la felicidad 10
-para verse y recordar
que yo también he cambiado.

En el poema el hablante lírico recuerda al ser amado a través de una sucesión de imágenes que perduran en su memoria. Las imágenes -nótese el detalle con que se describen las acciones que realizaba el ser amado- denotan el sentimiento valorativo de *aprecio* que siente el sujeto poético por la persona que *ahora* solo está presente en su recuerdo.

Al final del poema, la entidad lírica reconoce a través de la antigua relación los efectos del tiempo sobre sí misma. Pero quédele claro al lector que esa vuelta «hacia la felicidad» es una vuelta al recuerdo, al momento pasado. Entones, es en el momento en el que el protagonista del poema vuelve en sí cuando reconoce el paso del tiempo sobre su persona, de ahí que la emoción que nos transmita el poema sea la de *tristeza*, potenciada por el carácter desautomatizador de los dos últimos versos («para verse y recordar / que yo también he cambiado»), que sugieren la *nostalgia* del yo lírico; un paso del tiempo que acepta porque ha madurado tras la evocación de la experiencia amorosa.

El lector puede sentirse identificado gracias a que las descripciones del poema son acciones y situaciones que bien le han podido ocurrir (acordarse de la(s) persona(s) a la(s) que amó).

En este sentido, como decimos, son los dos últimos versos los que dan sentido a la composición, pues su carácter transracional permite que el lector los descontextualice fácilmente. Así, en estos dos últimos versos se concentra la carga emotivo-sentimental del poema, ya que denotan la conciencia de aceptación del paso del tiempo por parte del sujeto poético.

«Loca» (176)

La noche, que es siempre ambigua,
te enfurece -color
de ginebra mala, son
tus ojos unas bichas.

Yo sé que vas a romper 5
en insultos y en lágrimas
histéricas. En la cama,
luego, te calmaré

con besos que me da pena
dártelos. Y al dormir 10
te apretarás contra mí
como una perra enferma.

Como podrá comprobar el lector, este poema presenta un «componente emotivo-sentimental» profundamente negativo: en él, el hablante lírico narra la discusión -motivo del texto- con el ser amado; una discusión que posiblemente haya sido avivada por el alcohol, por la «ginebra mala».

De dicha discusión emana el sentimiento de *odio*, probablemente causado por el sentimiento de los *celos*, que desprende la pareja; un sentimiento negativo de *resentimiento* que asocia el poeta al valor simbólico de la *noche* como tiempo de oscuridad en que tiene lugar la discusión. Así, debido a esta, el hablante lírico destaca el sentimiento de *culpa* que padece la entidad a la que va dirigida la composición («Yo sé que vas a romper/ en insultos y en lágrimas/ histéricas», vv. 5-7). Pero eso no consuela al ser amado, ya que el protagonista le calmará en la cama con *desgana*, con besos que le dará pena dárselos, y en esa situación frenética, pasada la discusión, el yo poético lanza su *desprecio* hacia el amante; desprecio que se ve reforzado por el duro insulto que denota la *ira* del yo textual («perra enferma», v. 12).

De esta manera, la composición claramente sugiere al lector la emoción negativa de la *ira* ante la situación narrada.

«No volveré a ser joven» (230)

Que la vida iba en serio
uno lo empieza a comprender más tarde
-como todos los jóvenes, yo vine
a llevarme la vida por delante.

Dejar huella quería 5
y marcharme entre aplausos
-envejecer, morir, eran tan sólo
las dimensiones del teatro.

Pero ha pasado el tiempo
y la verdad desagradable asoma: 10
envejecer, morir,
es el único argumento de la obra.

Como podemos comprobar tras su lectura, el primer verso ya anuncia el estado de *desconcierto* que dominará casi todo el poema: la *nostalgia* que el paso del tiempo comporta en el ser humano. Es cierto, no obstante, que en la composición hay versos que sugieren estados de ánimo positivos, como por ejemplo el sentimiento de *confianza* que produce en las personas la juventud («yo vine / a llevarme la vida por delante», vv. 2-3), así como las pretensiones que el hablante lírico se hacía en otro tiempo, al parecer, lejano («Dejar huella quería / y marcharme entre aplausos / -envejecer, morir, eran tan sólo / las dimensiones del teatro», vv. 5-8), y he aquí que se introduce en el texto el *tópico* literario, de origen Barroco, de la *vida como teatro*, donde este representa simbólicamente la representación de uno mismo.

Mediante estos versos primeros en que el hablante lírico introduce ese tópico se nos sugiere el sentimiento de la *felicidad*. Sin embargo, el tiempo ha pasado, y una verdad desagradable nos inunda: la vejez y la muerte cada vez más próximas. Como vemos, el sentimiento de *desconcierto* es patente en el mensaje que emite el sujeto textual.

De esta forma, los dos últimos versos anulan los estados de ánimo positivos que habían aparecido anteriormente debido a la profunda *tristeza* que encierran. Así, es este un claro ejemplo de la dominancia que ejerce sobre el sujeto poético el paso del tiempo, al desvelar los sentimientos más profundos para dar forma imaginaria a las imágenes y los símbolos.

«Conversación» (237)

Los muertos pocas veces libertad
alcanzáis a tener, pero la noche
que regresáis es vuestra,
vuestra completamente.

Amada mía, remordimiento mío, 5
«la nuit c'est toi» cuando estoy solo
y vuelves tú, comienzas
en tus retratos a reconocerme.

¿Qué daño me recuerda tu sonrisa?
¿Y cuál dureza mía está en tus ojos? 10
¿Me tranquilizas porque estuve cerca
de ti en algún momento?

La parte de tu muerte que me doy,
la parte de tu muerte que yo puse
de mi cosecha, cómo poder pagártela... 15
Ni la parte de vida que tuvimos juntos.

Cómo poder saber que has perdonado,
conmigo sola en el lugar del crimen?
Cómo poder dormir, mientras que tú tiritas
en el rincón más triste de mi cuarto? 20

Es este poema de Gil de Biedma una de las más bellas *elegías* compuestas en España a partir de la segunda mitad del siglo XX, sobre todo si conocemos el contexto en el que el poeta lo escribió, y por qué.

El texto, aunque no se diga, está escrito debido a la muerte repentina en accidente de tráfico de Isabel Gil Moreno de Mora, que fuera modelo y musa de la *gauche divine* -movimiento de intelectuales y artistas de izquierdas que se dio en Barcelona durante los años 60 y comienzos de los 70-, y único amor heterosexual conocido de Gil de Biedma. *Belle* Bel, así se la conocía, es la «niña Isabel» del poema «A una dama muy joven, separada», y a su memoria Biedma le dedicó su libro *Poemas póstumos*.

En los primeros versos (1-4), el personaje poético desarrolla la premisa e introduce al lector en materia: explicita la *muerte* como símbolo y motivo que determina en el «componente emotivo-sentimental» la actitud de inmensa *tristeza* que quiere transmitir por el hecho acaecido, irreversiblemente aceptado.

Esta tristeza se matiza por la fuerte *nostalgia* que aborda al hablante lírico (v. 9) y el sentimiento desagradable de *desolación* y *desaliento* (vv. 10-12). El recuerdo del ser amado, y, sobre todo, el *desconcierto* que dicho recuerdo le produce a la voz lírica cuando piensa en la pérdida (vv. 19-20) se acrecienta con el sentido de *culpabilidad* emotiva que el hablante proyecta en los versos 13-16.

«Son pláticas de familia» (245)

Qué me agradeces, padre, acompañándome
con esta confianza
que entre los dos ha creado tu muerte?

No puedes darme nada. No puedo darte nada,
y por eso me entiendes. 5

Poema breve, muy intenso por la carga emocional que transmite, escrito tras la muerte del padre del poeta, que refleja un sentimiento de *respeto* hacia la figura paterna, a quien Gil de Biedma, paradójicamente, apenas si trató y con quien tuvo muchos conflictos interpersonales, de ahí la antítesis de los tres primeros versos, pues la confianza mutua se da precisamente cuando ya no hay un cara a cara, una relación de tú a tú.

Todo ello se intensifica en los dos últimos versos, precisamente porque ninguno de los dos actantes -parece decirnos el hablante lírico- debe nada al otro, y por ello no hace falta sentir ni culpa ni pedir perdón por la vida y la relación que mantuvieron.

«*De senectute*» (250)

Y nada temí más que mis cuidados
GÓNGORA

No es el mío, este tiempo.
Y aunque tan mío sea ese latir de pájaros
afuera en el jardín,
su profusión en hojas pequeñas, removiéndome
igual que intimaciones,
no dice ya lo mismo. 5
Me despierto
como quien oye una respiración
obscena. Es que amanece.

Amanece otro día en que no estaré invitado
ni a un instante feliz. Ni a un arrepentimiento 10
que, por no ser antiguo,
«*-ah, Seigneur, donnez-moi la force et le courage!-*»
invite de verdad a arrepentirme
con algún resto de sinceridad.
Ya nada temo más que mis cuidados. 15

De la vida me acuerdo, pero dónde está.

Si en el poema «No volveré a ser joven» el hablante lírico comprendía que la vida anterior había sido un falso espejismo y que toda la vida restante estaba orientada al fatal desenlace, el sentimiento de *desconcierto* por el paso del tiempo es el que define y caracteriza al «componente emotivo-sentimental» de este texto.

En los primeros versos (1-5) la voz del personaje vuelve los ojos desde el *ahora textual* hacia el pasado y la juventud que nunca podrá recuperar, y a partir del siguiente verso se instaura en la vejez con cierta inquietud e incluso angustia, en ese día en que amanece y ya no «estará invitado ni a un instante feliz» (v. 9). Asimismo, esa conciencia del paso del tiempo sugiere, a través del verso baudelairiano que se utiliza como intertexto, la cercanía de la muerte. La conclusión del último verso, con la variante del verso anterior (15) sobre otro gongorino, no deja indiferente al lector: la vida se ha ido y es casi como un eco lejano: «De la vida me acuerdo, pero dónde está».

«*De vita beata*» (251)

En un viejo país ineficiente,
algo así como España entre dos guerras
civiles, en un pueblo junto al mar,
poseer una casa y poca hacienda
y memoria ninguna. No leer, 5
no sufrir, no escribir, no pagar cuentas,
y vivir como un noble arruinado
entre las ruinas de mi inteligencia.

Este magnífico poema, que desarrolla el tópico del *Beatus Ille* horaciano, propone aparentemente la vida libre como algo deseable; una vida soñada por muchos seres humanos.

No obstante, desde una posición contemplativa, la intención del hablante lírico es muy diferente, pues, cargado de ironía, quien nos habla en el poema, además de motejar a nuestro viejo país, ineficiente y fratricida, proyecta en el «componente emotivo-sentimental» los sentimientos del estado psicológico desagradables de *menosprecio* y *desaprobación* sobre el propio ciudadano español, por mantener este la memoria de su pasado histórico y cultural y su picaresca de evadirse de los deberes cívicos.

La conclusión del poema está cargada de patetismo: la ruina económica, social y, sobre todo, intelectual de un pueblo. Y es por esta última idea apuntada que los versos de este *romance heroico* producen en el lector un goce estético *atemporal*, ya que puede actualizar el valor de estos desde su *experiencia* y su conocimiento *en* el presente.

6.- Conclusiones

Como se ha podido comprobar, la poesía de Jaime Gil de Biedma se nos presenta idónea para analizar desde los presupuestos de la *Poética cognitiva* que hemos venido considerando en los dos primeros apartados de nuestro trabajo.

Así, tras analizar concienzudamente la comunicación poética y establecer nuestras consideraciones acerca de la creación y la recepción de la poesía lírica desde el cognitivismo y la *Poética del sentimiento*, nos metíamos de lleno en el estudio de lo que fue la persona -al hablar someramente de su vida y obra-, para a continuación explicar al lector el subgénero o modalidad lírica y la técnica de composición poética que Biedma trabajó en sus libros con tanto cuidado, como si de un orfebre se tratase.

Paradigma de poeta culto y bohemio, su poesía extremadamente racional y pulida cobra mayor autonomía tras su lectura, al intelectualizarse y volverse más narrativa, y al convertir la lengua coloquial en palabra poética a través de la *experiencia lírica*, pues a partir de dicha lectura nos queda claro que una cosa fue la persona de Jaime Gil y otra muy distinta el personaje poético que inventó en sus poemas. Así lo señaló hace ya tiempo James Valender:

> El poeta se escribe y al escribirse, se inventa, se convierte en «otro»; quien habla, entonces, en el poema no es el poeta mismo sino su otro yo su personaje poético, una de las múltiples «personas del verbo». Los sucesivos libros de Gil de Biedma dan fe, del camino recorrido, primero, para adquirir el tono tan característico de la poesía de la experiencia y, después, para darle su máxima expresión (como se citó en Corona Marzol 1991: 17).

En este sentido, las palabras de Valender precisamente explican el tema central de la poesía de Gil de Biedma: desarrollo y justificación de una *persona* y de las circunstancias y *experiencias* que la han conformado con el transcurrir del tiempo.

Dominados por actitudes y sentimientos desagradables en sendos «componentes emotivo-sentimentales», los poemas de Jaime Gil que han sido objeto de análisis y comentario en este trabajo muestran claramente la relación entre experiencia personal y experiencia ficticia, desde cuya lectura podemos colegir el significado inmoral/moral de su poesía; un significado que no busca otra cosa que alcanzar la libertad del actante lírico, quien consigue ser, a través de los versos, *como en sí mismo, al fin*.

Entre el deseo y la razón, entre la subjetividad y la objetividad, los poemas de Gil de Biedma proyectan una *experiencia* compartida con el lector gracias a la *empatía* que este muestra por unos versos que tanto transmiten, de ahí que sus composiciones hayan trascendido la época en la que se escribieron y sus versos se citen de memoria hoy en día por los jóvenes que son o aspiran a ser poetas. *Vale*.

Bibliografía

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos, 2001.

ALBALADEJO, Tomás y GARCÍA BERRIO, Antonio. «Estructura composicional. Macroestructuras». *Estudios de Lingüística (E. L. U. A.)*, 1 (1983): 127-180.

ALBALADEJO, Tomás. *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*. Alicante: Universidad de Alicante, 1998.

BAGUÉ QUÍLEZ, Luis. *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*. Valencia: Pre-Textos, 2006.

BOBES NAVES, María del Carmen. *La Semiología*. Madrid: Síntesis, 1989.

BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética*, II vols. Madrid: Gredos, 1976.

CASAS, Arturo. «Pragmática y poesía». *Avances en Teoría de la literatura*, 3 (1994): 229-307.

CASTILLA DEL PINO, Carlos. «El psicoanálisis, la hermenéutica del lenguaje y el universo literario». *Teoría de la Crítica Literaria*. Madrid: Trotta, 1994: 295-386.

CASTILLA DEL PINO, Carlos. *Teoría de los sentimientos*. Madrid: Tusquets, 2008.

CHICO RICO, Francisco. *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*. Alicante: Universidad de Alicante, 1988.

CORONA MARZOL, Gonzalo. *Aspectos del taller poético de Jaime Gil de Biedma*. Madrid: Ediciones Júcar, 1991.

CUENCA, María Josep, y HILFERTY, Joseph. *Introducción a la lingüística cognitiva*. Barcelona: Ariel, 1999.

DIJK, Teum A. van. «La pragmática de la comunicación literaria». *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros, 1987: 171-194.

DIRKS, Heinz. *Psicología*. Barcelona: Círculo de lectores, 1969.

DURAND, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus, 1981.

ESCANDELL VIDAL, María Victoria. *Introducción a la pragmática*. Madrid: Ariel, 2003.

FOWLER, Roger. «La estructura de la crítica y de la poesía: crítica lingüística». *Crítica contemporánea*. Madrid: Cátedra, 1974: 209-236.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis. *La comunicación literaria. El lenguaje literario I*. Madrid: Arco/Libros, 1999.

GARCÍA BERRIO, Antonio. *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético*. Madrid: Cátedra, 1994.

GARCÍA BERRIO, Antonio y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa. *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*. Madrid: Cátedra, 2004.

GARCÍA BERRIO, Antonio. «La lectura lírica». *El centro en lo múltiple (selección de ensayos)*, 3 vols. (edición y estudio introductorio de Enrique Baena). Madrid: Anthropos. El artículo en *Vol. 2: El contenido de las formas (1985-2005)*, 2009: 59-67.

GIL DE BIEDMA, Jaime. *Obras. Poesía y prosa*. Nicanor Vélez (ed.). Barcelona: Círculo de lectores/Galaxia Gutenberg, 2010.

GOLEMAN, Daniel. *Inteligencia emocional*. Madrid: Salvat, 2005.

HERAS, Javier de las. «Las emociones». J. A. Vallejo-Nájera (dir.). *Guía práctica de psicología*. Madrid: Temas de hoy, 2007:186-187.

JACOBO EGEA, Alejandro. «Discurso histórico y discurso ficcional en la poesía social española: el ejemplo de Jaime Gil de Biedma». *Acantilados de papel*, 1 (2013): 67-71.

JACOBO EGEA, Alejandro. «Écfrasis de ida y vuelta: monólogo dramático y *culturalismo* en "Trébol", de Rubén Darío». *Anales de Literatura Española*, 28 (2016): 119-139.

LANGBAUM, Robert. *Poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*. Granada: Comares, 1996.

LÓPEZ EIRE, Antonio. *Retórica clásica y teoría literaria moderna*. Madrid: Arco/Libros, 2002.

LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis. «El estudio de la poesía desde una perspectiva cognitiva: panorama y propuesta». *Revista de Literatura*, LXVIII, 135 (2006): 11-39.

MARTÍNEZ SÁNCHEZ, Francisco y GARCÍA MONTALVO, Carmen (eds.). «Emociones, estrés y afrontamiento». *Psicología básica. Introducción al estudio de la conducta humana*. Madrid: Ediciones Pirámide, 1995: 497-531.

MAYOR, Luis. *Psicología de la emoción*. Valencia: Promolibro, 1988.

MORRIS, Charles. *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona: Paidós, 1994.

NEIRA, Julio, y PÉREZ BAZO, Javier. *Luis Cernuda en el exilio: lecturas de* Las Nubes *y* Desolación de la Quimera. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2002.

OOMEN, Úrsula. «Sobre algunos elementos de la comunicación poética». *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros, 1987: 137-149.

PINILLOS, José Luis. *Principios de psicología*. Madrid: Alianza, 1985.

PORTO REQUEJO, María Dolores. *Poética cognitiva: análisis textual de una fantasía*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2007.

POZUELO YVANCOS, José María. *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993.

POZUELO YVANCOS, José María. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra, 1994.

POZUELO YVANCOS, José María. «Lírica y ficción». *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, 1997: 241-268.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Francisco Javier. «Mundos imposibles: ficciones posmodernas». *Castilla: Estudios de Literatura*, 22 (1997): 179-187.

SAHAKIAN, William S. *Historia y sistemas de la psicología*. Madrid: Tecnos, 1987.

TERUEL BENAVENTE, José. «Del producto acabado, o sea, yo: Retórica de la experiencia». *Las personas del verbo*». *Jaime Gil de Biedma y su generación poética: actas del congreso*. 2 Vols. Zaragoza: Diputación General de Aragón/Departamento de Educación y Cultura. El artículo en Vol. I, 1996: 525-534.

THANOON, Akram Jawad. «El monólogo dramático en la obra poética de Jaime Gil de Biedma». *Jaime Gil de Biedma y su generación poética: actas del congreso*. 2 Vols. Zaragoza: Diputación General de Aragón / Departamento de Educación y Cultura. El artículo en Vol. I, 1996: 535-544.

IX

RELEER A DOSTOIEVSKI: LA EXPERIENCIA DE MIRAR EN EL TIEMPO

REREADING DOSTOEVSKY: THE EXPERIENCE OF LOOKING OVER TIME

ENRIQUE ARROYAS LANGA
(UCAM-Universidad Católica San Antonio de Murcia)
earroyas@ucam.edu

«No se narra para recordar, sino para hacer ver».
Ricardo Piglia.

RESUMEN: Este capítulo es una reflexión sobre la lectura como forma de vida y sobre la experiencia de autoexploración que proporciona la relectura. A partir de las teorías de la recepción que conciben al lector como un cocreador y la lectura como una experiencia compartida cuyo valor es la transformación interior en el encuentro con otras perspectivas, establecemos una analogía entre el proceder narrativo de Dostoievski y las dinámicas emocionales e intelectuales que puede desencadenar la relectura cuando se acepta el desafío de confrontarnos con nosotros mismos, con el otro yo que fuimos y con la mirada del otro. Tal como nos enseña la peripecia reveladora de Raskolnikov en *Crimen y castigo* a través de la confrontación de múltiples miradas, la relectura, a la vez que nos ofrece una visión integral de lo que somos en el tiempo, es una forma de experimentar la libertad, el estado inconcluso del hombre, la certeza de que nunca se puede decir sobre él una última palabra. La relectura nos saca de nosotros mismos, del yo presente, para confrontarnos con el yo olvidado, de la misma manera que la escritura polifónica de Dostoievski rompe con el héroe cerrado en sus fronteras semánticas o dentro de los límites de sí mismo para mirarlo en los espejos de las conciencias ajenas.
PALABRAS CLAVE: Lectura, relectura, Literatura, Dostoievski, *Crimen y castigo.*

ABSTRACT: This chapter is a reflection on reading as a way of life and on the experience of self-exploration that rereading provides. Based on the theories of reception that conceive the reader as a co-creator and reading as a shared experience whose value is the inner transformation in the encounter with other perspectives, we establish an analogy between Dostoevsky's narrative procedure and the emotional and intellectual dynamics that rereading can trigger when we accept the challenge of facing the other self that we were and the other's gaze. As Raskolnikov's revealing vicissitudes in *Crime and Punishment* teach us through the confrontation of multiple gazes, rereading, while offering us a comprehensive view of what we are in time, is a way of experiencing freedom, the unfinished state of man, and the certainty that a concluding word can never be said about him. Rereading takes us out of ourselves, out of the present self, to confront us with the forgotten self, in the same way that Dostoevsky's polyphonic view breaks with the hero who is locked in his semantic boundaries or within his own limits and then looks at him in all the mirrors of other people's consciousnesses.
KEYWORDS: Reading, rereading, literature, Dostoievski, Crime and Punishment.

Introducción

De igual manera que venimos al mundo en medio de un cuento que ya ha comenzado, en las novelas de Dostoievski el lector tendrá a menudo la extraña sensación de que llega tarde a las escenas que se relatan, lo que le hará sospechar que algo importante acaba de suceder. Esta sensación perturbadora forma parte de la experiencia de la lectura de sus novelas, que oscila entre la perplejidad y el asombro, y una ansiedad permanente provocada por un avanzar a ciegas que solo se disipa en parte al final de sus historias.

Leer a Dostoievski no es fácil. Sus novelas llevan la experiencia de la lectura a sus límites. Nos pone a prueba como lectores. Enfrentarse a sus novelas requiere una disposición idónea en todos los sentidos. Hay que encontrar el momento, esperando pacientemente que se produzca la conexión entre su mundo y el nuestro. Esta es una característica compartida con los libros que llamamos clásicos: su sentido depende en gran medida del estado de ánimo y de la experiencia del lector. Para salir al encuentro de Dostoievski hay que tener el alma muy receptiva y, quizá, únicamente en cualquiera de estos dos estados: o muy vacía o muy llena. Por eso sus obras pueden apreciarse tanto en la juventud como en la madurez lectora. A los jóvenes les gusta porque conservan la capacidad de crear el vacío que requiere la recepción de una obra para sumergirse en la lectura. Como decía Lewis, «cuando leen por primera vez una gran obra se sienten aplastados. ¿Acaso la critican? ¡Por Dios, no! Lo que hacen es volver a leerla» (Lewis 1982: 72). Mientras que los lectores experimentados podrán captar en las obras toda su complejidad por la resonancia de sus lecturas previas. Esta doble lectura muestra el proceso de interpretación de las obras literarias tal como lo explica Compagnon (2015) con la metáfora de los dos lectores que habría en cada lector: el que se conmueve por lo que la historia significa para él y el que siente curiosidad por el sentido del relato y lo que el autor quiso decir. El gozo de la lectura se uniría con la comprensión a través de la relectura.

En este capítulo exploraremos una de las características que la crítica ha destacado de Dostoievski: la representación de los personajes en el discurso de la autoconciencia manifestada dialógicamente. Con ello pretendemos reflexionar sobre cuestiones que atañen a la lectura entendida como forma de vida: la voz interior que resuena a lo largo del tiempo en una conversación inacabada que conecta momentos de nuestras vidas distantes en el tiempo, como hilos de luz que unieran el pasado y el futuro.

En primer lugar, explicamos en qué consiste leer como forma de vida a partir de algunas ideas de las teorías de la recepción que conciben al lector como un cocreador y la lectura como una experiencia compartida. Seguidamente, abordamos la relectura como un proceso de autoexploración, un volver sobre lo leído que nos permite vernos a nosotros mismos como otros. Finalmente, recurrimos a la analogía del proceder narrativo de Dostoievski con las dinámicas emocionales e intelectuales que puede desencadenar la relectura cuando se acepta el desafío de confrontarnos con nosotros mismos, con el otro yo que fuimos y con la mirada del otro. Como conclusión, destacamos que tal como nos enseña la peripecia reveladora de Raskolnikov en *Crimen y castigo* a través de la confrontación de múltiples miradas, la relectura, a la vez que nos ofrece una visión integral de lo que somos en el tiempo, es una forma de experimentar la libertad, el estado inconcluso del hombre, la certeza de que nunca se puede decir sobre él una última palabra.

La lectura como forma de vida

La lectura es una actividad extraña. Nos proporciona comprensión del dolor a través del placer, nos da una visión de la felicidad y de la belleza exterior mediante la inmersión en el mundo interior, nos devuelve una imagen propia con la visión de los otros. Leer exige atención e inclinación hacia uno mismo, una entrenada capacidad de introversión que, no obstante, obtiene sus mejores frutos con la salida al encuentro con otros. Con esa salida de nosotros mismos, leer se convierte en una experiencia que, como cualquier otra que nos plantea preguntas sobre quiénes somos, vuelve vulnerable nuestra identidad al tiempo que ensancha nuestra percepción (Steiner 2012). Así, la lectura expande nuestro mundo y nuestro ser al permitirnos acceder a experiencias distintas a las nuestras y hacerlas propias con la imaginación. «Leer es abrirse a la alteridad, a la otredad del libro. Pero en esa apertura uno no puede dejar de ser, ni abandonar o poner entre paréntesis su propia vida, su biografía, su pasado, su historia. Lo que sucede es justo lo contrario. El yo del lector se mezcla con la lectura y se transforma. Por eso leer es una forma de vida, porque es una transformación de la vida y, como tal, siempre imprevisible, porque ser lector de sí mismo es ser lector de un pozo insondable, no solo del pasado o del tiempo sino de la propia identidad que se transforma en el tiempo» (Mèlich 2019: 390).

El hecho más misterioso de la lectura es que es una actividad solitaria. Quizá esta sea la razón de que al lector se le deje fuera de la mayoría de los estudios literarios. Un autor escribe una historia que será leída en la intimidad, donde cada palabra será recreada por la conciencia del lector. Cada obra es una realidad artística que solo existe en el instante en que es revivida por una lectura. ¿Qué ocurre en ese tránsito? Cada lector se acerca al texto con sus propios valores y, a su vez, estos serán modificados por la experiencia de la lectura. Cada lectura reformula expectativas y reinterpreta lo que ya hemos leído. Como dice Piglia, la lectura, más que un sentido, produce una experiencia y, a la vez, solo la experiencia permite descifrar la lectura, pues «no se trata de interpretar, sino de revivir» (2005: 23).

Las teorías de la recepción han analizado la interacción de autor y lector en una lectura que revive el proceso creativo y, dentro de él, las estructuras profundas de una visión del mundo que subyace en el relato. Se concibe al lector como un cocreador y a la lectura como una experiencia compartida. Interpretan la lectura como un viaje sin itinerario cuya finalidad es la resolución de enigmas que no tendrán nunca una respuesta definitiva. Toda obra de arte está abierta a un abanico de lecturas ilimitado. Y como en todo viaje, su valor es la transformación interior. La literatura es lo que sucede cuando leemos. Su significado es una práctica, un acontecimiento. Las estrategias discursivas desplegadas en una obra constituyen un vínculo con el lector para la producción de significado en un proceso paulatino de interpretaciones que se superponen unas a otras (Iser 1987; Eagleton 2013).

Ese salir fuera para entrar en un mundo compartido con el autor que pasa a formar parte de nuestro presente implica, según C. S. Lewis, un acto sentimental, moral e intelectual porque nos impele a colocarnos en el lugar del otro más allá de nuestros intereses particulares y, además, nos muestra la realidad al margen de nuestros prejuicios. «Esto es lo que hacemos cuando amamos a alguien, cuando realizamos un acto moral o cognoscitivo y cuando recibimos una obra de arte. Sin duda, este proceso puede interpretarse como una ampliación o como una momentánea aniquilación de la propia identidad. Pero se trata de una vieja paradoja: el que pierde su vida la salvará» (Lewis 1982: 108-109).

Por supuesto, no todo tipo de lectura alcanza tales niveles de profundidad, pues existe también la variante de una lectura por entretenimiento, evasión o simple curiosidad. Y no todos los libros reclaman el mismo tipo de recepción, pero sí las grandes obras. De hecho, una de las características de los clásicos es que son resistentes a una lectura utilitaria (Ordine 2017). En ellos se cumple de una forma plena el sentido de la lectura como viaje profundo de autoconocimiento y, por lo tanto, como experiencia vital. El contenido significativo es tan denso que sus personajes no admiten una identificación superficial, sino que captan nuestra atención por la importancia profunda que intuimos para nuestras vidas. Transmiten algo trascendente que se nos antoja tan cercano como inaprensible. Por eso son inagotables (Rexroth 2014: 25).

Y como son inagotables, una buena lectura mantiene abierto el libro, como una invitación hacia la reflexión sobre los efectos de la lectura. En cada nueva lectura se reinicia el diálogo porque, como decía Italo Calvino (1992: 8), «un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir». En el plano individual de la experiencia lectora a lo largo de una vida los clásicos se van conformando a través de la relectura, que es una de las cualidades de la buena lectura, aquella que, en una cultura de la acumulación, la velocidad y la cantidad, apuesta por leer menos para leer mejor mediante una aminoración selectiva que incorpora la lectura al propio crecimiento espiritual. Un criterio selectivo que no tiene más actor posible que cada uno y que «tampoco tiene otro tiempo marcado, asignado para un cumplimiento, que no sea el tiempo de la vida entera» (Salinas 1984: 168).

Como registro de la conciencia humana, las obras literarias «describen, bajo el disfraz de la ficción, la densa especificidad de la experiencia personal, que siempre es única» y cada lectura recapitula esa unicidad irrepetible (Lodge 2004: 20). Por eso Virginia Woolf (2010) no se atrevía a teorizar sobre la lectura sin antes advertir que el propio instinto y la independencia eran los mejores criterios para algo tan personal como la lectura. Leer está al alcance de todo aquel que esté dispuesto a abrir su mente para recibir las impresiones sin prejuicios que activen su imaginación, decía Woolf, para matizar a continuación que la mejor lectura, al margen de la crítica profesional, y admitiendo que la literatura es un arte muy complejo, exige por encima de todo amor a la lectura.

Al arte de leer bien lo llamaba Edith Wharton (2011) lectura creativa, aquella que fluye de manera subterránea a lo largo de una vida. La buena lectura sería una experiencia personal que, como un viaje sin fin hacia lo desconocido, acontece para entrelazarse con la propia vida y sus múltiples posibilidades de transformación en el encuentro con otras perspectivas. Ese tipo de lectura es creativa porque nos interroga e interroga al mundo (Mèlich 2020). Si, como decía Steiner, todo arte es crítica de la vida, en el sentido de que supone una contradeclaración al mundo, una forma de decir que las cosas pueden ser diferentes, y si la mejor lectura es en sí misma un arte, leer significa también una revisión de la propia experiencia analizada en interacción, pues «el arte existe porque existe el otro» (Steiner 1998: 169) o, dicho de otra manera, porque nos sentimos desamparados, «extraños para nosotros mismos errando ante los umbrales de nuestra propia psique» (Steiner 1998: 172). La lectura nos fuerza a ponernos delante de lo realizado y sus alternativas. En la búsqueda del ser por medio del arte se produce un llamamiento radical en favor de un cambio. Por todo ello Steiner identifica la lectura con una experiencia íntima de encuentro entre libertades o como el acto mutuo de gratuidad y desinterés que define el arte.

Al ser una experiencia inacabable, leer es siempre releer porque no hay lectura definitiva. Como creía C. S. Lewis, un síntoma de sensibilidad literaria es leer dos veces.

Lo leído, como lo vivido, sigue formando parte de nosotros, aunque aparentemente lo hayamos olvidado, e incorporado a nosotros sigue resonando en la memoria. «Cada lectura es una resonancia» (Mèlich 2020: 31) que nos mantiene despiertos entre las incertidumbres de la vida, como un recuerdo de que el sentido es infinito y vivir es siempre una tentativa.

La doble experiencia de la lectura: gozo y comprensión

Nabokov comienza su curso sobre Dostoievski con la advertencia de que lo considera un escritor mediocre y cuya mediocridad es difícil de detectar para un lector poco experimentado. Sus deficiencias serían un sentimentalismo melodramático, un patetismo exagerado, el regodeo en las desventuras trágicas de la dignidad humana, el descuido de los escenarios y un desequilibrio entre el horror y la comprensión. Además, el desorden, el caos y la oscuridad de sus tramas serían el reflejo de un temperamento neurótico y desequilibrado (Nabokov 1984).

Según Nabokov, que asegura haber leído *Crimen y castigo* cuatro veces, a cualquiera que se acerque a esta obra se le plantean dos retos: en primer lugar, superar la tentación del placer estético provocado por lo que hoy llamaríamos morbo o regodeo en lo oscuro; y, en segundo lugar, hallar el sentido de una exploración del alma humana basada en personajes extremos. Con estas apreciaciones, Nabokov parece insinuar que el resultado es un doble fracaso: una lectura inexperimentada solo apreciará las partes más asociadas a la pseudoliteratura, mientras que esa misma obra tampoco resistiría una lectura creativa, es decir, una relectura, debido a sus limitaciones artísticas.

Las objeciones de Nabokov son muy pertinentes, por eso para nuestra reflexión resulta interesante preguntarse qué puede aportar la representación de personajes extremos en la doble lectura de un lector inexperto y un lector experimentado.

Para disipar estas dudas que afectan al valor final de la obra es necesario aclarar que *Crimen y castigo* es una novela de ideas con la que su autor intervenía en el debate político e ideológico más candente del momento, pero que, como toda buena literatura, admite múltiples lecturas e interpretaciones que dependerán en buena medida de la circunstancia vital de cada lector.

Cuando un texto cambia de contexto se le añaden nuevos significados que ni el autor ni los primeros lectores tenían previsto. Si la interpretación es contextual, el significado se abre a las nuevas preguntas que se formulan desde el presente, aunque permanece latente su sentido previo porque la lectura, como forma de interacción, es también un diálogo con su propio pasado. La comprensión se alcanzaría en la fusión de horizontes entre pasado y presente (Gadamer 2001). Como el lector que relee no es el mismo que cuando leyó por primera vez, es capaz de hacer una lectura diferente. A su vez, el paso del tiempo cambiará la recepción de la obra, entre otras razones porque amplía la interpretación al verse despojada de las limitaciones de la actualidad.

Teniendo en cuenta estas premisas, ¿cuál será una mejor lectura de *Crimen y castigo*: una lectura con la abundante carga de conocimiento acumulado desde su publicación o una lectura que podemos llamar vital? ¿Se puede comprender en toda su complejidad la historia sin conocer el contexto político del que surgió? ¿Es suficiente una lectura atenta únicamente a sus aspectos psicológicos? Una posible respuesta a estos interrogantes

desde la idea de la lectura como experiencia de vida sería que la mejor lectura es aquella que cada lector consigue interiorizar para encontrar en ella algo que le conmueva.

Aunque aquí dejamos de lado su aspecto político para centrarnos en la lectura como experiencia de autoconocimiento, para comprender bien la historia describiremos someramente su contexto histórico.

La Rusia de la segunda mitad del siglo XIX es un país muy atrasado económicamente, con una estructura política anquilosada e ineficiente, encabezada por una monarquía en declive que, sin embargo, todavía cuenta con la simpatía de un pueblo empobrecido (Hobsbawm 2003). En el debate político europeo del momento, la ideología que, por su impulso transformador y rebelde, atrajo a jóvenes e intelectuales era el nihilismo, una mezcla de utilitarismo, socialismo utópico y ateísmo, y para la que cualquier método era lícito con tal de transformar el mundo y hacerlo más justo, una transformación que exigía destruirlo todo para comenzar de cero. En contra de su avance se posicionó Dostoievski, aunque él mismo había sido un joven radical cuyo compromiso revolucionario le había llevado a Siberia, donde pasó cuatro años preso y de donde volvió dispuesto a combatir las ideas radicales con artículos de prensa y con sus novelas a partir de *Crimen y castigo*, publicada en 1866.

Turguénev había abierto camino cuatro años antes con la novela *Padres e hijos*, donde por primera vez se plantea la evolución del pensamiento radical hacia el nihilismo. Dostoievski elogió la novela al apreciar en ella una denuncia de las limitaciones humanas de la ideología radical. Efectivamente, Turguénev retrató en su novela a un modelo de hombre que estaba imponiéndose entre los jóvenes de la sociedad rusa por sus ideas avanzadas, independencia de criterio y valentía para denunciar los privilegios que provocaban el estancamiento de un sistema que se resistía a adaptarse a los tiempos modernos. El rasgo principal del nihilista era la negación de toda autoridad que no fuera la ciencia empírica y, por consiguiente, la llamada a la destrucción de un sistema social, político y de valores sustentado en la tradición, los privilegios y la explotación. La visión de Turguénev es crítica con su joven nihilista, pero no lo es menos con sus oponentes, los liberales bienintencionados pero pasivos de la generación anterior. Su narrador mantiene una postura neutral y compasiva. La barbarie no llega en la novela de Turguénev, que se detiene en el umbral de la tragedia. Esa no será, desde luego, la actitud de Dostoievski, que con *Crimen y castigo* profundizará en la psicología del héroe radical con el objetivo de explorar los destructivos efectos morales del nihilismo en el individuo.

Leídas hoy ambas novelas, el debate humano, moral y político que plantean se abre con nuevas perspectivas, como si el tiempo transcurrido desde entonces clarificara para nosotros el destino de cada personaje y lo abriera hacia múltiples lecturas. Sin duda es oportuno preguntarse sobre lo que un lector joven puede apreciar de estas historias. Quizá es inevitable que tome partido por alguno de los personajes representados, tal como hizo el lector contemporáneo. Para los jóvenes la lectura se convierte en un adelanto del futuro. No saben lo que es leer cuando leen, de la misma forma que no saben lo que es ser joven cuando son jóvenes, como esos personajes que, a través de la técnica de la conversación escuchada a hurtadillas utilizada por ambos autores, descubren por casualidad en boca de otros algo sobre ellos mismos. Así actúa en nosotros también la lectura, como una conversación que escuchamos sin comprender del todo que trata de nosotros.

Pero en la relectura se pasa de la identificación a la comprensión. Las ventanas han permanecido abiertas desde entonces y se pueden ver todos los puntos de vista de forma

simultánea. Es decir, cuando uno relee ya no lee solo desde el presente, lo que es lo mismo que decir que ya no puede mirar solo a través de los ojos de un personaje. Él mismo es todos ellos al mismo tiempo. La relectura nos sitúa en el lugar del propio creador de los personajes. Desde esa posición podemos sospechar que el joven que leyó la obra por primera vez, en realidad no la comprende en toda su amplitud, no puede hacerlo de la forma más compleja que permite la relectura, aunque sí puede hacer algo que, probablemente, está vedado para el lector posterior: vivirla sin prejuicios, con todas sus potencialidades disponibles.

Esta complejidad de la interpretación la explica Compagnon (2015) con la distinción entre significado y sentido. El gozo de la lectura se uniría con la comprensión a través de la relectura. Es decir, la lectura no solo ofrece conocimiento de algo, sino experiencia en una acción entrelazada que es tanto objetiva como subjetiva. «Introducirse en la vida de otro (hacerse uno con él en la imaginación) no nos arrojará conocimiento de él a menos que mantengamos en el proceso nuestra propia capacidad de reflexión. La empatía pura se contradice con la inteligencia crítica necesaria para comprender» (Eagleton 2013: 91). Así, la obra de arte ocupa un espacio intermedio entre la percepción y la reflexión. Hay una estructura profunda de ideas que adquiere más capas de sentido cuanto más se envuelve en la representación singular de los personajes. «Vivimos (y leemos) en el intervalo. La experiencia de la lectura, como toda experiencia humana, es inevitablemente una experiencia doble, ambigua, desgarrada: entre comprender y amar, entre la filología y la alegoría, entre la libertad y la coacción, entre la preocupación por el otro y la preocupación por uno mismo» (Compagnon 2015: 196).

Raskolnikov vuelve al lugar del crimen

Convencido de la capacidad de las ideas para influir en la conducta humana, Dostoievski supo ver que la gran fuerza persuasiva de la ideología radical entre la juventud se basaba en que su ira destructiva partía de su entusiasmo por el Bien y la pureza de corazón. Los jóvenes caían seducidos por unas ideas revolucionarias que prometían un paraíso de felicidad en nombre de la justicia social a cambio de que se arrasara con la vieja moral y sus instituciones. Por ello, junto a una denuncia de tintes catastrofistas, la visión de Dostoievski adquiere su profundidad por la empatía con la que se acerca a los jóvenes radicales, en quienes aprecia su fervor moral al tiempo que pronostica su autosacrificio inútil.

Raskolnikov sería uno de esos jóvenes arrastrados al desastre por una ideología que justifica el crimen en medio de una profunda confusión moral. Se trata de un joven idealista y compasivo que, trastornado mental y moralmente, comete un doble crimen con la justificación de que el bien perseguido por su acción es superior al mal realizado. Para su crimen, aplicará la lógica racional y la pasión por la verdad de todos los bienhechores de la humanidad que han creído actuar en nombre del principio abstracto del Bien, y cuya manifestación más radical es el terrorismo de la virtud con el que los movimientos revolucionarios han pretendido imponer su voluntad: «¿Mi crimen? ¿qué crimen? ¿El que haya matado a un piojo nocivo, asqueroso, a una vieja usurera que no hacía falta a nadie? Esa vieja chupaba el jugo a los pobres»[1].

[1] Todas las citas de la novela *Crimen y castigo* pertenecen a la edición de 2015 publicada por Gredos con traducción de Augusto Vidal y Victoriano Imbert.

Conectando con la atmósfera ideológica de su época, Dostoievski se proponía explorar las deficiencias morales de la ideología progresista y de los peligros públicos y personales que estaba ya acarreando en aquellos momentos. Según su visión, bajo la apariencia de la razón se escondería un egoísmo irracional que, pervirtiendo cualquier idea del bien, conduciría a la más negra iniquidad, pues al identificar la razón con la fe en un absoluto determinismo y la voluntad de poder, la ideología radical terminaba por negar el libre albedrío. De esta manera, Dostoievski mostraba las limitaciones humanas de la ideología radical mediante la búsqueda de una síntesis entre emoción e ideas, lo que constituirá el entramado constitutivo de su forma de novelar (Frank 2010: 127).

Con este propósito es evidente que uno de los primeros problemas que se le plantearon fue la elección de la voz narrativa. Muy pronto descartó la primera persona para optar por un narrador omnisciente que, no obstante, no podía ser frío y objetivo, para no caer en una actitud condenatoria de los personajes. En cambio, sería una voz invisible que pasa del retrato de la conciencia al resumen, pero que no abandona a sus personajes, con el fin de conservar la libertad de omnisciencia necesaria para dramatizar el proceso de autodescubrimiento del héroe. Obtenía así una visión desdoblada, como una relectura simultánea en el tiempo, que fusiona al narrador con la conciencia y el punto de vista del personaje principal y de otras figuras importantes.

Esta técnica narrativa, precursora del flujo de conciencia de la novela modernista (Frank 2010), le permitió entretejer la psicología del personaje protagonista con las ideas para mostrar, por una parte, las desastrosas consecuencias moral-psíquicas de la intoxicación ideológica, y por otra, la evolución del personaje hacia el autoconocimiento. Para ello el tratamiento narrativo del resto de personajes es el elemento crucial que sirve para reflejar los conflictos internos del protagonista con el objetivo de captar el significado de sus acciones. Los dilemas morales del protagonista no solo se expresan a través del discurso interno sino, fundamentalmente, en el encuentro con otros personajes. Será ahí donde se manifiesta el proceso de autocomprensión, que, según Frank (2010), encierra el gran enigma artístico de *Crimen y castigo*: el misterio de la motivación de Raskolnikov.

Como se ha dicho anteriormente, la lectura como forma de vida supone una exploración de la existencia en la que el lector da vida al libro transformándolo y arriesgándose a la transformación. Si la lectura implica ponerse en condiciones de pensar y sentir contra uno mismo, en el comportamiento de Raskolnikov tras el crimen veremos que se apodera de él una inquietud constante y una necesidad de salir fuera de su habitación en busca de algo que no sabe qué es. Y, curiosamente, siempre deja la puerta abierta. El desarraigo de Raskolnikov, su ausencia de «una habitación propia», es el estado al que le ha abocado la separación de sus semejantes tras el crimen. Allí su soledad se vuelve estéril, es el vacío de quien carece de un espacio compartido.

El camino de autoconocimiento será largo y tortuoso porque, en última instancia, el protagonista tiene que terminar aceptando que nunca actuó de forma consciente, sino «gobernado por unas compulsiones que no comprende» y cuyo auténtico sentido tendrá que descifrar en todo el resto del libro (Frank 2020: 157). Este proceso nos da una clave del sentido de la relectura, pues la novela está construida sobre la brecha entre el autoengaño del personaje y la perspectiva del lector. De igual forma, la relectura también nos muestra la discrepancia entre la idea y la realidad. A través del doble plano del delirante estado mental y el crimen terrible, el punto de vista de Raskolnikov y el del lector no coinciden, o al menos no lo harán en una relectura. «Y aun cuando los lectores acaso no logren apartarse lo suficiente -sobre todo en una primera lectura- de

Raskolnikov para percibir todos los barruntos, sin embargo, no pueden dejar de recibir el pasmoso impacto de la discrepancia que hay entre los hechos y los objetivos y expectativas del protagonista» (Frank 2020: 159).

La relectura ensancha la brecha entre el lector y los personajes para, después, estrecharla y completar el proceso de autoconocimiento, tal como se hace con el ya mencionado artificio narrativo de la escucha de conversaciones ajenas tan utilizado en la novela decimonónica para provocar una cierta objetivación de hechos pasados. Así también funciona la relectura, como una autoexploración, una vuelta al pasado, un volver sobre lo leído, como el regreso de Raskolnikov al lugar del crimen, con la que de forma indirecta nos vemos a nosotros mismos como otros y, a la vez, nos escuchamos con la voz de alguien que es un «yo» suspendido en el tiempo desde el que descubrir, como le ocurre a Raskolnikov, que «todo está tan alterado». Con el desventurado protagonista, el lector descubre que el desorden, lo terrible, está dentro de nosotros y la lectura nos ayuda a asumir esa alteración que puede ser tan perturbadora como reveladora.

Al estar el yo lector suspendido en el tiempo, la obra permanece abierta a la relectura, pues el texto ya no es el mismo texto. Cuando volvemos, nos abrimos a la discrepancia y a la posibilidad de ver esta vez lo que se nos había pasado por alto, aunque la experiencia de la lectura ya nos ha advertido de que detrás de las grietas hay nuevas grietas, que el aprendizaje de la lectura es el de la incertidumbre. Una vez entregada a ella, la lectura «te deja arrojado en medio del mundo» (Mèlich 2019: 237). Y ese sentirse arrojado en medio del mundo es, paradójicamente, el punto de partida de la comprensión. Así le ocurre a Raskolnikov en su interminable deambular por las calles de San Petersburgo en una búsqueda frenética y oscura de la grieta en la que poder escribir la historia de otro modo. Toda lectura puede ser emprendida como una nueva posibilidad de ser que todavía no está escrita.

La relectura: miradas en el tiempo

La analogía del proceder narrativo de Dostoievski con las dinámicas emocionales e intelectuales que provoca la relectura se sostiene principalmente por una de las peculiaridades del estilo del escritor ruso que señala Frank (2013: 21): los personajes «parecen entrelazados de alguna forma subterránea que confiere una intensidad especial y casi hipnótica a la narración de Dostoievski». A través de la autoconciencia, como dominante artística de la estructuración del héroe, la novela de Dostoievski suponía un cambio radical en la posición del autor e implicaba un desafío a la posición del lector. En la relectura también se produce una ligazón de la voz interior creada por una sensación de entretejido psíquico subliminal.

Bajtin halló lo novedoso de Dostoievski en la polifonía de voces independientes que representan diferentes puntos de vista sin llegar a fundirse en ningún momento en la visión del mundo del autor. La autonomía interior de los héroes mostrada a través de su libertad e independencia con respecto al autor formaría parte de la misma estructura de la novela. «La nueva posición artística del autor con respecto a su héroe en la novela polifónica de Dostoievski es una posición seriamente planteada y sostenidamente realizada de dialogismo, que defiende la independencia, la libertad interior, el carácter inconcluso y falto de solución del héroe. […] Este gran diálogo en Dostoievski está

artísticamente organizado como una totalidad abierta de una vida colocada en el umbral» (Bajtin 2017: 152). Siguiendo la tortuosa peripecia de Raskolnikov, Dostoievski y el lector se colocan ante el desafío de unas ideas propias que ya no pueden admitir.

Bajtin hace notar que la vocación de Dostoievski por lo plural y lo fragmentario, su resistencia a la síntesis explicativa monológica, es tanto fruto de su temperamento como del contexto de su tiempo. Dostoievski sabía encontrar lo polifacético y lo contradictorio no solo en el espíritu, sino también en el mundo social objetivo, de ahí su afán por captar la simultaneidad de planos y la confrontación de pensamientos (Bajtin 2017: 95-97). El efecto más inmediato es el caos aparente de sus desarrollos novelísticos, pero también la intensificación de la complejidad de la relectura de sus obras en distintas etapas de la experiencia lectora, pues en el impulso creativo de Dostoevski está la confrontación con nosotros mismos a partir del descubrimiento progresivo de nuestras propias contradicciones y la necesidad de autoconocimiento, pues ese es tanto el impulso interior del lector, como el motor de sus personajes a los que el autor obliga a «conversar con sus dobles, con el diablo, con su alter ego, con su caricatura» (Bajtin 2017: 97).

La aparente ausencia de un mundo objetivo del autor es uno de los aspectos más fascinantes de las obras de Dostoievski. El caos aparente unido a su inusitada penetración coloca al lector en una posición especial de apertura a la escucha, la confrontación y el autoconocimiento en un contexto de libertad creativa. Lo mismo que los personajes, también nosotros nos sentimos en el mismo plano que el autor, y así nos nutrimos de su fuerza creadora. Su habitual recurso de aparición de personajes dobles también se explica por esta particularidad, que en la relectura adquiere la forma de desdoblamiento en la que nos vemos confrontados con el otro yo que fuimos, a asumir la contradicción que existe dentro de cada persona. Los personajes de Dostoievski «se ven a través de su reflejo en los ojos del otro, pero con igual frecuencia se resisten a conformarse con las definiciones que estos reflejos ofrecen» (Frank 2013: 21).

Igualmente, con la simultaneidad de planos Dostoievski nos enseña a superar el antes y el después al devolvernos una visión de nosotros mismos suspendidos en el tiempo. Sin posibilidad de síntesis o fusión, pero hablando permanentemente cada voz desde su lugar para asumir nuestra identidad en el tiempo, contradictoria, olvidadiza, arrepentida, nostálgica, en permanente reconstrucción, dispuesta siempre a volver a empezar. Con la relectura no recuperamos el pasado, sino que lo integramos en el presente y este es un aprendizaje también de los héroes de Dostoievski, que, como advierte Bajtin (2017: 98), «no recuerdan nada, no tienen biografía en el sentido de algo pasado y totalmente agotado». El valor del presente se convierte en la relectura en una afirmación de libertad en el sentido de despreciar los condicionantes genéticos, causales o históricos para obligarnos a asumir el propio destino y juzgarnos desde el momento actual. La relectura nos saca de nosotros mismos, del yo presente, para confrontarnos con el yo olvidado, de la misma manera que la visión polifónica de Dostoievski rompe con el héroe cerrado en sus fronteras semánticas o dentro de los límites de sí mismo para mirarlo en todos los espejos de las conciencias ajenas.

Así, la relectura es una forma de experimentar la libertad, el estado inconcluso del hombre, la certeza de que nunca se puede decir sobre él una última palabra. En Dostoievski, la caracterización del héroe se produce a través de la autoconciencia. Su carácter no está compuesto de sus rasgos reales, sino del significado que estos rasgos tienen para él. Todas sus cualidades, incluida su imagen externa y su mundo interior, adquieren consistencia por la reflexión del propio héroe. El lector no ve al héroe, sino su proceso de reconocimiento, su permanente estado de transformación. Igualmente, la

relectura nos convierte en héroes ante el espejo cuando la novela sitúa la peripecia de los personajes en nuestro horizonte vital, de la misma forma que Dostoievski traslada al autor y al narrador al horizonte del héroe para convertir su totalidad en material de autoconciencia. La relectura desdobla los planos de conocimiento, amplificando nuestros puntos de observación. En ella se completa el proceso de autoconocimiento de la forma que exige la poética de Dostoievski, que buscaba un héroe que pudiese ser consciente de la función de conocerse a sí mismo y al mundo.

Seguir a Raskolnikov en su aventura interior puede ser extenuante para el lector, como pensaba Nabokov. Su propia confusión mental se representa en la atmósfera de la novela, cuya asfixiante y laberíntica oscuridad da a la obra apariencia de desorden. Sin embargo, con la relectura la oscuridad, si bien no se disipa, finalmente acoge al lector. Se comprende entonces que es la forma artística de colocar al lector en el horizonte inevitable de lo incierto donde se debate el héroe. La multiplicidad de discursos refuerza la apariencia de agitación y caos de la novela. La casi ausencia de un discurso objetivo del narrador nos deja a solas con Raskolnikov.

En la parte final de la historia se intensifica este procedimiento y en el clímax parece que todo se resuelve en un cruce de palabras y miradas reflejadas.

Después del crimen, la primera reacción de Raskolnikov es el extrañamiento. No soporta la presencia de los demás, «como si hubiera cortado con unas tijeras cuantos lazos podían unirle con los hombres y con las cosas» (114). Consumido por el odio y el resentimiento, «con el corazón vacío y sordo» (171), «a lo que menos estaba dispuesto era a encontrarse cara a cara con nadie» (110). Sin embargo, no hará otra cosa durante el resto de la novela.

Su regreso al mundo humano será paulatino y se realizará mediante los encuentros con los otros personajes, pues solo a través de ellos, y no en la sima de sus pensamientos, será como experimente que todavía puede haber vida para él. Su madre, su hermana, su amigo, sus perseguidores y, sobre todo, Sonia y su mirada de «magníficos ojos azules». La confrontación con ellos nunca es clara y concluyente, sino tan laberíntica como la estructura de la novela. Actúa a base de destellos repentinos que van abriendo grietas en su conciencia. El personaje de Sonia es descrito físicamente en tres ocasiones, como si él fuera viéndola muy poco a poco, y en todas ellas es para resaltar la claridad de su mirada en un cuerpo insignificante.

En la cuarta parte se produce un cambio apenas perceptible en la perspectiva narrativa que contribuirá a avanzar en la exploración interior de Raskolnikov de forma definitiva. El narrador se distancia de su héroe mediante la claridad, la objetividad y la transparencia de su prosa, como si la escena y su personaje se iluminaran con una nueva luz que ya no procede del interior atormentado de Raskolnikov, sino de otro lugar que es ya un espacio nuevo creado ente dos personas que se buscan sin saberlo. Se ha preparado así el terreno para el combate final donde, interpelado el héroe por la mirada del otro, ya no tendrá escapatoria ni posibilidad de esconderse.

Cuando Sonia lee el pasaje de la Biblia, Raskolnikov parece iniciar el proceso de comprensión, pero no a través de las palabras, o al menos no solo en ellas, sino «en los ojos de la joven» (326). El rescate no empieza por un acto racional, sino por la apertura sincera con «emoción exaltada» del otro hacia él (326). «Raskolnikov se volvió hacia ella y la miró agitado. ¡Así es; sí! Sonia temblaba, sacudida por fiebre auténtica, real. Él lo esperaba. Sonia se acercaba a las palabras que explican el grandioso e inaudito milagro, y la dominó un sentimiento de triunfal majestad. La voz se le hizo sonora, como

el metal; resonaban en ella notas de solemnidad y alegría, que le daban firmeza». Y el narrador destaca el último versículo de la lectura: «¿No podría este que abrió los ojos al ciego…?».

A partir de esta escena crucial, la grieta ya ha sido abierta a través de la lectura y la mirada.

Desde ahí hasta el final, Raskolnikov actuará movido por la emoción, arrastrado por la mirada de su interlocutora, a quien en su siguiente encuentro, cuando va en su busca a su casa, «mira desde el umbral» mientras ella se le acerca «como si estuviera esperándole» (405). En los primeros momentos, él, que no sabe por qué ha ido allí, rehúye su mirada. Mira al suelo, baja la cabeza, se cubre la cara con las manos, hasta que encuentra «puesta en él su mirada solícita, dolorosamente inquieta», una mirada en la que él reconoce el amor y que le hace comprender que «el momento ha llegado». Pero antes de comprender, Raskolnikov vive la situación al sentir que aquel instante se parece al momento del crimen. Ya no hay vuelta atrás. Ella entonces se le acerca «silenciosamente» y espera «sin apartar de él la mirada». Él vuelve su rostro «pálido como la muerte» hacia ella.

Cada acotación del narrador está dedicada a señalar la impotencia de las palabras, la dificultad de la comprensión, el temblor de la emoción, la necesidad, a pesar de ello, de seguir preguntando, y, finalmente, la insistencia de la mirada de ella y la imposibilidad de mirar para otro lado. Las miradas atraviesan todo el espectro emocional de los momentos reveladores: dolor, miedo, angustia, tristeza, esperanza. Hasta el instante en el que Raskolnikov se vuelve hacia ella y la mira «con el alma en los ojos» y ella le devuelve su mirada «con ojos de fuego» (409-419).

Bibliografía

BAJTÍN, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2018.

CALVINO, Italo. *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets, 1992.

COMPAGNON, Antoine. *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común*. Barcelona: Acantilado, 2015.

DOSTOIEVSKI, Fiódor. *Crimen y castigo*. Barcelona: Gredos, 2015.

EAGLETON, Terry. *El acontecimiento de la literatura*. Barcelona: Península, 2013.

FRANK, Joseph. *Dostoievski. Los años milagrosos (1865-1871)*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2010.

FRANK, Joseph. «Los hallazgos de Bajtin». *La Gaceta* (2013): ElBoomerang.com https://www.elboomeran.com/upload/ficheros/noticias/bajtin.pdf [Última consulta: 11 de febrero de 2021].

GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 2001.

HOBSBAWM, Eric. *La era del capital 1848-1875*. Barcelona: Crítica ebook, 2003.

ISER, Wolfgang. *El acto de leer: Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus, 1987.

LEWIS, C. S. *Crítica literaria: un experimento*. Barcelona: Antoni Bosch, 1982.

LODGE, David. *La conciencia y la novela. Crítica literaria y creación literaria*. Barcelona: Península, 2004.

MÈLICH, Joan Carles. *La sabiduría de lo incierto. Lectura y condición humana*. Barcelona: Tusquets, 2020.

NABOKOV, Vladimir. *Curso de literatura rusa*. Barcelona: Bruguera, 1984.

ORDINE, Nuccio. *Clásicos para la vida. Una pequeña biblioteca ideal*. Madrid: Acantilado, 2017.

PIGLIA, Ricardo. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005.

SALINAS, Pedro. *El Defensor*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.

STEINER, George. *Presencias reales*. Barcelona: Destino, 1998.

STEINER, George. *Pasión intacta*. Madrid: Siruela, 2012.

TURGUÉNEV, Ivan. *Padres e hijos*. Barcelona: Alba, 2018.

WHARTON, Edith. *Escribir ficción*. Madrid: Páginas de la Espuma, 2011.

WOOLF, Virginia. *El lector común*. Barcelona: Debolsillo, 2010.

X

CUANDO SALINGER NOS INVITÓ A JUGAR

WHEN SALINGER TAUGHT US TO READ

BELÉN BLESA y JORGE L. PENABADE
(UCAM-Universidad Católica San Antonio de Murcia/Editorial Amarante)
bblesa@ucam.edu
jopezade@hotmail.com

RESUMEN: Apreciado lector, mujer y hombre, ante tus ojos encuentras una experiencia de lectura compartida de la obra de Salinger *El guardián entre el centeno*. La cualidad de la experiencia es la singularidad de lo vivido, de manera que este escrito se aleja a toda velocidad de lo que pudiera ser un comentario o una crítica de la novela. Para los protagonistas la lectura del libro devino escritura al mismo tiempo y ahora, para compartir contigo lo acontecido se dicen:

-*dejémonos llevar*- tal vez porque saben que la escritura da a luz lo que necesita y no es cuestión de estorbar ese alumbramiento. Sus plumas, las de Ella y Él, nos acercan desde esa libertad a los momentos de la obra que les han provocado un despertar a través de los ojos del otro.

PALABRAS CLAVE: Salinger, jugar, acontecimiento, encuentro.

ABSTRACT: Dear reader, woman and man, you find a shared reading experience of Salinger's *The Catcher in the Rye* before your eyes. The quality of the experience is the singularity of the lived experience; therefore, this work moves at great speed away from what could have been a commentary or a critique of the novel. For the protagonists, reading the novel became also an act of writing and, now, in order to share with you what happened, they say to each other:

-*let's let ourselves go*- perhaps because they know that writing gives birth to what it needs and it is not a question of hindering that birth. Their writing pens, those of Her and Him, approach us from that freedom to the moments of the novel that have provoked them an awakening through the eyes of the other.

KEYWORDS: Salinger, play, happening, meeting.

* * *

En esa primavera brillante de agua, un mediodía durante el confinamiento, Él me propuso la lectura a dúo de *El guardián entre el centeno*. Yo le había contado que tras ver una película sobre Salinger quería leer el libro. Él llevaba unos años a la espera de un vestigio que le condujera hacia ese escritor, aunque esto yo ni lo sospechaba, solo lo descubrí después en uno de sus libros. Le dije que sí y pregunté con una inocencia capciosa por las reglas del juego. Sabía que no hay regla posible que domestique la relación con un libro. Entonces él se apresuró a decirme que no las había. Leer un libro a dúo, a fin de cuentas, no responde a un problema de organización, sino a un modo de composición. Y en un instante *mujer, hombre y libro* iniciaron el juego.

* * *

Nuestra primera experiencia con los libros ha sido compartida: alguien nos leía cuando no sabíamos hacerlo y en esa relación con el libro, niño y adulto jugaban al mundo. Ahora, siendo adultos, pero deviniendo infancia, estrenamos nuestra lectura a dúo y recuperamos algo de esa primera vez en la que en torno a un cuento se creaba una comunidad de palabras que iban hilvanando una historia.

El confinamiento debido a la pandemia ha desafiado la intimidad y ha provocado el germinar de otras modalidades de la libertad a menudo soslayadas por el activismo desenfrenado. Es en el interior de la realidad, en esa vida indivisa y sentiente donde apetece zambullirse, dándose el gusto de poner entre paréntesis el ruido ambiente. El encuentro con un libro es una vía de acceso a lo que de otro modo podríamos llamar una *experiencia cumbre*, que Maslow (1972) define como momento de rapto y plenitud, en el que hay máxima concentración de nuestras potencias sin derroche, y donde se disuelve la paradoja de lo interior y lo exterior; lo que ahí sucede anda liberado de toda especie de catalogaciones *post mortem*. En esa modalidad de experiencia, el libro deja de ser un producto de la cultura para convertirse en acontecimiento.

La relación con los libros dota de una autonomía frente a los hechos, a veces inmundos y estériles, y lo hace en primera instancia desde el asombro y la curiosidad que despierta, el placer que provoca y la fantasía que estimula. Asombro, placer y fantasía, deleitable trinidad que alimenta nuestra capacidad para desear el mundo en el que queremos estar.

* * *

Decía Borges, con el acierto y la ampulosidad acostumbrados, que «Un clásico no es un libro que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad». Es el lector, pues, el que crea a los clásicos.

Acreditados por generaciones, los clásicos se renuevan en una relación privada, donde encuentran otro fundamento de *fervores* y *lealtades* nacidos de una intimidad caprichosa, surgida de un tanteo que confluye inopinadamente en sus páginas. Así ocurrió con *El guardián entre el centeno*; para Ella una epifanía, para mí un aplazamiento. Un libro que se anuncia y un libro que se demora: en esa postergación surgió una nueva lealtad que desembocó en la lectura.

Ese encuentro me hizo pensar que un libro es como una partitura musical; la lectura es aquello que lo actualiza, que lo hace existir en el tiempo. El tiempo es lo que ocurre, y como la música (como la lectura) para vivirlo solo debemos estar ocupados en su fluir. Luego pasa, queda la memoria, y a partir de ella componemos relatos, hilos de causalidad que tejen la superstición de lo inevitable, en el sentido de creer que lo que ocurre no puede suceder de otra forma.

Inevitable me parece ahora el encuentro con Ella y con el libro de Salinger; el relato de una causalidad que no cree en la casualidad, aunque haga con ella un divertido trabalenguas. El azar produce esa leve cacofonía, y ahí -quiero creer- acaba su juego fortuito.

A Ella la lectura de *El guardián entre el centeno* se le impuso en un momento de ofuscación, perturbada -dijo- por cosas ridículas que, en su inmediatez, provocaron una suerte de desquiciamiento. Así es como se llega a un libro y así es, también, como se empieza a leer un libro. Piglia habla de una distancia miope de la lectura -la de Borges, la de Kafka- que le inspira la imagen ideal del lector basada en la distorsión…

> «Un lector es también el que lee mal, distorsiona, percibe confusamente».
> (Piglia, 2005: 12)

Aunque la del lector de Piglia es una distorsión óptica, y la de Ella anímica, pero ambas se encuentran en ese lugar en el que la lectura es el producto de un desorden.

Ocurre que la imagen del lector con su libro en el regazo es una de las instantáneas más apacibles que uno pueda imaginar. La plasmación de que la lectura no aplaza, sino que aplaca el tiempo y lo llena de mansedumbre. Mezclar esa paz con desorden es crear una vorágine.

El diccionario de la RAE incluye estas tres acepciones de *Vorágine*:

1. f. Remolino impetuoso que hacen en algunos parajes las aguas del mar, de los ríos o de los lagos.
2. f. Pasión desenfrenada o mezcla de sentimientos muy intensos.
3. f. Aglomeración confusa de sucesos, de gentes o de cosas en movimiento.

Cualquiera de estas acepciones parece apropiada para la lectura; el ímpetu, la confusión, el desenfreno, el movimiento están en la página inicial de un libro. También el asombro y la curiosidad caen en ese remolino. Ella habla de *experiencias cumbre*, siguiendo a Maslow, de momentos de plenitud en los que el tiempo, esa cosa que antes convertimos en acontecimiento, se detiene en su propia felicidad. Aquí resuenan, irónicos, los ecos de Fausto dejándose tentar por el demonio de la pereza en la que nos sume cualquier logro trascendente:

> ¡Choquen nuestras manos! Si un día le digo al fugaz momento: «¡Detente!, ¡eres tan bello!», puedes entonces cargarme de cadenas, entonces consentiré gustoso en morir. Entonces puede doblar la fúnebre campana; entonces quedas eximido de tu servicio; puede pararse el reloj, caer la manecilla y fingir el tiempo para mí.

Entre el desorden y la felicidad, pues, hay un libro, y en ese libro un encuentro, la superación de ese orden solitario de la lectura, que es un acto silencioso, y su conversión en escritura, en intercambio que, a su modo, remeda la lectura en voz alta, ese leer para otro del que hablaba Alberto Manguel (1996), una experiencia que encuentra en la ambigüedad su propio disfrute:

> (…) la ceremonia de escuchar priva al oyente de parte de la libertad inherente al acto de leer -elegir el tono, subrayar un punto, volver a un pasaje preferido-, pero también proporciona al texto polifacético una identidad respetable, un sentido de unidad en el tiempo y una existencia en el espacio que raras veces tiene en las manos caprichosas de un lector solitario (150-151).

* * *

En algunos momentos elijo leer en voz alta. Recuerdo que cuando era estudiante acostumbraba a sentarme en cualquier escalera del edificio y lo hacía. Una vez un profesor de psicolingüística me vio y me soltó un discurso acerca de por qué eso no era adecuado. Ni qué decir tiene que he olvidado el discurso, ya que, en realidad, no llegué a prestarle atención y seguí con mi inadecuada práctica que tantas veces me ha proporcionado un placer musical. Me gusta escuchar cómo suenan las palabras, y leo para mí como si fuera alguien ajeno a mí misma. Así pues, a veces leo *El guardián* en voz alta ante él, como si el sonido de mi voz, solo con una herramienta llamada libro, le fuera transferido.

Otras veces escojo la lectura silenciada porque creo que es más rápida, sobre todo cuando pienso que él es más veloz leyendo el libro y no puedo ir quedando a la zaga, pues eso crearía un desajuste en nuestros comentarios. No me someto a sus tiempos solo modero mi gamberrismo lector, a veces provocado por la carga de otras tareas. El ajuste de los tiempos fue la cuestión que más me preocupó desde el principio, mas no he llegado a convertirlo en un problema porque no encuentro un motivo de peso para ello.

El guardián entre el centeno es un libro que me eligió, así lo sentí. Esto no lo traduzco en que esperara algún mensaje fundamental de su parte; esta suerte de expectativas esotéricas cada vez me dicen menos. Es algo que se impone, y ya. Es uno de los mejores libros en mi vida tanto por su contenido como por la manera en que lo estamos leyendo. Descubro mi Holden Caulfield y mi Phoebe. Sin duda, algo tendré de otros personajes, como esas monjas que acogen humanamente a Holden en una cafetería, y otros cuyos comportamientos me agradan menos. Soy capaz de ver también su Holden:

> «Iba a comprarme una camisa y me compré un libro» (Penabade, 2020: 68).

* * *

La descripción de lo rojo que tenía el pelo el hermano muerto de Holden Caufield me hace pensar en la miseria de imaginación que hay en nuestras vidas adultas. Un adulto respetable ha aprendido a hablar de lo que forma parte de su vida de una manera torpe y miope, como le han enseñado los formatos burocráticos y los roles de la vida social. Alguien te pregunta «¿y tú quién eres?» y contestas con ese fichero administrativo que has interiorizado como siendo tú. A mí me haces esa pregunta y estás perdido, te lo aseguro, estás perdido.

Con el pelo rojo empecé mi intercambio con Él porque esa descripción se me antojaba un mundo nuevo.

* * *

«Hay colores que son acontecimientos», dijo Ella. El rojo del pelo del hermano muerto de Holden, el blanco de la nieve, que invita al desorden de una batalla de bolas, pero que al final promueve la visión de una realidad perfecta en tanto que intacta…

Me hubiese gustado continuar esa trama sinestésica, trenzar una historia en colores y combinarla con la sonoridad de sus significantes, todas esas interjecciones que le dan a la voz de Holden una musicalidad que percibo de modo idiosincrático. Esto también es lectura en voz alta: la voz de un personaje. Para leer hay que convertirse en personaje, y a ese punto se llega a través de la fascinación.

La lectura a través de la fascinación es una recopilación de señales, el producto de una mirada selectiva que se conduce sin brújula, guiada a saber por qué tropismos. La luz, el color, el sonido de una voz que nos hechiza… a Ella Holden se le impone con naturalidad, tal como es él, tal como Salinger lo ha creado. Es un personaje eficiente en esa tarea de cautivar al lector, pero el modo en que la cautiva a Ella es un misterio, algo que incita a leer buscando sus signos y rastreando los propios. La libertad que proporciona la lectura se cifra ahora en la indagación de esa diferencia.

Entonces aparezco yo, irrumpo en la novela, en la misma «vorágine» de su frontis, donde se maltrata a David Copperfield, donde pierde sentido la biografía, cuyos actos precisan una justificación. Esa impugnación es mi pelo rojo, mi nieve. Así se lo digo a Ella. En esa elección la lectura ha dejado de ser un acto privado para convertirse en un encuentro, y en ese encuentro Ella manifiesta el temor del desajuste, la necesidad de un ritmo interno. Yo me divierto con ese desfase. Dejo que Ella se adelante y luego la veo rezagarse. La lectura también participa de ese juego que no se vale de la velocidad porque no quiere llegar a parte alguna, sino del *tempo*. Así es como ambos conseguimos huir de las trampas de la lectura compartida, que, como advierte de nuevo Manguel (1996):«Condena al oído a la lengua de otro, y por medio de ese acto se establece una jerarquía (…) que somete al oyente al poder del lector» (150).

* * *

Dice Bobin (2019) que «lo que ayuda es lo pasajero» (7) -Él también me habló del cansancio de lo que tiene que arraigar-. Y pasajera es la lectura de un libro, tanto como los tulipanes cuyo esplendor y muerte Bobin mima con su escritura. Leer un libro es pasajero de otra manera a como lo es la vida de una flor. Empieza y acaba y, en cierto sentido, hace morir cosas en nosotros y da la oportunidad a otros nacimientos, como el de un nuevo ritual. La lectura nos hace devenir algo que antes no estaba y aunque no sepamos precisar qué es, sentimos una brisa que pasa. También nos hace saborear la ausencia: «Ahora que se acabó este desafío siento una especie de vacío», dijo Él.

Leer con otro un libro no es una fórmula, es un encuentro. Otros podrían replicar su apariencia de club de lectura y no saldría nada con interés. Un encuentro de este tipo sucede. Es como una cita cósmica. Recuerdo ese «todo encuentro es una cita» de Aristóteles, que no puedo citar en formato académico porque encontré la frase en una carpeta de cartón azul tuneada con citas de poetas y filósofos de mis tiempos de estudiante, cuando no existía esa obsesión por las normas APA; de manera que no sé dónde la leí. El encuentro es asunto de la presencia. Presencia: «Tener capacidad de estar con otra persona de manera que le permita a ésta reflexionar sobre sí misma, conscientemente y con claridad. Proviene de un conocimiento interno tan contagioso que invita a otra persona a alcanzar el mismo estado», según la definición de los 125 valores del modelo Hall-Tonna (Bunes, 2012: 375).

Leer es cosa de juego, lo ha dicho Él, y de señales que son la necesidad y el misterio del otro. «Si aceptas el reto hazme una señal», me dijo. Un gesto de acogida. Emitir señales nos lleva a una expresión primitiva y sinuosa en la que cualquier mínimo gesto se vuelve materia de descubrimiento. Es como situarnos en la vida anterior a las palabras, donde algo es por primera vez para ponerle un nombre. Creo que ahí acontece una luz que ofrece una paleta de color para pintar el mundo.

Leer es jugar, algo poco formal pero muy serio. Simplicidad/juego: «Ser capaz de distanciarse de la visión pragmática y desarrollar una actitud lúdica (relajada, abierta) que permita ver la sencillez en la complejidad» (Bunes, 2012: 376).

No leemos para estructurar nada sino para desorganizarnos y en esa rendija de caos vislumbrar algo del alboroto de la vida. Es como les sucede a los niños que ya gatean y encuentran un refilón en la puerta: se arrastran para salir al mundo que saben que está ahí afuera. Leer un libro con otro de esta manera es crear un *Cuerpo Sin Órganos* (CSO) donde fluye la energía sin obstáculo, donde el libro no cumple una función cultural ni académica sino que es un dispositivo del deseo y una herramienta convivencial que nos libera (Illich, 1978). Por esto, un libro es un cuerpo con el que ampliamos la idea y la experiencia del cuerpo.

Comprendo ahora, al hilo de este texto, que parte del juego ha consistido en que nos lancemos bolas de nieve al modo de esa preciosa y divertida toma que hizo Louis Lumière. Cada bola lanzada es una señal que impacta en el otro y en ese intercambio se crea un lenguaje común hecho de nuestra fragilidad y de nuestra posibilidad. Nosotros construimos una lengua compartida a base de tirarnos bolas de nieve, virginales y frescas; bolas blancas y compactas que se deshacen cuando alcanzan al otro.

Un pasaje de *Ordesa* que me conmovió fue ese en el que Manuel Vilas repara en que esas lenguas que compartimos con alguien pueden convertirse en lenguas muertas y esa pérdida nos provocaría un dolor sin igual y una extrañeza del mundo. Y pensé, -¡vaya!- La muerte siempre se asoma iluminando el valor de la vida.

* * *

Él pone en primer plano su cortesía que es al mismo tiempo una prudencia, una expectación infantil y una simpática astucia de lector experimentado. Así pues, yo, que aprecio el valor de su cortesía, tiro la primera bola y lo hago de esa manera en que Montaigne, cuyos *Ensayos* han sido contemporáneos de la lectura de *El guardián*, dice: «hablo de cosas de las cuales puede tratarse sin preparación y con libertad completa» (2014: 121). Y me voy preparando internamente para el momento en que Él irrumpa con la suya, porque así lo hace. Pero no irrumpe haciendo valer lo suyo, sino que irrumpir en Él es la delicada agudeza de su mirada. Cada bola suya me hace contener el aliento ante eso que yo he leído y no he visto: el modo en que Holden se despide de un lugar; su mano destinada a romper y romperse como expresión de lo vulnerables y auténticos que nos hace el amor; y esa maravilla: «Si yo fuera pianista tocaría dentro de un puñetero armario» donde Él revela tanto de sí mismo y de su relación con la escritura.

* * *

Y un día me anuncia que ha terminado y, sin desvelar del todo, deja asomar algún pasaje en el que sabe que también haré un alto en el camino. Unos días después acabo el libro y recojo en palabras mi cosecha, tal vez precipitadamente. Él me comparte entonces la suya. Sin pretenderlo, seguimos el mismo ritual: empiezo yo y me sigue él, esta vez para darle cierre. Como Holden, creamos una despedida porque nos marchamos de ese lugar y de estos momentos y, como Él dijo: «Esa forma de crear experiencias para desligarse luego de ellas es de una libertad absoluta. Tiene que ver con el modo en el que fluyen las cosas, con la sensación de que hay que ser tan joven como el mundo para estar de verdad ligado a él».

* * *

Ella habla de despedidas, no de finales. A los signos le siguen los rastros. Uno continúa leyendo incluso cuando ha acabado de leer. Los finales felices tienen esa ilusión de continuidad. Todas sus formas retóricas nos anuncian que hay un más allá cuya certeza no demanda un acto de fe, porque están en un lugar accesible al que llegamos tras volver la página.

Las despedidas de la lectura persisten en las sombras de la imaginación y la memoria, creando y resistiendo, en una sintaxis truncada, como si estuvieran leyendo a saltos en un libro subrayado. Pasar la vista por esos trazos de lápiz -solo por ellos- es volver al misterio de las señales, es preguntarse por la razón que nos hizo demorarnos en esas líneas para hacer que esas palabras desconocidas destacaran sobre las demás, como si aspirasen a encajar en el molde de una idea común y reconocerse en ella, a modo de universales platónicos.

Cuando acabé la lectura de *El guardián entre el centeno* lo primero que pensé es que debería tener dos ejemplares, uno con mis subrayados y otro con los de Ella. No sé qué saldría al juntarlos (y me pregunto si esa incertidumbre afectaría también a lo personal), tal vez el encuentro fortuito de una escritura automática, aquel caos surrealista que alimentaba la creatividad como un juego; el acuerdo (rítmico) de lo rápido y lo lento que Platón, por boca de Erixímaco, establecía en *El banquete*. El origen mismo de la música:

> Precisamente así nace también el ritmo a partir de lo rápido y lo lento, de cosas que antes diferían y posteriormente se hicieron concordes. Y el acuerdo entre todas estas cosas, en este caso es la música la que lo impone […] infundiendo amor y concordia mutua (1989: 76).

Me gusta esa idea platónica del amor entre armonía y ritmo, esa música de pares que convierte una lectura en común en una iluminación. Creo que es así como leímos *El guardián entre el centeno*, como una consonancia, como un acuerdo, y ahora, al rastrear las señales que nos llevaron a ese consenso, es cuando aparece ese relato secreto del que hablaba Piglia, esa forma de evocar al otro:

> Es fácil reconocer el alma de una mujer en su manera de marcar un libro [atenta, minuciosa, personal, provocadora], porque si uno ama a una persona, hasta las discretas señales que deja en un libro se parecen a ella (2003: 227).

Aquí me gustaría apropiarme de esa idea platónica del amor para convertirla en la forma en la que Ella lee un libro, este libro. Esas marcas de *atención*, *provocación*, *minuciosidad* de las que habla Piglia, son el Eros de su lectura. El pelo rojo, la nieve blanca, el sexo perturbador de Holden, la inocencia de su mentira… Marcas de lápiz que también la subrayan a Ella.

* * *

La manera *inconmensurable* de ser hombre y ser mujer a través de la lectura. «Sí que somos diferentes», dice Ella. «En ocasiones he pensado de qué manera condiciona el hecho de ser un hombre y una mujer, aunque también me gusta situarme en ese plano de diluir identidades».

Cortázar acuñó desde el género una equívoca y mal interpretada clasificación del lector. Aquel *lector-macho* (o cómplice) y aquel *lector-hembra* no eran un hombre y una mujer, sino un lector creador y otro parásito, alguien que busca problemas y alguien que se deleita con las soluciones. Ambos estaban sumidos en una relación dialéctica destinada a superar esa dualidad. A ello apelaba el propio Cortázar:

> Por lo que me toca, me pregunto si alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo (1963: 608).

Ser hombre y ser mujer de esa forma, sin tener que sentir ese corte transversal en la naturaleza de ambos, esa delimitación en la que la forma del cuerpo construye contrarios irreconciliables. Surge aquí, también en el espacio lector, la figura del andrógino platónico, su reconciliación en un cuerpo utópico, un cuerpo que no se construye como un *Prometeo moderno*, al modo de la criatura de Shelley, con simples agregados de cadáveres, sino como una mente *resonante* y *porosa*, que diría Virginia Woolf (2007), llenando de matices la inteligencia andrógina de Coleridge:

> Ésa tal vez fue la intención de Coleridge cuando dijo que una gran inteligencia es andrógina. Cuando se opera esa fusión, la mente queda fecundada plenamente y dirige todas sus facultades. Quizá una mente del todo masculina no puede crear, así como tampoco una mente del todo femenina […] (108).

Nuestra mente andrógina se construye a partir de «aquello en lo que hemos reparado y en cómo nos lo hemos contado», dice Ella, consciente de que el relato de nuestras diferencias (*este* relato) crea una fraternidad. La mirada y el relato son órganos sexuales en tanto apelan a esas diferencias que, más que reconciliarse, quieren fecundarse, que diría Virginia Woolf. Desde ese punto de vista, me gusta pensar que la forma del cuerpo los construye a ambos como un acuerdo de reciprocidad en los mismos términos que Antolini le proponía a Holden en las postrimerías de *El guardián entre el centeno*, un aprendizaje de la conducta humana que no es estrictamente un modelo de educación, sino una forma de historia o de poesía.

* * *

Somos como un jardín en el que la vida conversa. Aprecio que nos gusta expandirnos al modo en que le gusta hacerlo a Phoebe, la hermana pequeña de Holden, cuando prefiere dormir en la cama de D.B: «una cama gigantesca que mide como quince kilómetros de ancho por quince de largo» (212). Ser como ese cisne del poema de Lawrence «que no encuentra reposo» (2011). Ampliar la caja torácica para que los pulmones se ensanchen y podamos tomar el aire fresco sin reservas. Viajamos al infinito de la imaginación partiendo del límite de nuestra ignorancia y aprendemos a ser mundo, y en eso hemos devenido punto de apoyo. Supongo que esto es lo que acontece cuando leemos y nos contamos.

Si alguna vez tiene en sus manos mi ejemplar de *El guardián entre el centeno* encontrará que algunos de sus subrayados están integrados en los míos. Eso era algo que instintivamente hacía cuando me llegaban sus comentarios. De manera que éste ha sido un libro que he leído hacia adelante y hacia atrás. Eso me sucedió durante los primeros días, esos en los que yo iba más avanzada en la lectura, y eso concedió que me deleitara ahondando hacia atrás. Así pues, buena parte del libro lo transité avanzando y retrocediendo.

Si alguna vez le llega mi ejemplar, además, accederá a otras marcas que no son líneas ni palabras escritas en una caligrafía que emana de una postura imposible, sino hojas y flores secas dispuestas al azar sin pretensión de indicar nada. Me pregunto qué tipo de señales sobre *el alma de una mujer* son esa materia ya muerta que evoca un olor, un color ya extinguidos. Y también, ausencia de señal, silencio. En este libro hay páginas y páginas que contienen mi silencio, un silencio que, como ahora, vuelve sobre sí mismo para descubrirse como el punto de arranque de una pregunta que es anhelo de conversación.

Dice Emilio Lledó en el prólogo de *Los libros y la libertad* (2015) que «Un libro es, sobre todo, un recipiente donde reposa el tiempo» y en este caso hago mía esa idea para, en lo inmediato, desplegar otra. La materialidad del libro, de este libro, es un recipiente donde reposa nuestra intimidad compartida durante la lectura. Así pues, deberíamos intercambiarnos los ejemplares como vestigio material de ese instante que ya no es el tiempo sino a lo que dio acceso la cualidad de ese tiempo: la eternidad, evocada en el libro-objeto que, al tocarlo, al mirarlo, nos devuelve a la verdad de la experiencia vivida.

* * *

Retrotrayéndome al contexto de ese viaje expansivo sin movernos de nuestras casas, en pleno estado de alarma, me apetece que nos preguntemos «¿qué te gusta?». O ¿qué te gustaría ser? Como si tuviéramos toda la vida por delante, y me encantaría que nos la hiciéramos literalmente, como Holden lo hace. Solo en esa literalidad uno puede elegir de verdad sin caer en la trampa de una profesión o de un estilo de vida ya previsto. Entonces, a uno le puede gustar alguien que está muerto porque le provoca un latido más intenso que muchos vivos de alrededor. «Me gusta estar aquí, en este momento», y eso, que a Phoebe no le parece una cosa, contiene la única sabiduría de la vida que necesitamos aprender. Y al final, una viene a parar con Holden a que le gusta un verso de un poema que es como ese pensamiento de Blake que llena la inmensidad. Mi guardián entre el centeno «es el mantener completas las cosas» de Mark Strand.

* * *

Ella habla finalmente de las páginas que contienen su silencio como si fueran una tentación. Atendiendo a la materia muerta que se prensa en ellas -«hojas y flores secas dispuestas al azar»- uno pensaría en una tentación morbosa, pero en ese silencio que encierra materia muerta hay una ofrenda que no es estrictamente el vestigio material que Ella propone como intercambio, sino un pensamiento que me invita a volver al principio desde el final, en un bucle de lectura infinita, en una eternidad que ya no es nuestra.

En ese principio me pregunto por el Holden que *es* sin nuestra lectura, ese universal que llega a los ojos de un lector nuevo sin nuestras marcas de lápiz, sin esa materia muerta del silencio que clausura nuestra experiencia de lectura. Ese Holden que es como los versos de esta *mvsica prima*:

> Pienso en esa audición inicial,
>
> Desde esa vida en que lo importante no ha ocurrido aún (De la Robla, 2018: 46).

* * *

Cuando lo importante no había ocurrido aún, Salinger y su libro eran para mí una postergación que aspiraba a convertirse en descarte, condenado por una inclinación autodidacta que llega tarde a casi todo, confundiendo lo imposible con lo extemporáneo. Hubo un tiempo en que me pareció que cualquier aprendizaje a destiempo no hacía sino manifestar la tara de ese retraso. En gallego hay una palabra hermosa y dura que viene al caso: «*Eiva*»; sustantivo que alude tanto a una carencia como a un defecto físico. En ese sentido, sería congruente que el retraso del autodidacta se ilustrara así, pensé, como un muñón característico, como una joroba creada por ese tiempo normativo de los aprendizajes a los que uno acude con retraso y que son un poco como esos *formatos burocráticos de la vida social* a los que alude Ella, ficheros interiorizados de nuestra identidad.

Verse ahora en el tiempo de esa carencia y esa deformidad supone considerar la lectura como una estación de paso. Y en parte ha de ser así; el lector es alguien que lee, pero sobre todo es alguien que olvida: «Examinando la biblioteca advierto cuánto de lo que he sabido olvidé. Es como descubrir la muerte en uno» (Bioy Casares, 2001: 188).

Pero ya sea desde la postergación o desde el olvido (la muerte del final, la muerte del principio), lo que el tiempo finalmente nos concede es la posibilidad de contemplar en esa carencia una cualidad primitiva, aquella en que la lectura es anticipación y deseo. Por algo el libro, dijimos al principio, pertenece siempre al fervor y la lealtad de los lectores.

Referencias bibliográficas

BIOY CASARES, Adolfo. *Descanso de caminantes*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 2001.

BOBIN, Christian. *Autorretrato con radiador*. Madrid: Árdora, 2019.

BUNES, Micaela. *El análisis de valores como herramienta para el desarrollo organizativo: Una experiencia en Proyecto Hombre*. Universidad de Murcia, 2012.

CORTÁZAR, Julio. *Rayuela.* Madrid: Cátedra, 1996.

DE LA ROBLA, Ana. *No es la noche*. Cantabria: Ed. Valnera, 2018.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix. *Mil Mesetas*. Barcelona: Pretextos, 2010.

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Fausto*. Madrid: Unidad editorial. Milenium, 1999.

ILLICH, Ivan. *La convivencialidad*. México: Ocotopec, 1978.

LAWRENCE, D. H. *Poemas escogido*s. Madrid: Visor, 2011.

LLEDÓ, Emilio. *Los libros y la libertad*. Barcelona: RBA, 2015.

MANGUEL, Alberto. *Una historia de la lectura*. Barcelona: Círculo de lectores, 1996.

MASLOW, Abraham. *El hombre autorrealizado*. Barcelona: Kairós, 1972.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensayos*. Madrid: Penguin, 2014.

PLATÓN. *El banquete*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

L. PENABADE, Jorge. *Gabinete de curiosidades*. Salamanca: Amarante, 2020.

PIGLIA, Ricardo. *El último lector*. Barcelona: Ed. Anagrama, 2005.

PIGLIA, Ricardo. *El camino de Ida*. Barcelona: Ed. Anagrama, 2013.

SALINGER, Jerome David. *El guardián entre el centeno.* Madrid: Alianza editorial, 2007. (segunda edición).

WOOLF, Virgina. *Un cuarto propio*. Madrid: Ed. Alianza, 2007 (quinta reimpresión de la primera edición).

XI

LECTURAS INQUIETANTES: UNA CONTEMPLACIÓN DEL SIGLO XX EN NOVELAS BRITÁNICAS Y ESTADOUNIDENSES

DISQUIETING READINGS: AN OBSERVATION OF THE 20th CENTURY IN BRITISH AND NORTH AMERICAN NOVELS

ANTONIO JOSÉ MIRALLES PÉREZ
(UCAM-Universidad Católica San Antonio de Murcia)
ajmiralles@ucam.edu

RESUMEN: Inquietante fue el siglo XX, muy inquietante de principio a fin, y por ello atrapó al novelista interesado en los miedos íntimos y cómo se manifiestan en la vida exterior; atrapó al novelista perplejo ante sociedades al borde del colapso y la desintegración; atrapó al novelista que desea respaldar al individuo frente a la injusticia; y atrapó al novelista curioso ante la desmesura del antagonismo que alimenta duelos particulares y choques entre naciones. Se propone una selección de novelas de escritores británicos y estadounidenses para recorrer el siglo XX. Todas ellas pueden considerarse lecturas inquietantes; son atrayentes, sí, por el palpitar de los personajes y por la intensidad de sus conflictos, pero inquietantes sobremanera, por su pesimismo, que fluye abiertamente en palabras y en actos, o que el lector siente pese al sentido del humor del novelista o pese a su buen corazón.
PALABRAS CLAVE: Siglo XX, novelistas, pesimismo, zozobra, Gran Bretaña, Estados Unidos.

ABSTRACT: The 20th century was a disquieting time that attracted novelists who were interested in inner fears and how they showed in outer life; novelists astounded while they beheld societies on the brink of collapse and disintegration, novelists who wished to support the individual who faced injustice; novelists who felt curious about the inmoderate antagonism that motivated private duels and confrontations among nations. The disquieting 20th century is examined in a selection of novels by both British and North American writers. All of these literary works can be viewed as disquieting reading; they are truly attractive due to the palpìtating life of the protagonists and the intensity of their conflicts. Yet, they are markedly disquieting due to the pessimism they exude, which flows openly in words and actions, a pessimistic mood that the reader perceives despite the novelist's sense of humour or despite their gentle heart.
KEYWORDS: 20th century, novelists, pessimism, disquiet, Britain, United States.

1.- Introducción

Sugerimos que la lectura de una novela del siglo XX puede ser para los lectores de hoy una vivencia inquietante por muchas razones: por lo que el escritor pretende; por lo que algunos personajes piensan, dicen, o hacen; por los dilemas que se plantean mientras discurren las peripecias del héroe; por la naturaleza del antagonismo que existe entre personajes atrayentes; por la vehemencia del conflicto que divide grupos o enfrenta a individuos; por las preguntas que nos surgen acerca de nuestro presente y nuestro

pasado. El pasado ajeno es inquietante y puede ser origen de mucho sufrimiento cuando es imposible conocerlo con la precisión que uno desea. Algunos sienten perpetua frustración y recurrente desasosiego al comprender que nunca habrá para ellos una narración enteramente fiable de épocas que consideran necesarias para juzgar bien el valor de lo que tienen en el presente. Esto es aplicable al pasado particular, al de cualquiera de nosotros, individuos anónimos, y ciertamente también al pasado colectivo, que debería importarnos a todos.

Puede haber asentimiento para la afirmación de que inquietante fue el siglo XX, muy inquietante de principio a fin, y por ello atrapó a novelistas interesados en los miedos íntimos y en cómo se manifiestan, aunque no siempre, en la vida exterior; atrapó al novelista perplejo ante sociedades al borde del colapso y la desintegración; atrapó al novelista amable que desea respaldar al individuo frente a la injusticia; y atrapó al novelista curioso ante la desmesura del antagonismo que alimenta duelos particulares y choques entre naciones. Considerando todo esto, proponemos aquí una selección de novelas de escritores británicos y estadounidenses en las que recorrer el siglo XX. A todas ellas podemos señalar como lecturas inquietantes; son atrayentes, sí, por el palpitar de los personajes y por la intensidad de sus conflictos, pero son inquietantes sobremanera por su pesimismo, que fluye abiertamente en palabras y en actos, o que el lector siente pese al sentido del humor del novelista o pese a su buen corazón. Tiene el lector entre sus manos, en las páginas de estas novelas, un desafío para el intelecto y para su discernimiento moral. Podrá observar o sentir distintas formas de miedo, poner a prueba sus convicciones morales, y mirar de cerca la humanidad de esas creaciones de la imaginación a las que los novelistas consiguen dotar de vida verdadera, asumiendo que así emanará realidad su ficción del siglo XX.

2.- Zozobra en la alborada del nuevo siglo

Cuando iba a despuntar el nuevo siglo, el joven y singular escritor estadounidense Stephen Crane nos permitió acceder a la mente de un soldado inquieto, un recluta inseguro, hombre a medio hacer, que no quiere entrar en combate, que se niega a perder la vida inútilmente en un campo de batalla de la Guerra Civil norteamericana. Este joven, inicialmente atraído por las odas a la virilidad belígera y la épica de siglos pasados, pronto ve que la realidad es diferente. Decide entonces separarse silenciosamente de sus compañeros de armas, de la cultura y de la norma de masculinidad, de la obligación patriótica y del honor. No quiere ser carne de cañón, ni perder la vida para que se perpetúe un código en el que no cree. Su conciencia fluye y fluye; construye argumentos para justificar su determinación, para calmar la inquietud ante su lesa hombría, para replicar a los que lo llamen cobarde, lo insulten y lo rechacen con desprecio. A ellos les falta la inteligencia que permite dejar de creer en el heroísmo y desprenderse de las rancias virtudes marciales. Hay masculinidad no guerrera, afirma rotundo ante sí mismo, tan digna o más que la que exigen los generales.

The Red Badge of Courage (*La roja insignia del valor*) contiene reflexiones, quedas unas, procelosas otras, sobre el miedo y sus efectos en la psique, sobre el apego a la vida y el rechazo de causas ajenas por las que perderla, y sobre el anhelo de equilibrio interior, que tan inalcanzable parece siempre, pero al que nunca renunciamos. Percibimos como lectores qué fuerte son el instinto y la voluntad de conservar la vida, y nos preguntamos qué inmoralidad puede haber en aferrarse a ella y no abrazar

banderas ni ideales que exigen demasiado y no animan de verdad. Otras preguntas ocupan la mente según leemos, similares a las que hace más de 100 años inquietaban al escritor; preguntas para las que no proponía respuestas firmes mientras dejaba que el joven soldado, reservado e introspectivo en su discurrir, se afanara en hallar su camino a través de una maraña de pensamientos y emociones. ¿Quién ha construido un código de hombría que requiere tanto valor y sacrificio y que mira con tanta sospecha y desdén al individuo calmado y pacífico, a ese al que no conmueven ni arengas ni banderas al viento y no vibra con vigor guerrero y afanes de héroe clásico? ¿Quién se inquieta cuando en los jóvenes no hay sensibilidad para la épica? ¿Quién espera que el joven cobarde recapacite y reconozca su error?

Al comenzar el nuevo siglo, el escritor inglés A. E. W. Mason (cuya novela *The Four Feathers* fue publicada en 1902) nos enseñó cuánto pesan en el corazón de un hombre cuatro livianas plumas blancas. Están cargadas de reproche, de menosprecio y de exclusión. El hombre soportará su peso durante años, mientras busca en los espacios peligrosos de un Sudán inquieto una justa medida de suplicio y penitencia, hasta que pueda restablecer su honor y volver a mantener la cabeza erguida ante todos los que vieron en él a un sujeto indigno y vergonzoso, un renegado incomprensible. Su padre, sus compañeros, su prometida -todos tienen motivos para sentir disgusto, todos se sienten ofendidos, a todos les afecta que este hombre ligado a ellos haya incumplido una norma de honor de la que tanto depende-. Imaginamos al padre adusto, avergonzado por la cobardía de un hijo que ha traído desgracia a su insigne casa. Este joven ha tomado una decisión por sí mismo; anteponiéndose a la orden de la tradición, ha ejercido un derecho. Y constatamos a continuación lo que para cada uno de nosotros debería ser obvio: no siempre deviene beneficio tras ejercer un derecho.

El novelista nos lleva a la infancia para que podamos comprender al hombre. Entramos en aquella casa inquietante; en las paredes, rostros severos, de mirada silenciosa e implacable; y en el niño, un corazón amedrentado ante la exhortación a continuar la tradición castrense de su estirpe. Demasiado largas las noches intranquilas en aquella habitación solitaria y callada, demasiado silencio que ahoga, sin la ternura de la madre que sosiega el ánimo y trae el sueño plácido que el niño tanto necesita. Ella habría replicado al padre exigente, que ordenaba a su hijo, sin prestar atención a su individualidad, que se preparase para estar a la altura de su gran linaje marcial. Inquieta imaginar la soledad y desconsuelo de aquel niño.

Años después, el niño ya un hombre, hay más noches inquietas; ahora porque ha sido expulsado del grupo, es considerado indigno, ya no merece formar parte de la comunidad de su nacimiento, ni pertenecer a la clase en cuya cultura ha sido educado. Inquieta el rechazo y repudio legítimo con que lo degradan y excluyen quienes estaban entre sus allegados. Con un juicio firme y sin consideraciones afectivas, vuelven la espalda al individuo que los inquieta por haber tomado decisiones que contradicen la norma. Los disgusta la osadía, sostenida con insultante convicción moral, de quien se aparta de las convenciones que aprietan demasiado. Se aparta este hombre de una cultura de la masculinidad que no admite cobardes, que espera valentía donde y cuando más riesgo hay, y que teme el declive de un imperio sin hombres que lo sostengan.

Pueden inquietarse algunos lectores al comprender cuánto pierde el transgresor, cuánto pierde por ser inconformista y por ver su libertad más allá de la tradición y sus expectativas. Pierde demasiado, y demasiado solo se queda tras su decisión provocadora. Poco consuelo es haber sido libre al cambiar de dirección, poco consuelo hay en haber decidido según la propia conciencia y voluntad, poco consuelo es haber

evitado un camino que no era el suyo, que lo habría hecho infeliz. Examinando a su protagonista desde cierta distancia y a través de otros, Mason propone y nos anima a una reflexión sobre la voluntad del individuo discordante, que elude la imposición que lo habría arruinado como persona. El siglo XX es una era de mentes sin calma y de conciencias vacilantes. Pronto se percatan de ello los novelistas y orientan el foco de su escrutinio hacia hombres que luchan por abrirse paso en la jungla de su identidad.

En *The Four Feathers*, no habrá quietud en el espíritu de este hombre hasta que deje de haber justificación en otros para esas cuatro pequeñas plumas blancas -manchas de cobardía en su honor-. Tras el castigo de los otros, abrimos los ojos ante el que decide y administra uno mismo. ¡Qué vitalidad novelesca surge del anhelo de probar que están equivocados! Sí existe hombría en él, sí tiene valor para afrontar penurias y privaciones; su cuerpo puede soportar los castigos del desierto, no tiene miedo, resiste la adversidad, demuestra heroico altruismo, y volverá a ser digno de la valoración y respeto que le negaron. ¿Se reconcilia al final con esa cultura de la masculinidad para nosotros trasnochada y sin validez? En cualquier caso, es un código viejo; no nos puede inquietar, pues ha dejado de ser norma capaz de dictar el camino a seguir para cierta clase de hombres. Diferentes clases de hombres manejaron novelistas del siglo XX como Harper Lee y Fannie Flagg en sus respectivas discusiones sobre las grandezas y miserias de las comunidades del Sur de los Estados Unidos. Recordemos con agrado y con asimilada inquietud sus narraciones allí centradas.

3.- Trino de ruiseñores y olor a tomates verdes fritos

Aunque sin encogernos el estómago, gracias a nuestra ilusión de que son males pasados, nos inquieta la recreación novelesca de hechos de racismo en sociedades de nuestra civilización; sociedades que conocemos a través de su plasmación en obras literarias y cinematográficas. Harper Lee y Fannie Flagg nos mostraron lugares del sur de los Estados Unidos en aquellos difíciles años 30 del siglo XX. Observamos junto a sus protagonistas las injusticias que sufría la población negra, víctima de necios prejuicios y de inamovibles axiomas supremacistas. En ambas novelas -*To Kill a Mockingbird* (1960) y *Fried Green Tomatoes at the Whistle Stop Café* (1987)- se afirma o se infiere estultamente la inferioridad de las razas africanas. Con inquietante rotundidad se expresan algunos de los que no creen en la igualdad de derechos; otros son más discretos y prefieren no alzar la voz demasiado, a pesar de haber integrado con el mismo convencimiento en su comprensión del hombre los principios de la superioridad del hombre blanco. Unos y otros envilecen con naturalidad, sin afectación ni fingimiento, con muchas o pocas palabras, a la gente negra. En respuesta a eso, las dos escritoras coinciden en su afán por dotar de dignidad y valía moral a hombres y mujeres de color. Quieren mostrar al lector lo obvio: que la templanza, la bondad hacia el prójimo, el compromiso sincero y libre con la comunidad y la generosidad, entre otras virtudes, no son exclusivas del hombre blanco. Consiguen que sus lectores lamenten que sufra quien no ha obrado mal, quien no ha cometido ningún crimen, quien no ha sido nocivo para los demás, quien está por encima del egoísmo en la relación con los otros.

Aunque dirigiendo su mirada al siglo XX, estas novelistas nos hacen entender cuánto debe intranquilizarnos que entre nosotros algunos tengan el discernimiento alienado, alterado, retorcido por los prejuicios raciales, y que mantengan la creencia de que el negro es desde su origen una criatura vil, por naturaleza dada a mentir y cometer

maldades, proclive al crimen, que apuñala por la espalda; en definitiva, que no es persona como nosotros, pues carece de la cultura moral con la que controlamos instintos y apetitos. Al constatar todo esto, el blanco se inquieta, advierte peligro, teme que el primer golpe llegue en cualquier momento; reacciona furioso, por lo tanto, con esa contundencia incontestable de la legítima defensa. Volviéndose violento deja de ser cabal y cuerdo; se siente amenazado; es un miedo irracional que trastorna el ánimo y hace odiar sin sentido.

Hay otras causas de inquietud en *To Kill a Mockingbird* (1960). Es inquietante atisbar lo que ocurre en hogares siniestros, cerrados, que no admiten autoridad exterior alguna. Pasa ante nosotros aquel padre inquietante, juez severísimo y cruel carcelero de su propio hijo, a sus ojos descarriado -no realmente, solo un error de juventud, la nefasta presión de grupo, el miedo a ser excluido, a ser visto como dócil y pusilánime. Mucho peor ese castigo excesivo, desproporcionado, que aplica un progenitor inmisericorde, que no cree en el perdón ni en dar una segunda oportunidad. También inquietante aquel otro padre, alcohólico y sin principios, incapaz y fracasado, sin valor para hacer frente a la adversidad; y que señala a otros, culpa a otros de sus maldades. Y quizás también inquietante el escritor comprensivo que no cree que la depravación sea una decisión individual, consciente y deliberada. No queremos ponernos en su lugar, no queremos estar en su piel para tratar de entender por qué se comportan así. Ya hemos tomado nuestras grandes decisiones morales, ya hemos fijado nuestro código, estamos seguros y tranquilos porque la solidez de nuestros principios nos mantiene lejos de cualquier semejanza con esos hombres retratados por Harper Lee. Mirándolos podemos confirmar que es dolorosa y perpetua la carga de las peores decisiones. Decidir mal a sabiendas los alejó para siempre de la dicha de una vida serena y equilibrada.

Leyendo la novela de Harper Lee también nos inquietan los que no reconocen al buen padre que lo es de verdad -que tiene ideas claras sobre cómo educar a sus hijos, para que con emergente entendimiento comprendan que entre las personas hay divergencia y animosidad, que debe haber temple y contención en la disputa, sin perder el control sobre uno mismo y sin levantar los puños ni arrojar invectivas contra otros-. En este padre hay moderación y nobleza, y una medida verosímil de ejemplaridad en las decisiones -en las palabras y actos que hacen pública y visible cada una de ellas. A través de este individuo comprendemos que exagerar la virtud no nos enseña nada de verdad. Es bueno escoger o formar tus principios tras haber sido un observador reflexivo de la condición humana, tras haber escuchado a personas serenas y de fiar, y tras haber leído mucho. A través del buen padre, Atticus Finch, la autora transmite mensajes de esta índole. El lector de hoy reconoce su valor, y quizás se pregunta cómo habría discurrido el siglo XX con más padres de este talante comunicando con éxito sus enseñanzas. Quizás se habrían evitado muchas injusticias, sobre todo las que resultan de no respetar a los demás por aplicar prejuicios y estereotipos que indican mucha ignorancia y obcecación.

En la novela de Fannie Flagg, persiste la preocupación por las penalidades que padece la gente de color. Desde su tiempo, a mitad de los años 80, la escritora nos desplaza décadas atrás para que contemplemos mejor la maldad de algunos hombres, y la negativa de muchos a revisar unos axiomas que han sostenido la sinrazón del racismo durante muchas generaciones; sobre ellos se asienta una mentalidad y una cultura que se mantiene al margen del progreso de las ideas acerca de la dignidad esencial del ser humano. Una vez más, desde las páginas vivas de una novela, escuchamos una exhortación a evitar los estereotipos y reglas discriminatorias que tanta exclusión y maltrato han causado durante el siglo XX. Subyace la idea de que la mejor justicia se

logra examinando a cada individuo por lo que es -ante todo un individuo, aunque ciertamente pertenezca a unos grupos y colectivos y no a otros. Juzguemos a cada individuo, sus decisiones y sus actos, lo que ha dicho lúcido y consciente, y lo que no ha querido hacer.

También podemos considerar a *Fried Green Tomatoes at the Whistle Stop Café* como una novela dedicada a la mujer, a la mujer que por fin se libera de la quietud de muchos años perdidos. Antes del cambio lleno de esperanza y vida nueva, para que las apreciemos más, la escritora describe bien la desdicha de una mujer que no ha tenido valor para rebelarse, que ha pasado media vida agachando la cabeza, la autoestima por los suelos, su dignidad pisoteada una y otra vez por un varón insensible, indiferente, contento en su mundo muy limitado, y sin lugar para ella pese a ser su esposa. No es el único mal marido en la historia; hay quien en vez de manifestar su menosprecio con indiferencia lo hace con golpes. Es inquietante la implícita legitimidad con que actúa el misógino, tan seguro de sí mismo y tan incapaz de ver bajeza en su hombría despreciable, que ha crecido sin un ápice de caballerosidad y que no se corregirá nunca.

La escritora trata de diluir el mal sabor de boca mostrándonos a personas que sí aman, sinceramente, y se preocupan de verdad por el bien de otros, probando una bondad necesaria cuando las rodea tanta incomprensión y rechazo. Suele ser a través de ellas cómo nos enseña que hay normas de la comunidad que deben cambiar, que hay tradiciones que acarrean males, y que el legado de nuestros mayores no es siempre sagrado objeto de veneración. En el sur de los Estados Unidos de América, Fannie Flagg, al igual que Harper Lee, verifica la entereza y resistencia de odios y violencias que reiteradamente se han etiquetado como supremacistas, racistas, patriarcales y clasistas a lo largo del siglo XX. Para albergar esperanzas pese a tanto motivo para el pesimismo, Fannie Flagg crea mujeres llenas de vitalidad y con fuerza para la realización de sus anhelos de libertad. Descubren que no es una obligación el sometimiento al hombre, y que es posible vivir, prosperar y ser felices fuera de su dominio. Lo que sí es una obligación es señalar a los hombres viles. El impedimento y la frustración que significan son intolerables.

En este presente de feminismo desmesurado, de poses histriónicas y hasta derivaciones demenciales entre las comodidades y certidumbres de sociedades democráticas y equitativas, miremos atrás, a un siglo XX mucho más adverso, en el que aún no eran minoría los hombres engreídos por superioridad y predominio; allí resuenan las páginas de *Fried Green Tomatoes at the Whistle Stop Café* como una oda a la mujer emancipada, a la que por fin se ha liberado del miedo a ser independiente y logra ahora ver caminos posibles en terrenos antes vedados.

4.- El ego del duelista

Entre ridículo e inquietante nos parece el cuento de los duelistas de Joseph Conrad (1908). ¡Qué vital estampa la de aquellos dos hombres, húsares de la caballería napoleónica, que desenvainan y blanden sus sables una y otra vez, con más altivez y terquedad que buen juicio y cordura! No hay buenas razones que puedan apaciguar al que se siente ofendido. Un ego tan desmesurado como el suyo no deja lugar para la sensatez y la contención. Al novelista tuvo que parecerle divertido prolongar esta pugna, enfrentando a sus dos personajes con ceño fruncido durante años -años de otra era, tan

propicia para la aventura y las demostraciones de virilidad. Es una hombría para la mayoría de nosotros trasnochada, pintoresca y desmedida, poco más que una curiosa diversión de un rato solo. El lector actual no sabe si sentir admiración o vergüenza ajena ante estos dos hombres que se baten en duelo sin más causa ni fin que su honor. Algún lector podría pensar que el novelista nos incita a tomar partido. Nada por qué inquietarnos si nos ponemos de parte del más cuerdo. Pero, ¿y si nos atrajera la postura rígida del duelista que no da su brazo a torcer, íntegramente convencido de tener toda la razón en querer reparar su honor ofendido?

Entre lance y lance podemos participar en las reflexiones que nos presenta el escritor, sobre la obstinación y la negativa a claudicar; sobre la desmesura de aferrarse a un principio inflexible que exige respeto y justifica una respuesta violenta al insulto: solo se puede reparar el honor dañado levantando los puños o la espada. Y por supuesto, no hay paso atrás y cese de la hostilidad al creer en la vergüenza cierta de ceder cuando estás convencido de que la razón o la justicia están de tu parte. El afán vengativo nos llena de inquietud; nos desconcierta verlo tan inflamado de legitimidad y pundonor. Tratamos de sonreír, no obstante, imaginando las poses desafiantes del incansable Feraud. Pero el sable que reiteradamente esgrime tiene filo y asesina intención. Quien quiera un más alto grado de comicidad que amenice aquella feroz y convulsa era napoleónica, que se entretenga, como probablemente hizo el propio Conrad, con los relatos de Arthur Conan Doyle protagonizados por el singularísimo Brigadier Gerard. Un vivaz sentido del humor recorre la figura, el talante, el discurso y las peripecias del gallardo y pugnaz personaje; según él mismo asevera, pilar imprescindible de los ejércitos de Napoleón, culmen de virilidad y compulsión heroica en ornado uniforme de húsar. No sabemos si estos dos grandes escritores, mientras se divertían en la Europa turbulenta de principios del siglo XIX, podían percibir en el horizonte de su nuevo siglo las tremendas sacudidas que lo iban a caracterizar.

5.- Los miedos nucleares de la Guerra Fría

Cada vez que pienso en John Fitzgerald Kennedy, Fidel Castro y Nikita Khrushchev y en los días terroríficos del otoño de 1962, recuerdo leer, durante un lejano verano de juventud en la casa de mis abuelos, una novela de Manuel Blanco Tobío titulada *Vísperas del Juicio Final* (1966). Antes de la crisis de los misiles de Cuba, el miedo atómico, que empezó a crecer en la segunda mitad de los años 40, ya había embargado el sueño de algunos novelistas. Uno de ellos fue Peter B. George, que como Peter Bryant firmó *Red Alert* (inicialmente publicada como *Two Hours to Doom*), una novela en la que proyectó su miedo al apocalipsis nuclear. Lo condensa en el vientre de un B-52 que vuela obstinadamente hacia su objetivo en Rusia mientras políticos y militares en Washington y en Moscú intentan evitar el fin del mundo.

Es inquietante revivir aquel miedo a la aniquilación nuclear de la Guerra Fría -décadas de miedo durante las cuales crecieron los misiles mortíferos, y sobre nuestras cabezas (las de nuestros abuelos), invisibles en la altitud del cielo, volaban gigantescos bombarderos con la panza cargada de inmensa destrucción-. Peter B. George fue uno de tantísimos europeos que perdían el sueño noche tras noche imaginando la silueta amenazante de los B-52 nucleares y considerando la siniestra intención de algunos individuos con poder para ordenar, sin marcha atrás, que cumpliesen su misión. ¡Basta de disuasión, basta de esperar a que golpeen primero! En la novela un desequilibrado

general está harto de tanta contención. Solo puede deshacerse de la inquietud que lo enerva tomando la decisión que políticos pusilánimes están evitando. ¡Qué inquietante posibilidad planteaba el lóbrego novelista a sus lectores! Una posibilidad no remota a finales de los 50; era consciente de ello el escritor y sus lectores también.

La lectura no puede ser una experiencia tranquila y placentera cuando el autor tiene de verdad miedo a la aniquilación total. No fantasea con la potencia destructora del armamento nuclear, ni exagera el antagonismo entre los dos bloques empecinados. Aun hoy un demente desenfrenado puede desencadenar el desastre -una crisis terrible que nos sitúe al borde del abismo. Sin la confianza de haber superado peligros del siglo pasado, no nos parece Peter B. George un triste desdichado pesimista que escribe con mano temblorosa y el ánimo inquieto, plasmando en el papel una pesadilla persistente que le afecta a él solo. Como él entonces, hoy percibimos inquietantes a los líderes que afirman que con la misma fiereza que el individuo defiende su propia dignidad y honor debe el grupo defender la dignidad y el honor nacional. Es una inquietante obstinación esta que no cesa en algunos hombres con las manos aferradas al excesivo poder que han obtenido.

También nos inquieta el avance de la tecnología dirigida a la guerra. Peter B. George nos señala ese primer atisbo de cerebro en la máquina bélica: el bombardero nuclear B-52, electrónicamente complejo, sabe defenderse y sabe atacar, con concurso humano, es cierto, pero irá en aumento su autonomía para tomar decisiones, quizás decisiones ante las que duda el ser humano. Al carecer de conciencia y de escrúpulos, la máquina no hace preguntas, no se hace preguntas; cumple la función para la que ha sido diseñada y programada, sin errores.

El lector de *Red Alert* puede experimentar una colisión de emociones mientras sigue el vuelo del B-52 *Alabama Angel*. Es admirable y es inquietante la fortaleza del avión y de la tripulación en su interior. El bombardero resiste estoico el ataque de interceptores y artillería antiaérea, y sigue volando. Mueren hombres en su interior, pero los heridos y los moribundos siguen adelante, decididos a dar la vida cumpliendo la misión, tan destructiva, tan vengativa; es un sacrificio que sienten justo y heroico, y que parece hecho sin miedo. ¿Quién no siente todavía una gran inquietud ante esto -ante las consecuencias de una determinación repleta de afirmación ideológica y certidumbre moral? El odio al rival y la obcecación vengativa causan desastre y marcan tristemente el sino de la siguiente generación.

6.- Tras el desastre nuclear: el señor de las moscas

Inquietante ahora, tanto como en aquella primera lectura hace muchos años, ese muchacho, Jack, que abandona el control sobre sí mismo, propio de la persona civilizada, para empuñar una lanza primitiva, manchar su rostro con arcilla tribal, e imponer su voluntad mediante un nuevo vigor, egoísta y violento, sin restricciones, sin la conciencia inculcada que lo apartaba de la maldad y le proporcionaba moderación. Es inquietante ver en aquella isla imaginada por William Golding cómo, trascurridas solo unas semanas, ya decaen en el grupo de niños la consideración y la compasión hacia los demás; vemos que la prioridad única y absoluta es el gusto e interés de uno mismo, y que los otros solo pueden ser a tus ojos oponentes a doblegar o subalternos serviles. La palabra pierde valor, triunfan los gritos eufóricos de los cazadores, aburre la asamblea comedida y sus normas, y vibra la excitación de ser libres con armas y con fuego.

El miedo ofusca y enturbia el entendimiento. Los niños se perciben expuestos, débiles y vulnerables en un lugar que no podrá ser ni un paraíso ni una utopía. Ojalá hubiera florecido con más fuerza la siembra moral de la educación. Faltan las bondades del amor, la amistad y el respeto, faltan los beneficios del compañerismo y la solidaridad, y falta el gesto serio con el que uno planta cara a su propia maldad y luego a la de otros. William Golding describe y llama nuestra atención sobre las calamidades del ser humano fallido y derrotado, que pierde una gran oportunidad de resurgir y mejorar el mundo de sus predecesores.

Como muchas del siglo XX, *Lord of the Flies* es una lectura inquietante. Estas novelas permanecen vivas pese a que nos puede incomodar su recuerdo. Algunas imágenes son claras e imborrables: un hombre que se esconde mientras retumban en su corazón las explosiones del campo de batalla y las leyes del varón valiente; otro hombre, aquel que buscó en largos meses de desierto y privación, de riesgo y soledad, su valor individual, para poder sostener la mirada ante el espejo; los dos húsares recios y adustos cruzando sus sables; el padre tranquilo que habla a sus hijos; la mujer que sonríe al sentir el bien de su liberación; el piloto que agarra con fuerza los mandos del B-52 mientras la vida se le acaba. Y también queda en la memoria literaria la imagen de aquel despojo de los niños convertidos en cazadores, el trofeo horrendo, cruel, empalado y entre moscas, que aún mantiene una mueca de grotesco contento mientras los niños se enemistan, se miran con odio, se perciben monstruosos; y lo que podía haber sido un sueño de paz y convivencia termina siendo una pesadilla ante la cual resbalan por nuestras mejillas las lágrimas de la inocencia perdida.

Bibliografía citada

BLANCO TOBÍO, Manuel. *Vísperas del Juicio Final*. Barcelona: Planeta, 1966.

BRYANT, Peter (Peter Bryan George). *Red Alert*. Nueva York: RosettaBooks LLC, 2000 [1958].

CONRAD, Joseph. *The Point of Honor - A Military Tale (The Duel)*. Nueva York: The McClure Company, 1908.

CRANE, Stephen. *The Red Badge of Courage - An Episode of the American Civil War*. Nueva York: D. Appleton and Company, 1895.

CRANE, Stephen. *The Red Badge of Courage - An Episode of the American Civil War*. Nueva York: W.W. Norton & Co., 2008.

DOYLE, Arthur Conan. *The Complete Brigadier Gerard*. Edimburgo: Canongate Books, 1995.

FLAGG, Fannie. *Fried Green Tomatoes at the Whistle Stop Café*. Nueva York: Random House, 2005 [1987].

GOLDING, William. *Lord of the Flies*. Nueva York: Penguin Books, 2016 [1954].

LEE, Harper. *To Kill a Mockingbird*. Nueva York: Harper Collins Publishers, 2015 [1960].

MASON, Alfred Edward Woodley. *The Four Feathers*. Londres: Macmillan Company, 1902.

MASON, Alfred Edward Woodley. *The Four Feathers*. Looe: House of Stratus, 2009.

XII

MÚSICA Y LECTURA INQUIETA: UNA INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA AFROAMERICANA A TRAVÉS DE BEYONCÉ

RESTLESS MUSIC AND READING: AN APPROACH TO AFRICAN AMERICAN LITERATURE THROUGH BEYONCE

PATRICIA COLOMA PEÑATE
(UCAM-Universidad Católica San Antonio de Murcia)
pcoloma@ucam.edu

RESUMEN: Es imposible hablar de música sin hablar de lectura. Cada texto, cada pieza literaria contiene un ritmo, un hilo conductor que nos anima a continuar leyendo o a dejar de hacerlo. De este amor por lo literario y lo musical sale esta propuesta: emplear un disco de música moderna de la cantante Beyoncé para hablar de la literatura afroamericana contemporánea. En *Lemonade* (2016) Beyoncé crea una narrativa musical y visual acerca de su identidad como mujer sureña, creole y negra en Estados Unidos. Dentro de su narración hay elementos culturales y referencias artísticas que traen a colación varias obras claves en la literatura afroamericana. A través de esta introducción lo que se pretende es fomentar el uso de la lectura a través de la curiosidad que despiertan la cultura y los ritmos populares; así como también reflexionar acerca de la transversalidad del lenguaje y análisis literario que permean y enriquecen la apreciación artística.
PALABRAS CLAVE: Beyoncé, literatura y cultura afroamericana, identidad, música, lectura.

ABSTRACT: It is impossible to talk about reading without mentioning music at the same time. Each text, each literary piece has its own rhythm, a background music that compels the reader to continue reading. This proposal departs from such connection; it employs a contemporary music album to talk about modern African American literature. In *Lemonade* (2016) pop singer Beyoncé elaborates a visual and musical narrative about her identity as a Southern, creole and black woman in the United States of America. Within Beyoncé´s account, there are cultural and artistic references that coincide with those explored by different African American literary works. In other words, music and language converge into each other. The aim of this introduction to African American literature through Beyoncé´s music album is to make the reader curious about the complexity of literary language and its tropes to enrich the audience's artistic experience.
KEYWORDS: Beyoncé, African American literature and culture, identity, music, reading.

Generalmente, se asocia el leer a escuchar música; es decir, a poner música de fondo mientras se lee. Dos actividades complementarias, convergentes, que parecen alimentarse la una a la otra. No es necesario entrar en el eterno debate de qué arte, si la literatura o la música, es más importante o supremo que el otro. La intención de este ensayo es proponer otra lectura de la música u otra música como lectura. Esta propuesta sobre lectura inquieta invita a los lectores a participar en una de las cualidades que, personalmente, encuentro en la lectura y es que cada libro representa una pieza musical.

Cada novela, cada historia, cada poema y cada autor tienen su ritmo y su música, es por ello que cada pieza musical y cada obra literaria tienen su ritmo, su cadencia y por esta razón es imposible desligar la lectura de la música. Si pienso en qué fue aquello que me convirtió en lectora, puedo decir que la música de la lectura fue una de las razones más importantes. Mi pasión por la literatura afroamericana proviene de esa combinación. No solo es la música algo de valor esencial para esta cultura, sino que también, el ritmo de esta es la que hace latir mi corazón como un tambor africano, ya que como decía la antropóloga cubana Lydia Cabrera, «cada persona baila al ritmo de su propio tambor», y es con el ritmo de Beyoncé y con su álbum visual de *Lemonade* (2016) el que esta propuesta de lectura inquieta invita a los lectores a entrar en el apasionante mundo de la literatura afroamericana contemporánea citando obras clave. La literatura con sus metáforas y elementos culturales, permea la obra de la cantante pop. Esta propuesta se suma a la de múltiples académicas estadounidenses que han elaborado asignaturas de literatura afromericana partiendo de *Lemonade.*

Las canciones de *Lemonade* vienen acompañadas por un vídeo que visualmente representa aquello que Beyoncé quiere transmitir en cada una de ellas, y por ello cada canción parece conformar uno de los once episodios en los que está dividido este trabajo; un relato ligado a la historia de la cultura afroamericana, a la importancia de la comunidad, a la unión de las mujeres dentro de esta, y sobre la historia de la propia cantante que partiendo desde la denuncia que hace de una supuesta infidelidad de su marido ofrece en el álbum un cuadro de lo que ella considera las bases de su identidad como mujer estadounidense, negra, creole y artista. En esta descripción de su persona Beyoncé habla de su triunfo como una reafirmación artístico- cultural e incluso espiritual.

La primera imagen del álbum de Beyoncé nos lleva a una plantación en el sur de EE. UU., una imagen anacrónica, pero que superpuesta a la actualidad no solo resulta espeluznante, sino que también, sirve como recordatorio del origen del pueblo afroamericano en EE. UU.: la esclavitud. De esta forma, la cantante sienta las bases de lo que muchos críticos y afroamericanos, empezando por el creador del concepto, W.E.B. Dubois (1903), ven como característico de la identidad afroamericana: la *double conciousness* o conciencia doble:

> It is a peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking at one's self through the eyes of others, of measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One ever feels his two-ness, -an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder[1] (Dubois 1969: 2).

De acuerdo con este autor, la identidad del descendiente de esclavos africanos en EE. UU., es fruto de la lucha entre la sensación de siempre mirarse a uno mismo a través de la mirada condescendiente del otro y la conciencia de ser estadounidense de pleno derecho por haber nacido en el país. Y es, en cierto modo, como a partir de esa lucha por reafirmar su identidad individual a través de sus propios ojos y no mediante la mirada

[1] «Es una sensación particular, esta doble conciencia, este sentimiento de verse a uno mismo a través de los ojos del otro, de valorar el alma de uno de acuerdo a los parámetros de un mundo que te mira con pena y desdeño. Uno siempre siente esta duplicidad -un americano y un negro, dos almas, dos pensamientos, dos luchas irreconciliables, dos ideales en guerra en un cuerpo oscuro, cuya fuerza obstinada por sí sola evita que se parta en dos». N. B.- Las traducciones aportadas en este trabajo son tentativas y elaboradas por la autora.

del otro, de la que sale también este álbum de Beyoncé. Numerosos críticos, Michel L. Gibson entre otros, han señalado este álbum como el punto de partida de una Beyoncé más auténtica, de una versión más acorde con el sentir de la artista, ya que en este álbum la cantante se separa de normas impuestas por esa otra mitad que la obliga a encajarse dentro de un marco de «respetabilidad», paradigma que adecúa lo apropiado de una mujer a una serie de normas impuestas de forma externa. Esta imposición es un ejemplo de cómo a través de la «experiencia doble» de la que Dubois habla se imponen hábitos, concepto que parte de la noción de *habitus* de Pierre Bourdieu quien los define como «esquemas de percepción, de pensamiento, de apreciación y de acción» (Bourdieu 1996: 75), ajenos a la cultura afroamericana. En el primer episodio de *Lemonade* la artista aparece en una imagen en blanco y negro bañándose en una cabaña en el estado de la Luisiana para hablar acerca de la intuición que tiene sobre la posible infidelidad de su marido, Jay Z. A partir de entonces el álbum explora este presentimiento a la vez que expone lo que Beyoncé muestra que es la esencia de su identidad. Y nos sumerge metafórica y literalmente en esta exploración ya que ese episodio termina con una imagen de la cantante transformándose en una especie de sirena en las profundidades del océano, esta poética escena tiene grandes connotaciones espirituales desde el punto de vista africano.

El agua es considerada como un elemento clave dentro de la memoria afroamericana, ya que los esclavos fueron transportados desde África a las Américas a través del Atlántico (Wardi). Toni Morrison también señala la importancia de este elemento cuando afirma:

> You know, they straightened out the Mississippi River in places, to make room for house and livable acreage. Occasionally the river floods these places. "Floods" is the word they use, but in fact it is not flooding; it is remembering. Remembering where it used to be. All water has a perfect memory and is forever trying to get back to where it was[2] (Morrrison 1995: 99).

Esta autora equipara esta memoria del agua a la creatividad artística, que tiene como base la memoria y con ello la tradición encapsulada en esta. Herencia trazable y elaborada en la obra de esta escritora y representada a lo largo del álbum visual de Beyoncé. La experiencia transatlántica de los esclavos durante el comercio triangular hizo que estos trajeran consigo la cultura de su tierra de origen. Ya en el continente americano se les empezó a obligar a que dejaran atrás gran parte de sus costumbres. La religión cristiana fue en aquel momento también impuesta a los esclavos, pero muchos de ellos la burlaron por medio del sincretismo, es decir la fusión de dos prácticas religiosas: la impuesta y la que ellos traían de África, dando lugar a nuevos sistemas de creencias espirituales tales como el Hoodoo, el Voodoo y la santería entre otros. El sincretismo religioso funciona en cierto modo como la doble conciencia de la que Dubois habla ya que utilizando el nombre de santos cristianos los esclavos se refieren a sus orishas africanos, es decir, utilizando la vista del otro, del hombre blanco, ellos la subvierten para transferir y perpetuar el significado de aquello que trajeron de África. Esa subversión es un acto de autodeterminación espiritual, hecho que queda de manifiesto en la imagen que inaugura el segundo episodio de *Lemonade* cuando Beyoncé aparece caracterizada como una sirena y posteriormente vestida de color amarillo, símbolo de Oshún, la diosa (orisha) de la feminidad, coquetería y sensualidad

[2] «Sabes, encauzaron el río Mississippi en algunos lugares, para hacer espacio para casas y superficies habitables. De vez en cuando, el río inunda estos lugares. “Inundaciones” es la palabra que usan, pero en realidad no es inundación; el río está recordando. Recordando dónde solía estar. Toda agua tiene una memoria perfecta y siempre está tratando de volver a dónde estaba».

en el panteón africano. A pesar de su inherente carácter femenino, este orisha es guerrero, violento y masculino en muchos de sus aspectos, porque en este tipo de espiritualidad se unen dentro de cada ser humano, lo masculino y lo femenino, son dos energías esenciales dentro de cada persona independientemente de su género. Lo femenino y lo masculino se integran dentro de la misma persona, sin ser polaridades excluyentes sino complementarias.

El tema de la espiritualidad en Beyoncé trae de la mano la que es sin duda alguna una de las autoras afroamericanas claves dentro de esta tradición, Zora Neale Hurston, una antropóloga que dedicó su carrera a estudiar la cultura afroamericana desde el punto de vista folklórico y cuya obra *Their Eyes Were Watching God*, publicada en 1932, es actualmente considerada una obra maestra y un texto de importantes connotaciones feministas o *womanists* (término utilizado para referirse al feminismo que promulgan las pensadoras afroamericanas). En ella, su protagonista, Janie Crawford utilizando el African American Vernacular English, narra a su amiga Pheoby la historia de su vida. Comienza contándole como su abuela, una antigua esclava, desde niña le explicó que:

> Honey, de white man is de ruler of everything as fur as Ah been able huh find out. Maybe it's some place way off in de ocean where the black man is in power, but we don't know nothin´but what we see. So de white man throw down de load and tell de nigger man huh pick it up. He pick it up because he have to, but he don't tote it. He hand it to his womenfolks. De nigger woman is de mule uh de world so fur as Ah can see. Ah been prayin´fuh it tuh de different wit you. Lawd, Lawd, Lawd[3] (Hurston 1932: 14).

De acuerdo con la visión de la abuela de Janie, basándose en su observación de la realidad, el hombre negro despojado de su poder en Estados Unidos, termina haciendo que sea la mujer negra la que cargue con todo el trabajo y lo arrastre a lo largo de su vida. Es por ello que la mujer negra es vista como la mula del mundo. La abuela de Janie, consciente de esta realidad y de la de su avanzada edad, decide proteger a Janie a través del matrimonio concertado de esta con Logan Killicks, un hombre mayor que Janie, para así asegurar social y financieramente el porvenir de esta. Este matrimonio contradice el ideal romántico que a sus diecisiete años Janie tiene del amor, aun así, se resigna y se casa con Killicks con la esperanza de empezar a amarlo una vez casados, esperanza que queda truncada por los continuos abusos de este. Janie no se rinde y vuelve a casarse otras dos veces. A través de su búsqueda de este ideal romántico equiparable a la felicidad, Janie va autoafirmándose y encontrando su voz, y su capacidad de articular su identidad. Esta autoreafirmación viene ligada al proceso individual de evolución de la protagonista y paralelamente a su relación con la espiritualidad y comunidad afroamericana y en especial dentro de ella a la relación que Janie tiene con Pheoby, su confidente. Dentro de la cultura afroamericana y de acuerdo con la visión de Patricia Hill Collins (1990) la amistad entre mujeres es considerada junto con la espiritualidad de origen africano un «espacio seguro». El concepto de Hill Collins se refiere a espacios donde la mujer afroamericana puede «hablar libremente», autodefinirse y reafirmarse de forma segura, en contraposición a la hostilidad generada por su estatus social en general.

[3] «Cariño, el hombre blanco es el gobernante de todo hasta donde he podido averiguar. Puede que en un lugar muy lejano en el océano el hombre negro tenga el poder, pero no sabemos nada más que lo que vemos. Así que el hombre blanco se deshace de la carga y le dice al hombre negro que la recoja. Este la recoge porque tiene que hacerlo, pero no lo carga. Se lo entrega a sus mujeres. La mujer negra es la mula del mundo tan lejos como yo puedo ver. He estado rezando para que sea diferente contigo. Señor, señor, señor».

Lemonade evidencia esta realidad social al emplear en «Anger», su tercer episodio, una grabación de la voz de Malcolm X donde el activista denuncia que «The most disrespected woman in America is the black woman. The most unprotected person in America is the black woman. The most neglected person in America is the black woman»[4]. Esta afirmación pone de relieve la difícil posición de la mujer negra en EE. UU., por ello, Hill Collins afirma que la unión entre mujeres genera un espacio protegido, espacio que la propia Beyoncé utiliza en su álbum ya que en él aparecen importantes mujeres afroamericanas: Serena Williams, Winnie Harlow… y que muchas autoras afroamericanas recrean en sus novelas. Por ejemplo, Alice Walker en *The Color Purple* (1981) cuenta la historia de Celie, una mujer que después de ser maltratada y violada por su padrastro, separada de su hermana Nettie, y obligada a casarse con un hombre mucho mayor que ella, que perpetúa el maltrato y la violencia, solo encuentra en sus conversaciones diarias con Dios al único interlocutor que tiene, hasta que se cruza en su camino Shugg, una cantante de jazz que a pesar de ser la amante de su marido, se convierte en amiga y confidente, transformando la vida de Celie y haciendo que esta encuentre su voz.

Toni Morrison, la escritora afroamericana que recibió en 1993 el Premio Nobel de literatura, explora también la amistad entre dos mujeres en su novela *Sula* (1973). Esta novela describe la relación entre Sula y Nel desde su niñez hasta la edad adulta en The Bottom, el pueblo y comunidad en la que se desarrolla la novela. La comunidad es un elemento esencial en la literatura y cultura afroamericana, ya que es el hilo conductor de la tradición y el sistema de cohesión social y cultural afroamericanos. Tal y como afirma Audre Lorde: «Without community, there is no liberation»[5] (1984, 18). La base de este tejido es la figura del ancestro, una presencia atemporal que actúa como protector de la comunidad. De acuerdo a Morrison, la presencia (influencia) o ausencia del ancestro en una comunidad determina el progreso de esta, siendo la presencia del ancestro clave para asegurar el triunfo y sostenibilidad de esta.

Morrison hace uso de esta figura en su increíble novela *Song of Solomon* (1977), que es el libro favorito de Obama y una auténtica delicia literaria. La música de esta novela está caracterizada por su polifonía, por la presencia de múltiples voces y perspectivas dentro de un mismo relato. Con ello Morrison ilustra la tradición de la oralidad: la narración oral de la historia a través de múltiples narradores que participan en un mismo relato (costumbre que se aparta de la tendencia de la narrativa occidental a favorecer una única versión de la misma historia, siendo esta elaborada por un único autor). El hilo conductor de la novela es la figura de Macon «Milkman» Dead III, protagonista de la novela, desde su niñez hasta su madurez. Una historia de la conquista y reafirmación de la identidad personal a través de su relación con Pilates, una mujer nacida sin ombligo y ancestro de la comunidad. Morrison en su creación de este enigmático y poderoso personaje lo relaciona con la tradición literaria del nombrar. Desde la narrativa de eslavos se enfatiza cómo estos eran tratados «como mero ganado… se les robaba el derecho de bautizarse a sí mismos con su nombre y con ello despojándoles de humanidad» (Pennington 1849: 30). Durante la época de la esclavitud no se permitía a los esclavos leer para así poder subordinarlos y controlarlos por medio de su desconocimiento. El personaje de Pilates ilustra este analfabetismo cuando el nombre que elige su padre para ella, utilizando la Biblia como fuente, termina transformándose en un inteligente juego de palabras que, por un lado, se refiere a Pilatos, y, por otro, a un piloto (simbolizando así la calidad de liderazgo ancestral de ese personaje), y, a través

[4] «La mujer más irrespetada en América es la mujer negra. La mujer más desprotegida en América es la mujer negra. La mujer más descuidada en América es la mujer negra».
[5] «Sin comunidad, no hay liberación».

del aprendizaje del valor de los nombres y el poder de agencia que estos otorgan, Milkman descubre su historia e identidad y termina afirmando que «No wonder Pilate puts her in her ear…When you do know your name, you should hang on to it, for unless it is noted down and remembered, it will die when you do»[6] (Morrison 1977: 326). El acto de nombrar también está ligado a la espiritualidad africana, en concreto al concepto del poder del *nommo*, que establece como se otorga fuerza vital a aquello a lo que se nombra. Esta creencia pone de relieve la importancia de la lucha de los esclavos y sus descendientes de ponerse un nombre que les desligara de la historia esclavista contribuyendo a su autodeterminación e individualidad.

La polifonía es también un elemento clave dentro de la obra de Beyoncé, ya que anteriormente en su single «Flawless» (2013) incluyó la voz de Chimamanda Adichie con extractos de su ensayo sobre el feminismo. Adichie también defiende la importancia de la pluralidad en su ensayo *The danger of a single story* (2009), donde Adichie reflexiona sobre cómo el poder no es solo la «habilidad de contar la historia de otra persona, sino la posibilidad de transformar esa versión en una única verdad». Esencial dentro de la denuncia de Adichie es la necesidad de contar con múltiples perspectivas dentro de una misma narración para derrotar la visión simplista y estereotipada que muchas veces se tiene de otras culturas. Esta autora transmite en sus novelas la experiencia de tener una doble identidad nigeriano-estadounidense, en EE. UU. y en su novela *Americanah* (2013) habla del choque cultural que se tiene en Estados Unidos. En *Lemonade* Beyoncé incorpora la voz de Warshan Shire, una poeta nigeriano-británica, que con su poesía establece los parámetros temporales del álbum, medidas que a su vez parecen reflejar la noción circular que la cultura africana tiene del tiempo ya que tal y como enuncia Shire: «The past and the future merge to meet us here. What luck. What a f*cking curse»[7]. Esta circularidad del tiempo queda plasmada en *Lemonade*, porque desde el principio, el álbum visual comienza con la escena de Beyoncé en la plantación, pasa por la imagen de esta vestida como sirena dentro del agua, referencia al *middle passage o* comercio triangular (la travesía que los esclavos hacían a través del Atlántico hasta llegar a su destino en las Américas) y después nos superpone una imagen de Beyoncé y Serena Williams bailando y haciendo twerking dentro de una plantación. Es decir, la cantante utiliza un escenario del pasado para interrogarlo desde el punto de vista de la actualidad, del presente, momento en el que el status de la cantante y de la tenista permiten interrogar ese lugar utilizando los ojos del otro, del blanco, para hacer uso de él de una forma históricamente imposible. En este escenario Beyoncé y Serena cantan «I am sorry». De este escenario se pasa a un viaje por New Orleans donde se celebra la cultura Creole y la espiritualidad que esta amalgama: la presencia del voodoo, de rituales nativo americanos y hoodoo.

Una de las figuras más importantes del Voodoo (o Vudú) fue la de Marie Laveau, quien en 1830 se proclamó la «Reina del Voodú». Jewell Parker Rhodes en su novela *Voodoo Dreams* (1993) reproduce el diálogo interno de esta potente sacerdotisa que incluso llegó a caminar sobre el agua. Porque esencial dentro de la reafirmación individual para todos estos autores es la relación de lo que equivocadamente se designa como «magia», pero que en realidad debería ser calificado como lo que Alejo Carpentier denomina lo real maravilloso; es decir:

---

[6] «Cuando sepas tu nombre, debes aferrarte a él, porque a menos que lo apuntes y lo recuerdes, morirá cuando lo conozcas».

[7] «El pasado y el futuro se fusionan para encontrarse con nosotros aquí. ¡Vaya suerte! Qué horrible desgracia».

> Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de «estado límite». Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe (Carpentier 2009: 12).

Desde Zora Neale Hurston, hasta Rhodes, la mayor parte de autores hacen mención a este concepto de lo real maravilloso en sus textos. En *Lemonade* Beyoncé hace referencia a él a través de la yuxtaposición de planos temporales: su uso del pasado y presente dentro del mismo álbum. El presente se hace patente en el álbum visual a través de la participación de las madres de los últimos afroamericanos víctimas de la violencia policial en EE. UU., violencia que la autora Angie Thomas explora en *The Hate You Give* (2017) y en la recién publicada *On The Come Up* (2019), dos novelas ambientadas en el mundo del rap y el hip hop y cuyo ritmo imbuye la narración. El último episodio de *Lemonade* nos desvela el origen del título del álbum: la receta de vida de la abuela de su marido, Hattie: «I was given lemons and I made lemonade»[8]. Una enseñanza de vida que permite a la cantante afrontar y sobrellevar la incógnita de la infidelidad de su marido, asegurando la continuidad de su familia y con ella la de los valores instaurados en esta. Con *Lemonade* Beyoncé documenta esa lucha.

El álbum culmina con «Formation», curiosamente el primer single del disco que salió a la luz, lo cual enfatiza la estructura circular establecida por Shire. En esta canción Beyoncé habla abiertamente de su identidad como mujer negra y creole dentro del mundo de la música. El video de esta canción muestra los efectos que el huracán Katrina tuvo en la emblemática ciudad de Nueva Orleans y cómo la ciudad y sus habitantes sobreviven y perpetúan la cultura en las calles. Así mismo en esta canción la cantante lleva a cabo una importante denuncia de la violencia policial que perpetúa la ya instaurada desde la época de la esclavitud. Y en dar música a cada escena, acompañándolas de imágenes y evocando de forma directa o indirecta textos literarios que acompañan a la cantante a través de su periplo individual, es como Beyoncé proclama su triunfo. Un triunfo íntimamente ligado a la refutación de su identidad, por medio de su lenguaje, a través del poder que las palabras otorgan a aquello que designan. Al cerrar *Lemonade* con «Formation» se señala lo que al principio del vídeo musical enunciaba Shire, que el pasado y el futuro se encuentran en este momento presente y que, para perpetuar su existencia, asegurando lo que está por venir, es necesario informarse y por ello quiero animaros a abrir un libro, a dejar que su música atraviese la realidad, transformándola con sus notas, con su ritmo, para informaros y determinaros, como Beyoncé, en encontrar el ritmo acorde con vuestra vida e historia.

Bibliografía

ADICIE, Chimamanda Ngozi. *Americanah*. New York: Alfred A. Knopf, 2018.

ADICIE, Chimamanda Ngozi. «The Danger of a Single Story». *Youtube*, 7 Oct. 2009, www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg [última visita 10/12/20].

[8] «Me dieron limones y yo los transformé en limonada», es decir, si la vida te da limones, hazte una limonada.

BEYONCÉ. *Lemonade*. London: Parkwood Entertainment, 2016.

DUBOIS, William Edward Burghardt. *The Souls of Black Folk.* New York: Signet, 1969.

GIBSON, Michael L. «Interlude E: Fron Destiny´s Child to Coachella-On Embracing Then Resisting Other's Respectability Politics» en *The Lemonade Reader*, eds. Kinitra D. Brooks and Kameelah L. Martin, New York: Routledge, 2019: 144-154.

HILL COLLINS, Patricia. *Black feminist thought: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment.* New York: Routledge, 2015.

LORDE, Audre. *The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House.* New York: Penguin, Kindle, 2018.

MORRISON, Toni. «Rootedness: The Ancestor as Foundation». Mary Evans (ed.) en *Black Women Writers (1950-1980): A Critical Evaluation*. New York: Doubleday, 1984: 339-354.

MORRISON, Toni. «The Site of Memory». William Zinsser (ed.) *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir.* Boston/New York: Houghton Mifflin, 1995: 83-102.

MORRISON, Toni. *Sula*. New York: Alfred A. Knopf, 2019.

MORRISON, Toni. *Song of Solomon.* New York: Knopf, 1995.

NEALE, Zora. *Their Eyes Were Watching God: a Novel*. New York: Harper Collins, 1999.

PENNINGTON, James. *The Fugitive Blacksmith* en *Five Slave Narratives: A compendium*, ed. William Lorenz Katz. New York: Hard Press, 1960.

RHODES, Jewell Parker. *Voodoo Dreams: a Novel of Marie Laveau*. New York: Picador USA, 1995.

THOMAS, Angie. *The Hate U Give.* London: Walker Books Ltd, 2017.

THOMAS, Angie. *On the Come Up*. St. Louis: Turtleback Books; Bound for School education, Kindle, 2019.

WALKER, Alice. *The Color Purple*. Orlando: Harvest Book Harcourt, 2003.

WARDI, Anissa Janine. *Water and African American Memory: An Ecocritical Perspective.* Gainesville: University Press of Florida, 2011.

ZALPA, Gerardo. «El Habitus: Propuesta metodológica». *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, 27(48), 2018*:* 43-63.

XIII

LAS METAMORFOSIS DE OFELIA: ANÁLISIS PRÁCTICO DE LA TRANSFORMACIÓN DEL PERSONAJE SHAKESPEARIANO EN LA OBRA DE J. E. MILLAIS (1852) Y SU INFLUENCIA EN TRES TRABAJOS FOTOGRÁFICOS CONTEMPORÁNEOS PARA LA REVISTA *VOGUE* (2011-2013)

OPHELIA'S METAMORPHOSES: A PRACTICAL ANALYSIS OF THE TRANSFORMATIONS UNDERGONE BY SHAKESPEARE'S ILL-FATED MAIDEN IN J. E. MILLAIS' ICONIC CANVAS (1852) AND THE LATTER'S INFLUENCE ON THREE CONTEMPORARY PHOTOGRAPHIC ASSIGNMENTS FOR *VOGUE* MAGAZINE (2011-2013)

JOSÉ MARÍA MESA VILLAR
(UCAM-Universidad Católica San Antonio de Murcia)
jmvillar@ucam.edu

RESUMEN: Mediante la combinación del análisis literario y de la imagen, este artículo abre una perspectiva esencialmente práctica, interdisciplinar y diacrónica sobre la reutilización y resignificación del personaje shakespeariano de Ofelia, de una parte, por el pintor Prerrafaelista John Everett Millais (1852) y, de otra, en montajes fotográficos contemporáneos realizados por Alas & Piggott (2011), McGinley (2012) y Oh Joong Seok (2013) para la revista *Vogue*. Por motivos obvios de extensión, y para favorecer un análisis más detallado de estas muestras contemporáneas apoyado sobre estos icónicos referentes, no se persigue una revisión exhaustiva de todas las aproximaciones a esta malograda doncella, sino plantear una medida reflexión sobre la durabilidad y mutabilidad del personaje literario y la función de la obra de Millais como mediadora entre el texto teatral y estas reencarnaciones fotográficas. Nuestro análisis explorará la transposición del medio literario al pictórico y de este último al fotográfico, con el fin de precisar si estas recurrentes rutinas de apropiación y proyección de nuevos significados han terminado diluyendo y desvirtuando las características del personaje literario o, por el contrario, contribuyen a reforzar su presencia en la mente de los espectadores actuales y a reafirmar la durabilidad de la obra de Shakespeare.

PALABRAS CLAVE: Ofelia en *Hamlet* de Shakespeare, John Everett Millais, Mert Alas & Marcus Piggott, Ryan McGinley, Oh Joong Seok, *Vogue* magazine.

ABSTRACT: Bringing together literary and visual analysis, this article offers an eminently practical, interdisciplinary and diachronic approach to the reutilization and resignification of Shakespeare's Ophelia, on the one hand, by the Pre-Raphaelite painter John Everett Millais (1852) and, on the other, through contemporary photographic works by Alas & Piggott (2011), McGinley (2012) and Oh Joong Seok (2013) for *Vogue* magazine. For obvious length constraints, and with a view to taking a closer look at these 21st century renditions, this piece of research is not meant to offer an exhaustive list of every single creative approach to Ophelia since the mid-nineteenth century onwards. Instead, it is primarily meant as a scholarly reflection on the durability and mutability of this ill-fated literary character on the basis of textual and visual analysis. Substantial emphasis will also fall on the function of Millais' work as mediator between the textual and the photographic medium. We will therefore examine the corresponding transposition processes (from Shakespeare to Millais and beyond) to gauge whether these routines of appropriation (and projection of additional

meanings onto newly-constructed 'Ophelias') have distorted the features and demeaned the status of this classic literary character or, quite on the contrary, have strengthened her presence in the minds of modern audiences -and so contributed to the durability of Shakespeare's work.
KEYWORDS: Ophelia and Shakespeare's *Hamlet*, John Everett Millais, Mert Alas & Marcus Piggott, Ryan McGinley, Oh Joong Seok, *Vogue* magazine.

1.- De la significación de Ofelia en el texto shakespeariano: manipulación, enajenación y huida hacia el refugio de la naturaleza[1]

> ¿Sois honesta? […] ¿Sois hermosa? […] Si sois tanto lo uno como lo otro, vuestra honestidad no debería admitir trato con vuestra belleza […] Pues el poder de esta antes convierte a la honestidad en alcahueta que la honestidad a la belleza en su semejante (Jenkins 2000: 281-282).

En la escena primera del tercer acto de *Hamlet* (*c.* 1601) de William Shakespeare, el príncipe de Dinamarca da la réplica con estas palabras a una desconcertada Ofelia, quien acaba de realizar una aproximación para devolverle ciertas muestras de amor que afirma haber recibido de él. Al apostillar «a ojos de una mente noble, los regalos costosos pierden su valor cuando quienes los ofrecen demuestran una falta de bondad» (Jenkins 2000: 281-282), la joven le acusa directamente de intentar encandilarla como una mera distracción, sin la base de un sentimiento real, tal y como le ha indicado previamente su hermano Laertes en la escena tercera del primer acto. Desde la perspectiva de Hamlet, belleza y vulnerabilidad deben ir de la mano, por lo que la honestidad debe cumplir la función de proteger a Ofelia de la corrupción que asola la corte de Elsinor. Tras detectar que está siendo instrumentalizada en contra de sus sentimientos por su propio padre (Polonio), lamenta así que se preste a actuar como un peón más en el tablero de las intrigas palaciegas, por lo que combina un tono retórico con otro acusatorio antes de pronunciar su famoso «Vete a un convento» (Jenkins 2000: 282-283), que llega a repetir hasta en cuatro ocasiones. Su aportación refleja y expande los aspectos ya apuntados mediante un doble sentido que Shakespeare empleó conscientemente, pues el término *nunnery* se empleaba entonces para referirse tanto a una comunidad de religiosas como, en estilo informal, a un lupanar. De este modo, si Ofelia es realmente inocente, honesta y hermosa, debería refugiarse en una institución religiosa cuanto antes, huyendo de la pestilencia moral e hipocresía del mundo que le rodea. De otra parte, se entiende, si se ha prestado por voluntad propia a los arreglos de su padre y a este juego de apariencias, estaría empleando con fines dudosos la belleza e imagen de inocencia que despertaron el interés del príncipe -de ahí la cruel comparación con quien no tendría reparo a vender su cuerpo a otros a cambio de una compensación económica-.

La escena desarrollada en la cámara de la Reina Gertrude (donde el príncipe terminará asesinando a Polonio, al creer que quien les espía tras un tapiz no es sino su

[1] Las traducciones al español de citas extraídas de la obra teatral de William Shakespeare y otras fuentes bibliográficas empleadas también han sido realizadas por el autor de este artículo.

tío, el Rey Claudio, en vez de su consejero) es otro ejemplo claro de maltrato a una mujer en esta obra teatral. Anteriormente, en la escena segunda del primer acto, Hamlet ya ha pronunciado su famoso «Debilidad, tu nombre es Mujer» (Jenkins 2000: 281-282) porque siente que su madre ha traicionado la memoria de su difunto esposo. A esto debemos añadir que, poco más tarde, se siente igualmente traicionado por la actitud de Ofelia, quien ha caído presa de las torpes maquinaciones de Polonio. Al no desear atraer las sospechas sobre su locura fingida y pretender que Ofelia marche lejos de la atmósfera tóxica de Elsinor, plantea erróneamente que romperle el corazón es el mejor modo de conseguir ambos objetivos, ya que él solo tiene tiempo para la venganza, y no para el amor. El príncipe carece de mayor margen de maniobra y contribuye, contra su intención inicial, al agónico final de la joven, a quien podríamos describir como víctima del fuego cruzado entre Claudio y su sobrino.

La interacción de Ofelia con su padre y hermano es un aspecto clave en su caracterización: al conocer que Hamlet ha mostrado interés en ella, Laertes procede rápidamente a sermonearla con el objetivo de sembrar la duda respecto a sus intenciones, no realmente porque le preocupe su felicidad, sino porque teme que un desliz pueda arruinar el buen nombre de su familia. Asume, por tanto, que Ofelia no es capaz de proteger su propia virtud. Su padre va más allá, empleando la metáfora animalizante «lazos para cazar chochas» (Jenkins 2000: 206), al referirse a los avances del príncipe, y le advierte que su deseo no está destinado a durar. Se trata de un revelador ejercicio de hipocresía por su parte, ya que no tendrá remordimientos en utilizarla como cebo para espiar a Hamlet e intentar atribuir su locura a la tensión amorosa entre ambos personajes. Se trata claramente de una argucia para plantear la posibilidad de un compromiso oficial al Rey Claudio, y su expresión «le soltaré a mi hija» (Jenkins 2000: 206) no hace sino subrayar, como señala Olivares Merino (2000: 227-228) que la joven (comparada de manera implícita con una yegua lista para el apareamiento) es vista como una posesión, y que la pretensión de su padre de actuar como referente moral (un revelador ejercicio de hipocresía) no consigue ocultar que esté más preocupado por el beneficio a obtener de la situación o de una conexión más profunda con la realeza que por comprender a su hija y aconsejarla de la mejor manera posible.

A diferencia de su hermano Laertes, a Ofelia no se le permite actuar por sí misma o pensar por iniciativa propia -dada su condición de mujer, otros personajes entienden que debe estar sujeta a la autoridad masculina: son precisamente los actos de manipulación, re-escritura y agresividad llevados a cabo por estos últimos los que la conducen inexorablemente al desequilibrio psicológico-. Como añade Leverenz (1978), «en su imposible intento por obedecer voces contradictorias, Ofelia refleja, mediante su locura, las tensiones que percibe Hamlet […]. La enajenación de la joven es una respuesta natural a las falsedades interpersonales no reconocidas del grupo» (299). La interacción de Ofelia con estos referentes (clave para una joven de aquella época) se resuelve exclusivamente en términos de lealtad y obediencia: actúa en todo momento como se espera de ella, pero esto conduce al rechazo de Hamlet y, más adelante, se encuentra completamente sola cuando su padre muere asesinado por el príncipe -mientras Laertes, que podría consolarla y protegerla, se encuentra ausente-. A lo largo de su corta existencia, Ofelia ha aprendido a obedecer y subordinar sus motivaciones, anhelos y opiniones a la censura y recomendaciones de los referentes masculinos a quienes debe tomar como autoridad. Se produce una subordinación del sentimiento a las circunstancias. Como apunta Romanska (2006), «el veneno de una profunda tristeza por la muerte de su padre la empuja más allá del límite […] Se transforma en un personaje de pensamientos imposibles de seguir, un espacio vacío de impulsos irracionales e

inexplicables» (492-493). Podríamos añadir que se trata de una identidad anulada, perdida en un mundo crecientemente hostil e impregnado de desarraigo. En ausencia de los referentes que supuestamente debían guiarla (pero que tan solo han aparentado hacerlo), la joven se siente vacía, despreciada, llena de remordimiento y sin nadie a quien acudir.

> Ofelia se enfrenta a una incongruente secuencia de eventos para la que su código no aporta explicación alguna, puesto que procedió como se esperaba de ella […]. Sucede una dolorosa epifanía, y Ofelia comprende que el código según el cual ha vivido hasta ahora ha arruinado su existencia […] Alcanza la madurez y, por primera vez, emplea su propio razonamiento, simplemente para abandonarlo para siempre (Olivares Merino 2000: 232).

La única vía de escape ante la crueldad de la civilización y de la realidad es la críptica belleza de lo orgánico, lo fantástico y lo supuestamente incivilizado. El paso de la inocencia al caótico mundo adulto se resuelve como un viaje de retorno a un entorno donde la enajenación del personaje mitiga el dolor a través del colorido y las imágenes de fertilidad que devuelve la naturaleza. Shakespeare estaría reutilizando y proyectando sobre Ofelia un tipo de disociación previamente aplicada a héroes caballerescos como Lancelot o Tristram, tal y como se puede apreciar en *Le Morte Darthur* de Sir Thomas Malory (1485) y las obras previas que le sirvieron de fuente para esta recopilación y re-escritura tardo-medieval de la tradición artúrica: el exilio se corresponde con la desaparición en el bosque y la pérdida de la identidad. En palabras de Edwards (1996), se refiere a «una etapa de disociación y falta de propósito vital: desnudos y maltratados, vivían en el bosque, carentes de memoria o de identidad» (41). Debemos, no obstante añadir que, a diferencia de estos personajes caballerescos, la joven shakespeariana jamás encontrará el camino de vuelta a la civilización, porque no existe un entorno seguro al que regresar:

> Ofelia es la «doncella verde» pastoril, la «rosa de mayo» virginal, pero también una desequilibrada sexualmente explícita que, al entregar a otros sus hierbas y flores silvestres está desflorándose simbólicamente […] Sus canciones obscenas y licencias verbales, aunque den acceso a un ámbito de la experiencia totalmente distinto del que se le permite como una hija obediente, parecen ser formas de autoafirmación como mujer rápidamente seguidas, a modo de castigo, por su muerte (Showalter 1985: 81).

Dadas las circunstancias, la salida de este mundo parece ser la única vía de escape posible, mas no podemos olvidar que Ofelia no lo abandona de manera voluntaria, sino accidental. Es decir, Shakespeare no procede a eliminarla del tablero de juego de la corte de Elsinor por su condición de mujer, sino precisamente para destacar el extremo al que ha llegado su victimización y soledad en un entorno hostil del que se ha separado inexorablemente. La joven es claramente despreciada e incomprendida, pero lo es por parte de una corte que camina hacia el abismo. Su ahogamiento, en el contexto de la obra, y comparado con el final que espera a otros personajes, muestra un claro respeto del dramaturgo hacia el personaje, dejando que la naturaleza la absorba para siempre en ese entorno balsámico, ajeno al dolor, como si se tratase de un retorno al vientre materno. No en vano, en la primera escena del acto quinto, Laertes se refiere a su hermana en relación con la renovación cíclica de la naturaleza, por lo que cabría asumir que ha quedado literalmente fusionada con el poder orgánico de la madre tierra, que

permanecerá activo durante más tiempo que la corte de Elsinor, que camina hacia su propia destrucción. Como se apunta en el texto original: «Depositadla en la tierra, y que de su carne, hermosa e impoluta, surjan violetas. Y a ti, sacerdote malhablado, te digo que cuando ella se transforme en ángel ministerial, tú te quedarás aullando» (Jenkins 2000: 390): destacan aquí la referencia a las violetas, que Shakespeare empleó en sus sonetos como emblemas de fidelidad y constancia (Scoble & Field 1998: 97), y la réplica al oficiante por las sospechas levantadas respecto a la malograda doncella. La descripción aportada por Gertrude muestra claramente que su muerte es producto de un accidente, por lo que la especulación sobre la posibilidad de un suicidio aparece más como crítica a una autoridad malpensada y como contraste entre la escena real y las habladurías en torno a ella -de ahí que el hecho de que tenga lugar fuera del escenario también sea útil para ilustrar este aspecto a un nivel receptivo-.

En este sentido, consideramos que la muerte de Ofelia no funciona en la obra como una mera anécdota emotiva, ni se trata de un subterfugio para eliminar a un personaje «al margen», sino que es un claro signo de advertencia o señal de mal agüero (la destrucción de la belleza, la inocencia y la fertilidad) que el resto de personajes, una vez más, son incapaces de descifrar y aplicar a su propia experiencia. Aunque sepamos de su ahogamiento de forma indirecta, la joven Ofelia no es un personaje prescindible; como señala Showalter (1985), su reinterpretación a lo largo de los siglos en los terrenos crítico y artístico muestra que posee una historia propia que no ha dejado de fascinar a lectores y espectadores: desde el siglo diecisiete al diecinueve, su locura se ha vinculado a la erotomanía, la melancolía amorosa, la histeria o la crisis mental de la adolescencia (85). Su representación como víctima del rechazo amoroso o de un amor no correspondido establece una ligazón con La Dama de Shalott de Tennyson o la joven Elaine de Malory (este último, de hecho, dejaría entrever nuevamente la influencia de textos caballerescos en la tragedia shakespeariana).

Resulta llamativo que sea precisamente la reina Gertrude quien relate la famosa escena del ahogamiento después de negarse a escucharla cuando aún estaba viva. De hecho, como destaca Olivares Merino (2000), es la primera persona a la que se dirige, quizás buscando un atisbo de comprensión, conmiseración o complicidad femenina, pero tan solo obtiene su rechazo, posiblemente porque la reina está más preocupada de lo que podría decir sobre su apresurado matrimonio, sobre el sufrimiento femenino o sobre su trágica toma de conciencia (233). Estamos de acuerdo con el autor en que Gertrude queda muy lejos del papel de una amiga o una madre (a la que no se menciona en toda la obra), si bien añadiríamos que su gesto en la séptima escena del acto cuarto es un punto de giro genuino para su caracterización. Además, en la primera escena del acto quinto, es precisamente la reina quien deposita flores en la tumba de Ofelia, dando a entender que ha comprendido demasiado tarde la reveladora función que la joven desempeñaba en la escena quinta del acto cuarto, entregando sus definitorios emblemas a los miembros de la corte. Mas, nuevamente, lo que el texto teatral destaca es la imposibilidad de revertir una situación sobrevenida por la mala gestión o la inoperancia de otros: es el final de su dulzura, de su belleza y de la posibilidad de haberse convertido en esposa del príncipe Hamlet.

> Inclinado sobre un arroyo, hay un sauce que refleja sobre el cristal de las aguas sus hojas canosas. Con ellas Ofelia confeccionó excelentes guirnaldas de flores de cuclillo, ortigas, margaritas y esas orquídeas largas de color púrpura que los pastores disolutos nombran de modo más grosero, pero que nuestras damas, más decorosas, conocen como «dedos de muerto». Al trepar con la intención de colgar su coronita

> de hierbas sobre las ramas inclinadas, una, envidiosa, se partió, cayendo así sus trofeos florales y ella misma a la llorosa corriente. Sus ropajes, henchidos, quedaron extendidos y la mantuvieron a flote brevemente, como si fuera una sirena, cantando fragmentos de antiguas tonadas, como alguien incapaz de percibir el infortunio, o como si fuera una criatura nativa de ese elemento. Mas no transcurrió mucho hasta que sus ropajes, empapados, volviéronse más pesados, arrastrándola de entre sus melodías a la muerte, bajo las aguas lodosas (Jenkins 2000: 373-375).

Puesto que Gertrude ha sido testigo del fatal accidente (Mancoff 2003: 18) cabe asumir que sus palabras serían el testimonio más cercano al final de la malograda doncella, y se encontrarían salpicadas de una emotividad comprensible no solo por el impacto de esta visión (a un nivel intratextual) sino también, desde una perspectiva extratextual, para que los espectadores pudieran emplear su imaginación a la hora de reconstruir una imagen que Shakespeare jamás planteó de manera directa, ya que resultaba excesivamente complicada de desarrollar en un teatro isabelino. En nuestra opinión, las palabras de Gertrude sirven para destacar la torpeza del resto de personajes, obsesionados por los conflictos interpersonales y las luchas de poder, incapaces de ver que esta expresión de sentimiento, este momento de reflexión sobre la condición humana, se alejará de sus vidas con la misma rapidez que la propia Ofelia. Se establecería así un velado nexo con los pensamientos que el príncipe de Dinamarca dedicará a Yorick en la primera escena del acto quinto.

2.- La (re)construcción de Ofelia como icono prerrafaelista y su revisión como reclamo comercial en los trabajos de Alas & Piggot (2011), McGinley (2012) y Oh Joong Seok (2013) para la revista *Vogue*

Desde que se expuso en la Real Academia de Londres en 1852, es un hecho bien conocido por crítica y público que el famoso lienzo *Ofelia* de John Everett Millais se basó directamente en el texto de Shakespeare (Rose 1981: 12) y no en la actuación de una actriz determinada -este último aspecto resultaría incoherente porque, como hemos apuntado con anterioridad, el ahogamiento del personaje tiene lugar fuera de escena-. El pintor Prerrafaelista no se limitó a ejecutar una mera ilustración de la descripción aportada por la Reina Gertrude, aunque siga sus palabras con pasmosa fidelidad. Su obra es también un manifiesto práctico de los principios fundacionales de la Confraternidad Prerrafaelista por su atención a la pintura del natural, la minuciosidad de sus detalles, el empleo de tonalidades cercanas a la experiencia real, la sinceridad de expresión y el tratamiento de temas cargados de dignidad (Lambourne 2005: 231-232). El lienzo también supone un intento por superar los límites establecidos en el texto teatral, planteando la aproximación particular (e igualmente imaginativa) del artista como representación autoritativa de lo contemplado por un personaje de ficción (Gertrude). Al producirse una transición de «lo velado» -e indirecto- en el texto teatral a «lo revelado» -y directo- en la obra pictórica, se aporta la sensación de romper una barrera, aunque se esté estableciendo otra ligada a la manera particular en que el artista ha visualizado la escena: así, pese a su fidelidad al texto de Shakespeare, nos encontramos ante un acto de apropiación que fija a Ofelia de una manera determinada, en lugar de permitir a cada receptor emplear la imaginación para aproximarse a su ahogamiento -que es el proceso que tiene lugar en sus mentes al leer el texto o asistir a su representación

teatral-. Por tanto, no son los espectadores sino el artista el que gana poder respecto al personaje, ya que conjura al personaje y hace prevalecer su visión ante el público. Con esto no se pretende poner en cuestión la intención de Millais, sino evidenciar que la recepción de su obra y su popularidad han favorecido una transformación en la visualización e interpretación del personaje literario.

> Como representación de una muerte triste y conmovedora, los Prerrafaelistas tomaron el personaje de Ofelia, la heroína shakespeariana que, rechazada por Hamlet, pierde la cordura y se ahoga, con el corazón roto. La célebre versión ejecutada por Millais […] se encuentra entre las aproximaciones más tempranas a este tema, y se mantiene fiel al texto teatral. Hoy día, mantiene su capacidad de impacto gracias a la extraña disyuntiva entre imagen y contenido: la luminosidad de las flores y del follaje primaveral ofrece un claro contraste con el ahogamiento de la joven (Marsh 1989: 138).

John Everett Millais capturó el paisaje mostrado en el lienzo a partir de una zona del río Hogsmill, en Ewell (Surrey). Junto con William Holman Hunt, quien se encontraba trabajando en *El Pastor Veleidoso* en la misma zona, pasó meses replicando cada pequeño detalle observado en la naturaleza del lugar hasta diciembre de 1851 (Barringer, Rosenfeld & Smith 2012: 98), en sesiones de hasta once horas diarias (Townsend, Ridge & Hackney 2004: 134). El largo período de ejecución explica la coexistencia en el lienzo de plantas que no florecen al mismo tiempo, si bien el realismo de la obra no se basa realmente en esa co-presencia, sino en la captura individual de cada flor y cada planta (Prettejohn 2007: 172). En meses posteriores, incorporó la imagen de Ofelia en su estudio: la modelo era Elizabeth Eleanor Siddal, recientemente «descubierta» por Walter Deverell en el taller de la Sombrerería Tozer, situada en Cranbourne Alley. Fascinado por su inusual belleza y larga cabellera pelirroja, recurrió a la mediación de su madre para solicitar que la joven posara para su lienzo *Noche de Reyes*, también basada en una obra de Shakespeare (Marsh 1989: 58-59). Desde ese momento, posaría para otros artistas de la Confraternidad Prerrafaelista, incluyendo William Holman Hunt y quien se convertiría en su esposo, Dante Gabriel Rossetti. Su triste final, víctima de una sobredosis de láudano, ha perseguido su imagen desde mediados del siglo diecinueve y ha favorecido una identificación con el final de Ofelia, provocando no escasas inexactitudes y habladurías sobre su vida personal y oscureciendo su realidad no solo como modelo profesional -como señala Prettejohn (2007), «y no del tipo que solía posar desnuda» (74)- sino también como pintora y poeta dentro del círculo de los Prerrafaelistas. Para Dante Gabriel Rossetti, «poseía un talento prodigioso que aún estaba por descubrir» (Hawksley 2004: 16).

Con la intención de reproducir de la manera más realista posible la imagen del cuerpo de Ofelia cuando está a punto de ser engullido por las aguas del río, Elizabeth Siddal tuvo que posar durante horas en varias sesiones parcialmente sumergida en una bañera dispuesta a tal efecto en el estudio de Millais: las velas dispuestas debajo de la bañera mantendrían el agua templada para hacer estas sesiones más llevaderas. El artista, sin embargo, llegó a encontrarse tan absorto en la ejecución del lienzo, que no se percató de que las velas se habían apagado. Posiblemente por pura profesionalidad, la modelo no se atrevió a quejarse de la temperatura del agua, y contrajo una neumonía. Su padre, de hecho, amenazó al pintor con denunciarle a las autoridades si no corría con los gastos médicos correspondientes, que ascendieron a cincuenta libras (Townsend, Ridge & Hackney 2004: 137; Lambourne 2005: 243). A la vista del lienzo terminado -hoy día el más rentable a efectos de mercadería para la Tate Gallery de Londres- resulta imposible

no advertir la obsesión por el detalle de la que participaba John Everett Millais: con la precisión de un botánico, incorporó plantas autóctonas y también elementos florales mencionados en las escenas quinta y séptima del acto cuarto de la obra de Shakespeare (Barringer 2012: 62). En efecto, la base principal para la obra son las palabras de Gertrude, pero el artista también incorporó pensamientos y margaritas, mencionadas por la propia Ofelia cuando reparte sus emblemas florales a los miembros de la corte de Elsinor. Debemos puntualizar, sin embargo, que la inclusión de violetas no se refiere inequívocamente a esa misma escena, ya que la propia joven señala «os habría dado violetas, pero todas se marchitaron cuando mi padre falleció» (Jenkins 2000: 359), por lo que su presencia estaría ligada a las palabras de Laertes durante el funeral de su hermana -que mencionábamos anteriormente- funcionando así a modo de prolepsis.

En consonancia con los códigos victorianos, las flores recogidas en el lienzo aportan un valor emblemático, favoreciendo una identificación entre la esencia del entorno natural y la de la doncella ahogada: las fritilarias aluden a la tristeza, y las amapolas al trance de la muerte (Barringer 1998: 62). Las violetas recuperan la conexión anteriormente planteada entre la joven y nociones de fidelidad y constancia. En este sentido, como reflejo negativo sobre el desprecio de sus sentimientos por parte del Príncipe Hamlet -junto con formas de maltrato adicionales por parte de otros miembros de la corte- encontramos varias nomeolvides que, alusivas a la fidelidad y la confiabilidad, corresponden al anhelo de la joven por permanecer en la mente de sus seres más cercanos (Kirkby 2011: 50). Este afán por los recuerdos reaparece en el romero, ligado a los recuerdos de los dolientes (Scoble & Field 1998: 21), o en los pensamientos, símbolo de las confidencias compartidas por los enamorados y, de acuerdo con la tradición, con la capacidad de sanar un corazón roto -este significado, que Shakespeare empleó en *Sueño de una Noche de Verano* (Gray 2011: 28) también se referiría aquí a su frustración amorosa como justificación parcial de su enajenación mental-. El sauce inclinado sobre el río plantea esta misma idea, pero también alude a los momentos previos a la caída de Ofelia al agua, forzando un medio estático a plantear acciones y secuencias que escapan del espacio y del tiempo fijados en la obra pictórica. Las margaritas y los lirios subrayan la pureza e inocencia de Ofelia, aspecto claramente en consonancia con el blanco luminoso de sus ropajes (Kirkby 2011: 43, 83). Al fijar su imagen en el instante previo a su muerte, en la placidez y musicalidad de una estampa con tintes místicos, con las manos en posición orante, Millais difumina la crueldad de su inesperado fallecimiento y la convierte, prácticamente, en una flor viviente, en un elemento que pasará a integrarse en la naturaleza que, ocupando el papel de la madre que no aparece en la obra, acunará a Ofelia en un viaje final lejos del dolor del mundo supuestamente civilizado. Como el cisne, que entona su última canción en el umbral de la muerte, la joven prosigue con su tonada, al igual que el petirrojo que encontramos encaramado en la rama del sauce. El doble sentido (de carácter sexual) del ave en la obra de Shakespeare se diluye en la obra pictórica.

> Muerte, amor y sexo estaban interrelacionados de manera poderosa, aunque poco visible, en la cultura victoriana. Fue un vínculo cada vez más visible a medida que avanzaba el siglo […] En los comienzos de la era Prerrafaelista, la imaginería artística sobre la muerte era de corte sentimental -y su pathos alusivo a la tristeza de la pérdida y del remordimiento. La combinación del ímpetu del amor romántico y la frecuente mortalidad entre la juventud, la imagen de un corazón roto era un recurso convencional para crear odas dedicadas al ser amado fallecido (Marsh 1989: 135).

En la obra de Millais, la locura de Ofelia carece de excesos: se plasma como un estado de ausencia, una enajenación producida por la crueldad y la incomprensión del mundo exterior. Solo la naturaleza le ofrece la hermosura, armonía y placidez que merece. El artista renuncia a las ambigüedades del texto shakespeariano para ofrecer un tributo a su interpretación del personaje, como víctima inocente del juego de apariencias, las tensiones y la corrupción de la corte. Más que delectarse en la destrucción de la doncella, Millais persigue despertar en el espectador un sentimiento de compasión y conmiseración, dando a Ofelia una prominencia a menudo negada.

Aunque Showalter (1985) señale que la luminosidad del entorno parece «cruelmente indiferente» al destino de la joven (85), consideramos que la iluminación precisamente redondea el sentimiento de paz con el que Millais quería rodear a su visión del personaje. Se trataría entonces de un sentido tributo a una joven fallecida antes de tiempo y en comunión con la naturaleza, único refugio ante la irracionalidad del mundo exterior. La inmediatez de la imagen da al espectador la sensación de no estar tan guiado como al escuchar a Gertrude, pese a la clara mediación del artista. Al fijar los rasgos de la joven, su posición, y el lugar de ahogamiento, completa una simulación que está lo suficientemente en deuda con el referente textual como para que los espectadores reconozcan al personaje y que este nexo funcione como un sustrato legitimador que aporta verosimilitud a la construcción realizada.

Como destacan Barringer, Rosenfeld & Smith (1998), el carácter icónico del lienzo de Millais no solo no ha perdido fuerza con el tiempo, sino que se ha transformado en una inspiración constante para una variedad de artistas contemporáneos (96). En este sentido, nuestro análisis procede a explorar y reflexionar sobre la dinámica de reapropiación y resignificación del personaje literario (a través de su plasmación en la obra de Millais) en una selección de fotografías de moda publicadas en la revista *Vogue*, lo que nos permitirá evaluar si la iconicidad del referente Prerrafaelista ha desplazado (o meramente complementado) el texto original de Shakespeare.

La primera de estas reencarnaciones modernas procede de una sesión fotográfica con la modelo Rooney Mara en el Castillo Hever (Kent) que Mert Alas y Marcus Piggott realizaron para el número de noviembre de 2011 de la citada revista. Se trata de una de las obras presentes en la exposición *Vogue: Like a Painting* (Museo Thyssen-Bornemisza). Como destaca Lucy Davies en el catálogo del evento, son obras impregnadas de atemporalidad que reivindican el carácter artístico de la fotografía y se inspiran en la práctica pictórica como referente de exquisitez estética. Citando a Lindbergh, añade que la mujer no es tratada como un objeto, pese a la motivación comercial subyacente, sino en términos de inteligencia y sensibilidad (15-19).

> La fotografía es un punto de encuentro entre lo real y lo imaginario donde ambos añaden, más que sustraer, al poder del otro. Cuando contemplamos una fotografía, nos sentimos estimulados al mismo tiempo por una alucinación y por un hecho - recibiendo el estímulo compuesto de ambos […]. El modo en que la fotografía puede ser real e imaginaria a la vez se presta a un enfoque hermenéutico que abraza la ambivalencia (Howells 2003: 167, 169).

Bañada por un resplandor plateado que recuerda al brillo lunar y le permite destacar sobre el lecho vegetal en ligera penumbra, encontramos a la modelo Rooney Mara recostada con un gesto entre el ensimismamiento y la ensoñación y tocada por un vestido nupcial plisado en tonos marfil diseñado por Vera Wang. Las correcciones de color e iluminación aplicadas durante el proceso de postproducción, la sinuosa «S» que recorre

la composición con el ánimo de evocar el estilo de antiguas obras academicistas, y la ausencia de contacto visual entre observador y observado permiten potenciar la prominencia del vestido, cuyos pliegues parecen mutar en hilos de agua que incorporan a la modelo lentamente al arroyo sobre el que reposa. Aunque comparta título con el lienzo de Millais (1852) y participe de una misma ilusión de descubrimiento e intrusión al adentrarnos en el *sanctum* del personaje literario, tanto el empleo de iluminación en clave baja como el elevado contraste y un aire de onírica elegancia refuerzan la densidad de la escena, pero también alejan la sensación de muerte inminente que el pintor Prerrafaelista hacía quedar en suspenso mediante la actitud del referente femenino y la claridad de la escena -que Showalter definía en términos de «cruel indiferencia», como veíamos anteriormente-. Mientras el lienzo trata de asemejarse a la realidad, la fotografía aporta una sensación de artificiosidad.

El mismo aspecto destaca en el segundo trabajo de Mert & Marcus para el número de noviembre de 2011 de *Vogue*, esta vez con un vestido a media pierna de Georgina Chapman y Keren Craig (Marchesa): volvemos a encontrar a Rooney Mara en posición recostada, pero dejando atrás el medio acuático para fundirse con el entorno vegetal. Podría tratarse de un intento por aludir a etapas previas al fallecimiento del personaje shakespeariano o bien por mantenerla suspendida en una plena identificación con las cualidades místicas del entorno, disipando su locura y reemplazándola con una comunión plena con la madre naturaleza. Sin reparo a ser observada, Ofelia aparece como una mujer expectante, de privilegiada claridad mental y habilidades perceptivas que, gracias a esa mirada que huye del espectador, trascienden los límites a los que tenemos acceso. El vestido marca y revela sus formas con delicada elegancia y sensualidad, al tiempo que subraya su identificación con las flores que la acompañan mediante la afinidad cromática y la suave caída del tul, como un pétalo más en la composición. Se trataría de un canto a la fertilidad, la belleza e idoneidad del personaje como compañera, aspectos que se alinean con el acertado simbolismo de las flores elegidas, una articulación semejante a la encontrada en la pintura prerrafaelista y los códigos victorianos: las amapolas en la esquina inferior derecha plantean el recuerdo de su fallecimiento y funcionan como ligero contrapeso cromático al predominio del verde, blanco, amarillo y azul en la composición. El astilbe, que toca con su mano izquierda, simboliza la esperanza de un reencuentro con el enamorado, por lo que arrojaría un reflejo negativo sobre el rechazo amoroso sufrido por el personaje en la obra literaria. Las peonías y azaleas dobles se refieren a un espíritu noble, una personalidad afable y a la fertilidad femenina (Gray 2011: 119). Las glicinias que crecen junto a sus pies apuntan a su carácter, dulce y cercano. Los ranúnculos se asocian con la inocencia (Scoble & Field 1998: 87), aludiendo así a la falta de experiencia de Ofelia como uno de los factores principales que anuncian su desequilibrio y posterior muerte accidental.

Cabría señalar, por tanto, que la aproximación realizada por Mert y Marcus no persigue la delectación en la muerte del personaje, sino que la sustrae y la suspende indefinidamente en un estado de embellecida comunión con la naturaleza que también proporciona el reclamo estético para la orientación comercial del producto ofrecido -el vestido nupcial-. Resulta interesante comprobar la ligazón de la imagen con el vínculo matrimonial empleando como base un personaje devastado por el abandono. En este sentido, recuperando las palabras de Cheeke (2008), es preciso subrayar el carácter elegíaco de ambas aproximaciones fotográficas, al evidenciar la vulnerabilidad de un personaje que se encamina hacia su propia destrucción (143), aunque se evite conscientemente la escena de su ahogamiento, no solo por la citada función comercial, sino a modo de rescate estético, como intento por reconstruir una imagen de la joven

alejada de la fatalidad. Estas imágenes, por tanto, no se encontrarían ligadas a la proyección de impulsos suicidas o morbosidad adolescente que, como señala Romanska (2006), sí se aplican en campañas comerciales -citando como ejemplos las de Calvin Klein o Versace- (487).

Procede plantear así que la hipótesis del suicidio no es un aspecto inequívoco en el texto literario, donde el fallecimiento de Ofelia es más producto de la fatalidad, tal y como se deriva de la descripción aportada por Gertrude. Del mismo modo, en palabras de Leonard (2009), la obra de Millais tampoco se refiere a esta idea porque «privaría a la joven del sentido de virtud del que el artista deseaba rodearla» (40). La insistencia en el suicidio es más una proyección postmoderna sobre los referentes literario y pictórico que un elemento propio de ellos, y no afecta a la totalidad de trabajos artísticos contemporáneos realizados como aproximaciones al personaje de Shakespeare.

En consonancia con este último aspecto, cabe prestar atención al trabajo de Ryan McGinley para el número de septiembre de 2012 en la edición de *Vogue* en Reino Unido, donde Lara Stone aparece con un corpiño floral y una prenda inferior bordada de la colección de Dolce & Gabbana: en palabras de la estilista Francesca Burns, responsable del montaje, no se trataba de calcar la obra de Millais (1852), sino de evocar su ambiente y tonalidad, planteando una Ofelia moderna impregnada de romanticismo en un caluroso día de verano (25). Se aprecia una sexualización más marcada que en la obra de Mert & Marcus: el detalle del reflejo sobre las aguas plantearía una conexión con el mito de Narciso y con las ninfas clásicas, que «perturbaban la mente de los hombres a quienes se mostraban, con una mezcla de miedo y fascinación, arrastrándolos a la abolición de la personalidad» (Chevalier & Gheerbrant 2003: 752). Se proyectaría así un aura de malditismo también reflejada en el título del reportaje fotográfico *Dark Blooms* y en la posición del referente femenino con actitud plenamente consciente de su atractivo, estableciendo conexión visual con el espectador, embriagada de su propia sensualidad y entonando un desafiante gesto de invitación sin necesidad de palabras. Que se encuentre sostenida únicamente por la rama tendida sobre las aguas es un detalle de calidad estética indudable, pero que evoca la idea de una mujer al borde del desastre, en consonancia con el desdichado final del personaje shakespeariano, que se precipita a una muerte segura por acción de una traicionera rama que se quiebra a su paso.

La reubicación de Ofelia en la fotografía de 2012 y la intensificación de la figura femenina como reclamo sexual supone una velada alusión al destino trágico del personaje literario, pero hace mayor hincapié en el riesgo e intensidad de la pasión destructiva. La atmósfera de placidez resulta engañosa, turbadora, e incluso mórbida, en consonancia con lo previamente señalado por Romanska (2006), aunque en este caso el «continuo entre muerte y sexualidad» (486) no se produzca por la erotización del cadáver, como señala al evaluar otras representaciones de Ofelia, sino de un cuerpo aún vivo, si bien al borde del abismo. Los elementos florales se condensan en los bordados del corpiño dejando de encontrarse en torno a la doncella para pasar a fusionarse con ella, al menos en apariencia. Simbólicamente, estas rosas, peonías y azaleas aluden a la posibilidad de un romance, a la belleza y a la femineidad, pero resulta dudoso plantear su integración en estos términos, ya que no son motivos introducidos por los responsables del montaje, sino una pieza previa a la que se le rodea una vez más con el aparato legitimador y estético relativo a la Ofelia de Millais. Resulta comprensible que no terminen de encajar con la actitud y atmósfera del montaje, dado este hecho.

Como contrapunto, cabe mencionar la profusión floral de *Oh my Ophelia*, trabajo de Oh Joong Seok publicado en la coreana *Vogue Girl* en 2007, con la modelo Wang Ji-Won

como la malograda doncella shakespeariana. De nuevo, el lienzo prerrafaelista aporta un sustrato legitimador perceptible en la imitación de la iluminación, la gama cromática empleada, la disposición de la modelo y una atmósfera de trágica solemnidad. Si bien ambas obras se refieren a una muerte inminente, la fotografía evita referirse exclusivamente al instante previo al ahogamiento, funcionando como prolepsis al entierro de Ofelia. Se produce así una superposición entre su ahogamiento (presente en los referentes literario y artístico) y su descanso final (donde el referente es únicamente la obra teatral). Este aspecto se aprecia en los cambios introducidos, respecto a la obra de Millais, en el gesto y posición de los brazos de la modelo y la introducción de las simbólicas amapolas que reposan sobre su pecho. Recuerda claramente a un cadáver en el ataúd, excepto por sus ojos abiertos, como si su mirada perdida más allá de su entorno más inmediato captara el momento en que su espíritu abandona su prisión material. En términos simbólicos, el tocado de freesias arrojaría, de una parte, un reflejo negativo sobre la ausencia de su enamorado, al tratarse de una flor normalmente empleada en ramos de boda. El personaje se estaría planteando como una víctima del desengaño amoroso. En Asia, la flor también simboliza un nuevo comienzo (Gray 2011: 83, 107), lo que cobra pleno sentido en relación a otra de las imágenes en el reportaje, donde la joven parece alcanzar una comunión esencial con la naturaleza y donde la joven que se mantiene a flote parece estar elevándose, como cénit de una progresión mística.

Como si se tratase de otra etapa en esta evolución, el montaje de Oh Joong Seok (2007) también nos muestra a Ofelia como una ninfa o dríada, refugiada en un entorno natural que ofrece la única vía de exilio posible ante el dolor e indiferencia del mundo civilizado. La joven se asemeja más a otro elemento natural en la composición, parcialmente echada sobre una roca mientras sus piernas se adentran en las aguas, como raíces en busca de sustento. Como una flor o un árbol más, se expresa y existe con el potencial de su mera presencia, con sus formas naturales y los colores con que se rodea. Supone toda una contradicción que un entorno que rebosa vida y que le ofrece la plenitud que no obtuvo en la corte se convierta en su tumba, pero precisamente ese es el misterio del propio personaje literario, el de una promesa de vida cruelmente arrebatada por la manipulación, la indiferencia y la acción de una siempre inesperada fatalidad. Las instantáneas de Oh Joong Seok no se limitan a señalar su destrucción física, sino su desconexión anímica y mental respecto al entorno de sus semejantes. La asociación con el narciso en otra de las fotografías la vincula con «la simbólica de las aguas, los ritmos estacionales y la fecundidad» (Chevalier & Gheerbrant 2003: 742), lo que nos hace volver nuevamente la mirada al concepto de retorno cíclico que apuntaba Laertes durante el entierro de su hermana, en la escena primera del acto quinto de la tragedia shakespeariana.

Se plantea una medida reflexión sobre lo ineluctable de la salida de la joven de este mundo al descubrirla observando el ramo de amapolas en su regazo, el mismo que le acompaña en la primera imagen del reportaje, marcando un contraste entre su significado literal (la delectación ante la hermosura de sus formas) y figurativo (un presagio de muerte). El tocado floral de amapolas -sustituido en otras instantáneas por freesias y jazmines- refuerza este mal augurio. La adopción de un ángulo más elevado, dejando ver el lecho acuático como fondo, plantea una noción de proximidad y secuenciación, transformándola en una belleza a punto de desaparecer. La actitud observadora y contemplativa del personaje vuelve la atención sobre sí misma y llama la del espectador en relación a su interacción con la fotografía -es decir, entre observador y observado-. Esta misma idea opera en el ilusorio, pero no por ello menos agresivo, contacto visual establecido en la siguiente fotografía, como si Ofelia ganase conciencia

de sí misma y tratase de invertir los papeles respecto al espectador. Las anémonas prendidas en sus cabellos simbolizan el dolor del abandono (Scoble & Field 1998: 46), por lo que se plantearía una alusión al sentimiento de pérdida a varios niveles (por la muerte de Polonio, la ausencia de Laertes y el rechazo de Hamlet) como desencadenante de su enajenación mental.

La influencia del movimiento prerrafaelista vuelve a apreciarse en otra fotografía donde se dispone a la modelo en una posición análoga a la *Ophelia* de Hughes, expuesta en la Royal Academy el mismo año que la de Millais, y donde la cámara se aproxima a la joven instantes antes de que la rama desde la que contempla su reflejo se quiebre lanzándola a una muerte segura. Las margaritas blancas y púrpura se asocian normalmente a la inocencia y la intención por conocer los sentimientos de la persona amada (Kirkby 2011: 43) por lo que podrían apuntar a la decepción amorosa como uno de los motivos que conducen a la locura. El vínculo orgánico entre Ofelia, la naturaleza y el ciclo vital lleva a plantear su muerte como si se tratase de un trance místico: la oscuridad del fondo permite difuminar los límites entre lo acuático y lo aéreo del mismo modo que se trata de quebrar los límites entre vida y muerte; el ángulo cenital fuerza una perspectiva imposible, casi onírica para los espectadores, como si acompañaran a Ofelia envuelta en un torbellino floral en una ilusión de elevación, reforzada en términos compositivos por la superposición de triángulos: uno arranca de su corona floral y continúa por las líneas definidas por sus brazos; otro parte de la línea del cuello y sus lados serían los pliegues de su vestido. El último, más cerrado, parte de su cintura y recorre sus piernas. Para subrayar en mayor medida esta sensación de elevación, como si Ofelia hubiese alcanzado la iluminación espiritual, se apuntala literalmente la imagen con vegetación de hoja larga en la esquina inferior derecha, también con la intención de guiar nuestra mirada hacia la sección superior de la fotografía, la más cargada de simbología floral. Las amapolas vuelven a referirse una vez más al trance de la muerte, pero la corona de freesias matiza este concepto como un mero estado de transición y el narciso se refiere a la indestructibilidad de la belleza, reforzando el carácter cíclico de la existencia. Las anémonas aluden, como en fotografías anteriores, al abandono sufrido en vida. Resulta interesante apuntar, en línea con el concepto de crecimiento espiritual que destila la imagen, la presencia de camelias (emblemas de fidelidad y de lo divino) y nenúfares (como símbolos de pureza, eternidad y divinidad). Así, en consonancia con las palabras de Auerbach (1982), esta transición no funcionaría como epítome de indefensión, sino como paso a un estado de beatitud que refuerza el poder del referente femenino de manera inquietante (40). El trance de la muerte permitiría a Ofelia trascender los límites de su naturaleza humana y fundirse con el mundo vegetal en un éxtasis final que es lo que encontramos representado en esta última imagen, una suerte de transfiguración final que se anticipaba en la obra de Millais, pero que también queda reforzada en algunas de las aproximaciones fotográficas al personaje de Ofelia de principios del presente siglo.

3.- Conclusión

Tras analizar esta selección de trabajos para la revista *Vogue*, podemos afirmar que la obra prerrafaelista se erige como mediadora o intermediaria entre pasado y presente, y también entre las dimensiones textual y visual. Conocer el texto original no resulta determinante para apreciar las fotografías, aunque sea recomendable para detectar los

procesos de apropiación, modificación y resignificación que operan en ellas. La doble articulación de estos trabajos como reclamos comerciales y artefactos artísticos requiere sugerir una reminiscencia del lienzo al que aluden como sustrato legitimador, aunque también necesiten mantener una cierta distancia y/o variación para reclamar un espacio estético propio. Detectamos aquí un claro contraste con la escena del filme *Hamlet* (1948) en la que Laurence Olivier plantea un claro calco a modo de homenaje a la obra prerrafaelita, esta vez con Jean Simmons en el papel de Ofelia (Leonard 2009: 47) como si se tratase de una moderna Elizabeth Siddal. Se trata de una clara interferencia del lienzo, en tanto que una escena que jamás apareció en el texto de manera directa se rellena con una visualización decimonónica a la que se dota de movimiento con los medios de mediados del siglo veinte.

El vínculo diacrónico entre fotografía y lienzo no se limita al mero homenaje, sino que invita a reflexionar sobre los límites de ambos modos de representación: de manera análoga al pictorialismo de Julia Margaret Cameron, los fotógrafos que nos ocupan persiguen un acabado estético-artístico adscrito a menudo exclusivamente a la pintura. Por su parte, Millais perseguía plasmar la naturaleza con minuciosidad extrema, como si se tratase de un daguerrotipo. Estas representaciones modernas confirman la durabilidad del tema de la mujer en el agua y la capacidad de la malograda doncella shakespeariana para «convertirse en otra», si bien conviene puntualizar que el referente inmediato para todos ellos no es tanto el texto de 1601 como el lienzo terminado en 1852, aunque planteemos como excepción los trabajos de Oh Joong Seok.

Las fotografías de moda analizadas evidencian la durabilidad de la obra de Shakespeare, pero a través de la obra visual decimonónica, que se transforma en el referente directo para estos ejercicios postmodernos de apropiación y re-significación. Estas obras también sirven de ejemplo para la versatilidad del arquetipo de la mujer en el agua, la capacidad de que un personaje se transforme en otro a lo largo de una variedad de encarnaciones sin que deje de ser reconocible como tal. Incluso en el caso de una re-escritura agresiva, podríamos decir que, más que desvirtuar el personaje original, se estarían añadiendo matices que necesitan de esa configuración inicial, incluso aunque sea para plantearla en términos radicalmente opuestos. Nadie obra sobre el vacío, pero no podemos olvidar que cada una de estas obras se realizó con objetivos diferentes en mente y se ejecutó por mentes creativas con rasgos identificativos propios.

Referencias bibliográficas

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

BARRINGER, Tim. *Reading the Pre-Raphaelites*. New Haven: Yale University Press, 1998.

BARRINGER, Tim, ROSENFELD, Jason, y SMITH, Alison. *Pre-Raphaelites: Victorian Avant-Garde*. London: Tate Publishing, 2012.

CHEEKE, Stephen. *Writing for Art: The Aesthetics of Ekphrasis*. Manchester: Manchester University Press, 2008.

CHEVALIER, Jean, y GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 2003.

EDWARDS, Elizabeth. «The Place of Women in the *Morte Darthur*». Elizabeth Archibald y Anthony Stockwell Garfield Edwards (eds.). *A Companion to Malory*. Cambridge: D. S. Brewer, 1996: 37-54.

FUNDACIÓN COLECCIÓN THYSSEN-BORNEMISZA. *Vogue: Like a Painting*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2015.

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

HAWKSLEY, Lucinda. *Lizzie Siddal: face of the Pre-Raphaelites*. New York: Walker, 2004.

HOWELLS, Richard. *Visual Culture*. London: Polity, 2003.

JARDINE, Lisa (ed.). *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare*. 1983. New York: Columbia University Press, 1989.

JENKINS, Harold (ed.). *Hamlet* (Arden Shakespeare). New York: Routledge, 2000.

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

LAMBOURNE, Lionel. *Victorian Painting*. 1999. New York: Phaidon, 2005.

LEONARD, Kendra Preston. *Shakespeare, Madness, and Music: Scoring Insanity in Cinematic Adaptations*. Lanham: Scarecrow Press, 2009.

LEVERENZ, David. «The Woman in Hamlet: An Interpersonal View». *Signs*, 4.2 (1978): 291-308.

MANCOFF, Debra. *Flora Symbolica: Flowers in Pre-Raphaelite Art*. London: Prestel, 2003.

MARSH, Jan. *The Legend of Elizabeth Siddal*. London: Quartet, 1989.

MARSH, Jan. *Pre-Raphaelite Women*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1987.

MILNER, Frank. *The Pre-Raphaelites*. Huntington: National Museums & Galleries on Merseyside, 1988.

OLIVARES MERINO, Eugenio. «The Fishmonger's Daughter Goes Crazy (I): The Domineering Father, the Mad Lover and the Dead Mother». María Fuencisla García-Bermejo Giner *et al.* (eds.). *SEDERI X*. Salamanca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Salamanca, 2000: 225-238.

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

ROMANSKA, Magda. «Ontology and Eroticism: Two Bodies of Ophelia». *Women's Studies: An Inter-Disciplinary Journal*, 34.6 (2006): 485-503.

ROSE, Andrea. *The Pre-Raphaelites*. Oxford: Phaidon, 1981.

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

SHOWALTER, Elaine. «Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism». Parker, Patricia & Geoffrey Hartman. eds. *Shakespeare and the Question of Theory*. London: Methuen, 1985: 77-94.

TOWNSEND, Joyce H., RIDGE, Jacqueline, y HACKNEY, Stephen. *Pre-Raphaelite Painting Techniques*. London: Tate Publishing, 2004.

XIV

LA IMAGEN COMO ACOMPAÑAMIENTO DE LA PALABRA
IMAGES AS COMPANIONS TO WORDS

ENRIQUE MENA GARCÍA
(UCAM-Universidad Católica San Antonio de Murcia)
emena2@ucam.edu

RESUMEN: La palabra, en ocasiones, se acompaña de la imagen hacia una enriquecedora visión de la estética, como complemento o ayuda por la que ampliamos nuestros sentidos. Ilustración que queda en parte a la sombra y relegada, así como sus ilustradores. Un terreno visual que con la llegada de nuevas técnicas, corrientes y avances emerge y transciende. Un enfoque que abarca desde los antecedentes clásicos de códices o manuscritos hasta libros, cuentos y cómics ilustrados donde las nuevas aportaciones y herramientas en animación inciden en públicos heterogéneos que demandan cada vez más este formato aditivo de texto y proyección gráfica, en el que cada vez son más reconocidos aquellos que aportan lo segundo.
PALABRAS CLAVE: Libro ilustrado; Cuento; Imagen; Arte; Animación.

ABSTRACT: Word(s) and image(s) are often brought together, highlighting an enriching aesthetic process in which the visual component -as a companion piece- expands the audience's perceptive faculties. Illustrations -as well as illustrators- have remained partly 'in the shade' -*i. e.*, have been relegated to a sideline role. With the arrival of new techniques, trends and innovations, the emergence and transcendence of this visual dimension increased. Our approach may be applied to a wide variety of samples, ranging from time-honoured illuminated codices and manuscripts to comics or illustrated tales and books: new contributions and animation tools have reached a heterogeneous audience who increasingly demand this sort of combinations between texts and images, while also giving illustrators the recognition that they long deserved.
KEYWORDS: Picture book; Story; Image; Art; Animation.

1.- Introducción

El siguiente ensayo posee el riesgo de la insensatez por alejarnos de la premisa de la lectura inquieta basada en la palabra, y acercar el «libro» a lo visual, primando un mundo del cuento e ilustración, sobre todo de la mano de sus ilustradores, muchas veces a la sombra en las artes, a menos que tratemos de dibujantes de culto en cómics o novelas gráficas. La pretensión ambiciosa cubre desde los códices o manuscritos medievales hasta los libros, cuentos y cómics ilustrados de hoy en día.

Lo visual a lo largo de la historia tiene conexión directa con el hombre desde tiempos remotos debido a las pinturas en cuevas rupestres del paleolítico superior hace 30.000 años. La palabra se manifestó primeramente por escrito a través de imágenes en cuevas rupestres europeas como Altamira o Lascaux, una vía de conocimiento en la humanidad;

ya fuera por rituales religiosos, profanos o simplemente estéticos, las imágenes han canalizado y repercutido en la sociedad, aportando estudios artísticos, históricos, antropológicos, biológicos, geográficos, físicos, etc.

Arnheim (2014: 53) indica sobre las imágenes presentes en casi cualquier campo de estudio (botánica, medicina, comunicación, etc.), que con las artes se contribuye a perfeccionar la mente humana en todas sus propensiones o hace avanzar hacia otros campos de estudio como los problemas estructurales de una composición y a la vez puedan ayudar a organizarse con otros problemas y viceversa.

El valor visual es incalculable en la historia, recogido a modo de «*influencer* del pasado» como en el medievo, en cuyas capas sociales más bajas y desfavorecidas por su condición analfabeta podían tener a su alcance los mensajes del momento, doctrinas o enseñanzas comprensibles que no encontraban en las escrituras. Es cierto que los clásicos nunca se perdieron gracias a los *scriptoria* medievales, y con el humanismo se «inició un esfuerzo filológico por depurar el conocimiento del latín y el griego», redescubriéndolos con otros ojos y accediendo en su propia lengua, «con la mayor originalidad posible, para evitar en lo posible el perturbador tamiz de la Iglesia, labor que se dedicaron con ahínco en los *studia humanitatis*» (Álvarez Palenzuela 2002: 643).

La aparición de la imprenta y el crecimiento en toda la Edad Moderna de los libros hizo que se extendieran las imágenes repetibles, y, como decía Eisenstein (1994), los rasgos personales de emperadores o reyes no estaban bien reflejados en la acuñación de monedas, pero en papel o grabados se definían hasta tal punto que «hizo posible que un francés vigilante reconociera y detuviera a Luis XVI en Varennes» (Eisenstein 1994: 67).

Los siglos XIX y XX fueron de un rápido crecimiento respecto a la alfabetización: a principios del siglo XIX la tasa de escolarización en enseñanza primaria estaba sobre algo más del 20%, en 1900 ya era de un 47%, en 1950 un 66,9%, y en 1990 en un 89,9% (Carreras y Tafunell 2005: 207-210).

Incluso en nuestro siglo XXI, la alfabetización y la cultura visual se han acrecentado, esta última por la vorágine de consumo y poder mediático, en especial desde la era digital e Internet. Así surge la interrogante de esa influencia y presencia de la imagen en Fernández-Coca (2012), sobre cuál es la fuerza de la imagen en un mundo cada vez más visual. Este interés en lo visual persiste, más si cabe, en los niños, los cuales inevitablemente se dejan llevar por el magnetismo de la imagen, cuyo poder tiene más fuerza que en ningún momento de la vida del ser humano.

Fontcuberta (2017) nos habla de la «furia de las imágenes» por la relevancia en los últimos años de Internet y las Redes sociales. Hemos pasado de consumidores a productores entre esos *Social Media*, repletos de blogs, foros, videojuegos, RR.SS., etc.

En la ciencia este poder de las imágenes se encuentra en un mundo desconocido en procesos cognitivos, porque podemos tener, por un lado, las ideas apuntadas por Eduardo Punset (2008) donde «las últimas investigaciones aclaran que la imagen cuenta como instrumento de permanencia o duración de la memoria. Sin imagen es difícil que algo se asiente en la memoria a largo plazo». La publicidad es tan consciente que existe un mayor porcentaje de asimilación y proceso cerebral por parte del hombre cuando se acompaña de imágenes que sin ellas.

Desde un punto de vista discordante ante el apoyo visual, existen estudios que hablan del carácter distractorio de las imágenes frente al texto, y del bombardeo que puede acabar con jóvenes ciberabducidos, cuya educación cibernética adolece, «además de la

terrible adicción que crea exponer a los niños al uso de la tecnología tempranamente, pudiendo verse incrementados los casos de TDA-H, autismos, obesidad y dificultades de comportamiento y aprendizaje» (Geijo 2020). Sin entrar en lo que ocasionan los peligros de Internet y lo que arrastran todo tipo de pantallas, desde móviles, tablets, ordenadores, máquinas de juegos, etc. Ante esto, pensamos que en el mayor de los casos las imágenes en papel facilitan una mejor comprensión del texto y ayudan en un mayor interés al proseguir ante un libro y despertar cierta ansia saludable tras la siguiente página.

Es decir, en referencia a libros ilustrados, el texto e imagen pueden ser una unión perfecta, aunque, también existe debido a las imágenes en los niños una especie de historia paralela (de carácter narrativo), un poder mayor o una aportación nueva de información no contenida en el libro, que hace perderse en ensoñaciones, pero, aquí entra el desarrollo cognitivo del niño y su capacidad temprana del imaginario, y la experiencia que posea, un hecho más fuerte y rico que ofrecerlo sin imágenes.

Lo ilustrado lleva ese «giro icónico» del que habla Keith Moxey, ya que el interés por lo visual exige, según la historia, formas de comprensión radicalmente diferentes, generando nuevas narrativas desde la consideración de las mismas ilustraciones. Moxey indica que las imágenes se escapan de la historia, actúan como agentes culturales a través del tiempo (Moxey 2015: 126 y 131).

2.- El valor de lo ilustrado

Nos remontamos al origen de los manuscritos ilustrados o iluminados medievales, aunque la ilustración de manuscritos se iniciara en el Antiguo Egipto con el denominado *El Libro de los muertos*, nombre que se le ha dado a un texto funerario que se utilizó desde el comienzo del Imperio Nuevo como *El Juicio de Osiris representado en el Papiro de Hunefer* (1275 a. C.) con escenas escritas con jeroglíficos y escritura hierática propias de esta mitología egipcia sobre rollos de papiro (Borrego 2019).

Los manuscritos o códices ilustrados llamados miniaturas o iluminaciones se remontan en Europa al siglo V d.C., sobre todo en Irlanda, Italia y España. Escritos e ilustrados manualmente antes de la aparición de la imprenta en la mitad del siglo XV, aunque, será a partir del siglo XVI cuando se le restará protagonismo a este tipo de costosas creaciones.

Sirva como ejemplo los *Libros de Horas* comunes en la Edad Media, unos libros especiales reservados muchas veces para la Biblia de altar o aquellos que contenían plegarias según el momento litúrgico (salmos, rezos varios, etc., asociados a la devoción cristiana), y que solo se podían permitir las personas con cierto estatus como el alto clero y la nobleza. Solían estar producidos en monasterios, cuyos monjes solían trabajar en los llamados *scriptorium*, aunque no todos tenían habitaciones apropiadas para ello.

Las composiciones, a veces, eran similares a las que llenaban los vitrales de las catedrales e iglesias del primer gótico, y ya en el umbral del renacimiento se recogen temas civiles y profanos, alcanzando mayor calidad y amplia difusión internacional, principalmente a través de las cortes europeas.

En los márgenes de las páginas era frecuente que se incluyeran distintos motivos ornamentales. Los más conocidos son los dibujos que realzan las letras capitales o

capitulares, y los que separan las columnas de texto que representan arquitecturas fingidas, arabescos y hojarascas que se enroscan, y los hacían irrepetibles. Este arte de pintar miniaturas e ilustrar libros tuvo un papel relevante en el desarrollo de la pintura románica y gótica (González Freyre 2019).

Un códice podía estar hecho con piel de animal, en papiro egipcio o en papel exportado por los árabes a España desde Asia, un papel del que se tiene constancia sobre el siglo X. En España, los manuscritos ilustrados más antiguos datan del siglo XI del primer románico catalán: la Biblia del Monasterio de Santa M.ª del Ripoll actualmente en la Biblioteca Vaticana y la Biblia del Monasterio de San Pedro de Roda en la Biblioteca Nacional de París.

Entre tantos libros ilustrados procedentes de los antiguos reinos de la península ibérica destacamos el *Códice Calixtino* o Codex Calixtinus del siglo XII, que fue noticia sobre 2011 en Santiago de Compostela, ya que fue robado de la Catedral y encontrado un año más tarde (Ballesteros 2016). Coge su nombre del presunto impulsor, el Papa Calixto II. De entre sus cinco libros se narra la tumba de Carlo Magno y se menciona el Camino de Santiago a modo de «primera guía del peregrino».

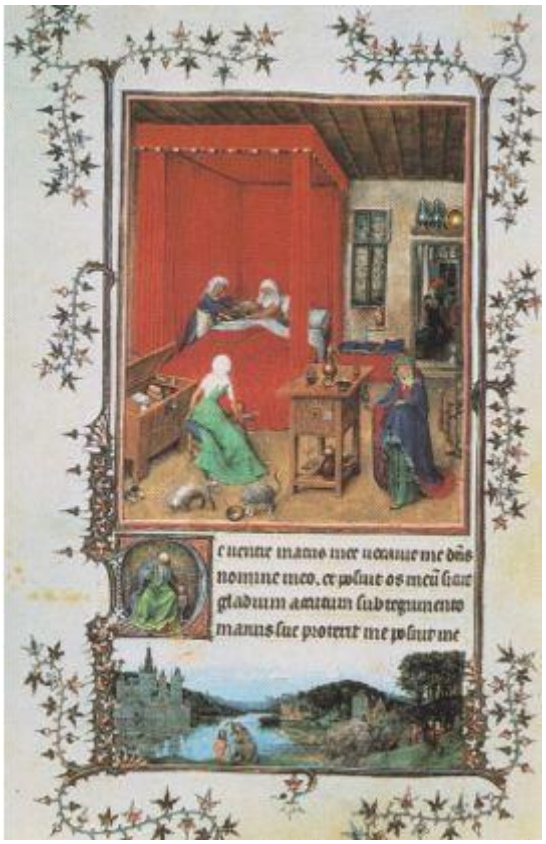


FIGURA 1.- Hermanos Limbourg. *Les Très Riches Heures*. Tentación de Cristo, hacia 1415. Chantilly, Musée Condé.

Recuperado de Toman (ed.) 1999: 461.

Entre tantos, podemos tener en cuenta la colección de códices del rey Alfonso X el Sabio, como el de las *Cantigas de Santa María* (XIII), las cuales pudieron verse todas juntas por primera vez en la Sala San Esteban de Murcia en 2009 (Pérez 2009) y, por otro, el *Libro de los juegos*, conocido también como el *Libro del Ajedrez, dados y tablas*, siendo el tratado más antiguo sobre ajedrez conocido de Europa, custodiado en la biblioteca de El Escorial, y del que escribió el historiador murciano Torres Fontes (1960).

Los bestiarios se diferencian de los anteriores por la inclusión de animales reales e imaginarios, a veces antropomorfos, habituales en el sentido cristiano de la época. Seres fantásticos, «bestias» y mitológicos que han alimentado leyendas y cuentos populares en trovadores y juglares. Suelen asociarse al Antiguo Testamento a veces con humor y sin ningún motivo científico. Un esplendor situado en el siglo XII en Europa y del que solamente han llegado a nosotros poco más de 100 manuscritos de este tipo.

De Inglaterra proceden algunos de los bestiarios más famosos del mundo, como el de Aberdeen en Escocia (XII) o el de Westminster (XIII) conservado en la Abadía del mismo nombre. En España podríamos citar el recogido por un monje mozárabe, procedente del monasterio de Santo Toribio de Liébana (Cantabria), llamado Beato de Liébana o San Beato, que sobre el siglo VIII d.C. realizó la copia del *Libro del Apocalipsis* (último libro del Nuevo Testamento), de las que existen 31 copias repartidas por el mundo (entre los siglos X y XII), pero no todas están completas y conservan miniaturas (Barrientos 2015).

2.1.- La transformación impresa: de lo artesanal a la seriación

Ante estos manuscritos, hoy día tenemos la suerte del facsímil, edición que reproduce muy bien esos libros antiguos, ya sean códices, iluminados o manuscritos, donde solo unos pocos editores se atreven con esta técnica de gran calidad y de tiradas muy limitadas.

La ilustración tal y como la conocemos hoy comenzó en el siglo XV, cuando la imprenta moderna es descubierta por Johannes Gutenberg, que iniciará su expansión en Europa, a base de unos tipos metálicos móviles al igual que las técnicas del grabado, que en Japón ya se conocían siglos atrás, y que con el Renacimiento alcanza su despegue definitivo extendiéndose manuales divulgativos de zoología, libros de botánica con diversidad de plantas, etc. (Gombrich 2006: 343).

Domínguez (2015) cita que el primer libro impreso a color fue un manual de caligrafía y pintura chino en 1633 y que el primer libro ilustrado para niños de finalidad didáctica data de 1658 llamado *Orbis Sesualium Pictus* del profesor John Comenius que mostraba 150 imágenes de actividades cotidianas acompañadas de una explicación (Domínguez 2014).

El cuento, del cual Mariano Baquero (1950: 403) recoge que es un género literario y lo diferencia del cuento medieval, el renacentista y el moderno, sufre un revulsivo visual a partir del siglo XVII. Las primeras narraciones las situamos a inicios de la Edad Media con historias tradicionales de Oriente Medio, a base de recopilaciones, del tipo *Las Mil y Una Noches*, *Simbad el Marino*, *Ali Baba y los Cuarenta Ladrones*, y muchas más que llegarían en el siglo XIV como *El Decameron* de Giovanni Bocaccio, *Los Cuentos de Canterbury* de Geoffrey Chaucer, y *El conde Lucanor* del infante Don Juan Manuel.

Charles Perrault en el siglo XVII escribió en su libro *Cuentos de Mamá Ganso* muchos cuentos célebres, desde *Barba Azul*; *El gato con botas*; *Cenicienta*; *Piel de asno*; *La bella durmiente*; *Pulgarcito*; entre otros. Otro francés, Jean de La Fontaine, fue un gran cuentista de fábulas, inspirado por las célebres de Esopo y Fedro, y del que luego el español Félix M.ª Samaniego recogería un siglo después y llevaría al español.

En el siglo XVIII el maestro fue Voltaire, con estilo directo y observaciones sobre los sentimientos y la conducta humana, aportando su innovadora concepción del cuento (Guillón 2006), hasta llegar al XIX con *Los Cuentos de la Alhambra* de Washinton Irving, junto a autores como Nathaniel Hawthorne; Henry Guy de Maupassant; Gustave Flaubert; León Tolstói; Mary Shelley; Antón Chéjov; Joaquín M.ª Machado de Assis; Arthur Conan Doyle; Honoré de Balzac; Henri Beyle «Stendhal»; José Maria Eça de Queirós; Leopoldo Alas «Clarín», etc.

Los grandes maestros del género pueden situarse en el siglo XIX, conocidos como cuentos clásicos o un tipo de cuento más popular, algunos alimentados de la tradición oral europea. Entre ellos Lewis Carrol con *Alicia en el país de las maravillas* (1865); los hermanos Grimm que publicaron *Blancanieves*; *Hansel y Gretel*; *El flautista de Hamelin*; *El gato con botas*; *La bella durmiente*; *Pulgarcito*; *La Cenicienta*; *Juan sin miedo*; *Caperucita roja*; etc., de los que muchos ya habían sido contados por Perrault.

FIGURA 2.- Ilustración de Alicia por Benjamin Lacombe.
Recuperado de Carrol 2020.

En Italia tenemos *Las aventuras de Pinocho* de Carlo Collodi, creado en 1883 e ilustrado por muchos artistas a lo largo del tiempo, entre ellos, el primero de todos, Enrico Mazzanti, ingeniero y diseñador, que trabajó para colecciones científicas, especializándose en ilustraciones infantiles. Le seguirán otros ilustradores famosos de la obra como Carlo Chiostri y Roberto Innocenti (Nebreda 2011).

Con el danés Hans Christian Andersen aparece por primera vez el desenlace triste, y podemos citar a *La Sirenita y a La reina de las nieves* como ejemplos de ello. Dignos de mención son los anglosajones dados al género de aventuras como Charles Dickens con *Oliver Twist y David Copperfield*; Robert Louis Stevenson como *Nuevas noches árabes o La isla del Tesoro*; y Rudyard Kipling con *El libro de la selva*, entre otros.

De todos estos clásicos, existen los desconocidos ilustradores que les acompañan como el danés Kay Nielsen que trabajó con Andersen y posteriormente en Disney; el francés Edmund Dulacque que pronto se estableció en Londres y trabajó con obras de Stevenson o con ilustraciones para las hermanas Brönte, Shakespeare o Poe. El inglés Arthur Rackham que en su ciudad estudió en la Escuela de Arte Lambeth, mientras trabajaba de oficinista, oficio que abandonó para trabajar también con Andersen, junto con ilustraciones de *Peter Pan* (creado por James Matthew Barrie en 1904), o cuentos de los hermanos Grimm, entre otros (García, 2017).

Por ejemplo, el primer autor que ilustró *Alicia en el país de las maravillas* en 1865 con dos mil ejemplares fue Sir James Tenniel, el cual se dedicó a la caricatura en la revista de humor y satírica *Punch*, influida por la francesa *Le Charivari*, pero le han sucedido infinidad de ilustradores como el joven francés Benjamin Lacombe. Tenniel, primer ilustrador de Alicia fue casi un autodidacta, porque abandonó la Royal Academy y, aunque comenzó pintando cuadros, se especializó en el dibujo y el mundo de las viñetas (Simpson 1994: 70). Para cerrar este elenco de ilustradores que han dejado huella, citamos a los americanos Joseph Christian Leyendecker quien popularizó la imagen de Santa Claus como la conocemos hoy, junto con «las campañas publicitarias más exitosas de la historia de Estados Unidos» (Calvo Santos 2019); Lyman Frank Baum que escribió *El maravilloso mago de Oz* (1900) junto a su primer ilustrador William Wallace Denslow; y terminamos con la ilustradora inglesa de cuentos infantiles y única mujer entre todos, Beatrix Potter que dio vida a su personaje más famoso: *Peter Rabbit* (1902).

Con la llegada de la litografía en 1819 abundarán libros ilustrados como los que hace el francés Gustave Doré para *El Quijote* y *La Divina Comedia*, época de nuevas corrientes estéticas como el Simbolismo y el Modernismo, y con escuelas de arte como la de Glasgow «Arts and Crafts» (Artes y Oficios) con un inquieto William Morris a la cabeza, que apuesta por la artesanía, el diseño manual, revalorizando de nuevo los oficios medievales frente a la producción en serie.

A fines del siglo XIX los padres del cartelismo, unidos al descubrimiento de la citada litografía, más cómoda que los grabados con incisión como el buril o la punta seca y la máquina del tórculo, los tenemos en las ilustraciones de Honoré Daumier en el periódico satírico parisino *Le Charivari*; los referentes del cartel urbano Jules Cheret y Toulouse Lautrec, que junto a Théophile Alexandre Steinlen serán habituales en los carteles de Moulin Rouge, el teatro de la Ópera, ballets y demás cabarets como El Gato Negro, salas de exposiciones, restaurantes, etc., convirtiendo la publicidad en un nuevo género artístico (Martín Acevedo 2019). Este siglo obtiene una renovación y revitalización de la mitología con los americanos y románticos Nathaniel Hathorne; Edgar Allan Poe; el inglés Andrew Lang; y James George Frazer, del que destaca su obra de varios volúmenes *La rama dorada* (1890).

3.- Impacto visual: nuevos géneros y avances del siglo XX

Alcanzaremos la Belle Époque y el conocido Art Decó, influido por las artes decorativas y exposiciones universales, con el sello de George Barbier, convertido en un pintor e icono en diseños de vestidos para las firmas más importantes de la moda del momento, diseñando también vestuarios de teatros, ballets, libros (Cabañas Bravo 2004: 57).

La aportación de la fotografía ha jugado un papel esencial para ofrecer reproducciones de calidad en la ilustración, sobre todo, a partir de la fábrica Lumiére que comercializó la fotografía en color, descubriendo en los años 30 el flash moderno que dejaba de lado la peligrosa mezcla de químicos. Además, los avances en la compañía de Kodak repercutieron no solo en la fotografía, también el cine. A raíz de este descubrimiento proliferaron nuevas revistas ilustradas que ya son míticas del siglo pasado como la americana *Time*, que comenzó en 1923 (Sougez 1999: 182), hasta alcanzar esa fuerza marketiniana actual tanto en revistas de entretenimiento como científicas dentro de la botánica, bilogía, medicina, etc.

3.1.- Nuevos géneros

Algunas creaciones ofrecen un guiño a ese pasado del bestiario medieval dentro del subgénero del mundo fantástico. Podemos citar a Edgar Rice Burroughs creador de *Tarzán* (1912) o *Piratas de Venus* (1934); Tolkien y su fantasía épica del *Señor de los Anillos* (1954); Clive Staples Lewis, amigo de Tolkien cuando estudia en Oxford, quien escribió *Las Crónicas de Narnia* sobre 1950-56; Robert Ervin Howard creador de *Conan el Bárbaro* (1932) y considerado uno de los padres del subgénero de fantasía épica «Espada y brujería», al igual que el escritor Henry Rider Haggard, autor de *Las minas del Rey Salomón* (1885), precursor del subgénero «Mundo perdido» una época en la que el imperialismo estaba en auge, al igual que la arqueología y sus misterios como el Valle de los Reyes en Egipto. Respecto a este último subgénero podemos incluir a Julio Verne y su obra *Viaje al centro de la Tierra* (1864); *Cinco semanas en un globo* (1865); *Veinte mil leguas de viaje submarino* (1870) y *La vuelta al mundo en ochenta días* (1873), y por el que Édouard Riou creó las ilustraciones para varios libros de Verne con las que transciende.

El cómic y la novela gráfica serán otros nuevos géneros que reflejan una asombrosa calidad y valor gracias a sus dibujos y guiones. Hablamos de cómics que van desde *El Capitán Trueno*, *Blueberry*, *Calvin y Hobbes*, *Asterix y Obélix*, *Tintín*, *Mortadelo y Filemón*, y *Mafalda*; hasta los de Súper héroes como *Superman* y en general de Marvel, absorbida por Disney, como *Spiderman*, *Capitán América* o *Iron Man*, que comenzaron como editoriales de cómics, como la compañía DC Cómics con Bob Kane, creador de *Batman y Robin*, y que han transcendido a un fenómeno de marca y culto. Este tipo de cómics se convertirán, dada su popularidad, en una conversión adaptada a la gran pantalla.

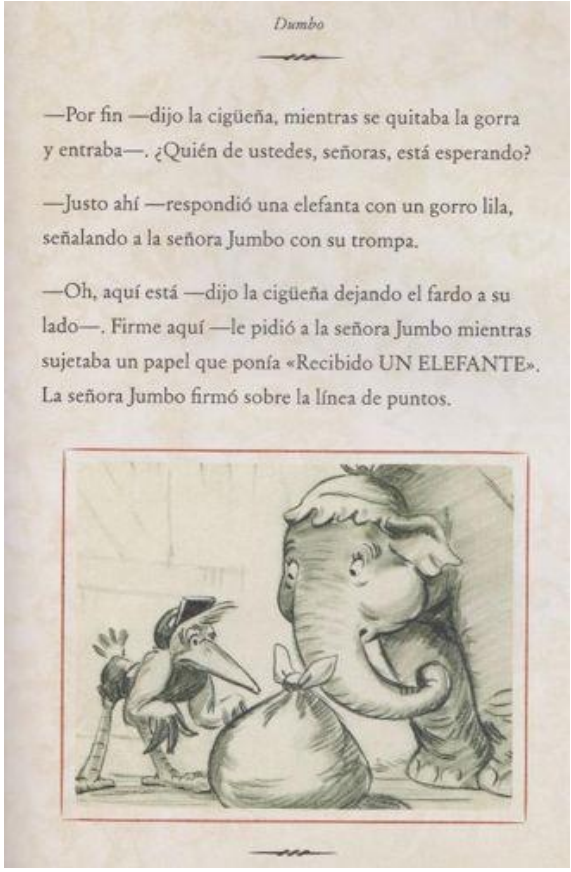
Entre las novelas gráficas citamos por ejemplo a Joe Sacco, Jason Lutes y Art Spiegelman que con *Maus: relato de un superviviente* (1991) recibió el Premio Pulitzer de periodismo. Un ejemplo claro de culto es la novela corta *El Principito* (1943) de Antoine de Saint-Exuéry, uno de los más vendidos y reproducidos en distintos idiomas, el cual ilustró con dibujos simples un referente que los años ha transformado y adaptado por distintos ilustradores.

FIGURA 3.- Ilustración de Antoine de Saint-Exupéry de 1943.
Recuperado de Saint-Exupéry 2012

Aunque el cine y su animación no formen parte de este ensayo, podemos asociarlo a la compañía Walt Disney por reconvertir estos cuentos en películas de dibujos, por lo que forman parte de la historia de la animación y el dibujo con más de 50 películas. Por ejemplo, *Los tres cerditos* es una obra creada por Walt Disney en 1933, una fábula de la que se piensa que es mucho más antigua. Ub Iwerks crea a Mickey Mouse en 1936, el cual esconde una trepidante trama sobre quién fue su creador junto con el propio Disney (Neyra 2019), como otros dibujantes que trabajaron para esa industria, como Dick Lundy, que creó al Pato Donald (1934); el alemán Heinrich Kley que trabajó en las primeras creaciones de Disney como *Fantasía* (1940); y más reciente Gary Baseman con obras inéditas como *Dumbo* (1941) basado en el libro de Helen Aberson (1939); *Bambi* (1942) basada en la obra de Félix Salten (1926); *La dama y el vagabund*o (1955), basada en la novela homónima de Ward Greene (1953); y *101 dálmatas* (1961), basada en la historia de Dodie Smith (1956), etc. (Watts 2001).

Habituales son los cuentos infantiles que dan lugar a series de televisión y viceversa, caso de las populares *Popeye el marino*, un cómic de los años 20 de Elzie Segar, incluso el propio *Garfield* creado por el dibujante Jim Davis en 1978, que también debutó en película. Incluso, sucede en películas actuales como la saga de Shrek que comenzó en 2001, la cual se basa en el libro infantil ilustrado de 1990 por William Steig, aunque son ilustradores gráficos como Andy Bialk indispensables para las nuevas animaciones en cine[1].

[1] Para saber más de Andy Bialk, véase: https://www.behance.net/andybialk.



Dumbo

—Por fin —dijo la cigüeña, mientras se quitaba la gorra y entraba—. ¿Quién de ustedes, señoras, está esperando?

—Justo ahí —respondió una elefanta con un gorro lila, señalando a la señora Jumbo con su trompa.

—Oh, aquí está —dijo la cigüeña dejando el fardo a su lado—. Firme aquí —le pidió a la señora Jumbo mientras sujetaba un papel que ponía «Recibido UN ELEFANTE». La señora Jumbo firmó sobre la línea de puntos.

FIGURA 4.- Dumbo ilustrado por varios, como Bill Tytla; Bill Peet; John Lounsbery y Les Clark, legendarios de la fábrica Disney. Las primeras ilustraciones de este personaje pertenecieron a Harold Pearl. Recuperado de Disney 2019.

Cierto es que lo llevado a la pantalla acaba también por manifestarse en papel a través de la palabra y la imagen, sin necesidad de un cuento previo, como realizó la filial de Disney, Pixar Animation Studios, en los 90 del siglo XX con películas hechas por animación de ordenador y, cuyo primer largometraje *Toy Story* (1995) se extendió después al formato impreso. Creada también para cortometraje tenemos a *Tom y Jerry*, pertenecientes a la productora y distribuidora Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), nacida en 1924, y así, podríamos citar por ejemplo a *Los Picapiedra*; *Scooby-Doo*; *Los Pitufos y El oso Yogui* procedentes de la compañía Hanna-Barbera Productions, fundada en 1957 por los directores de MGM (absorbida por Time Warner en 1997). Otros como *La Pantera Rosa*; *Piolín*; *El gato Silvestre* o *Speedy Gonzales*, fueron creados por Isadore «Friz» Freleng**,** quien comenzó sus animaciones en Disney y luego en Warner Bros, obteniendo varios Oscar en su apartado de animación (Velázquez Moreno 2013).

Sagas cercanas en el tiempo son las japonesas *Heidi* y *Mazinger Z*; la francesa *El Inspector Gadget*; y recientes como *Bob Esponja*; *Peppa Pig*; *Sam el Bombero*; *Thomas y sus amigos*; *La Patrulla Canina*; *El pequeño Reino de Ben y Holly*; *La Princesa Sofía*; *Prodigiosa: Las aventuras de Ladybug*; y así un número cada vez más creciente el cuál pasa de la pantalla al cuento.

4.- Conclusiones

El ser humano se ha acompañado de imágenes para fortalecer o ayudarse en el entendimiento de la palabra, y en otras ocasiones para recrear artísticamente escenas o pasajes singulares. En la actualidad sabemos que los *Social Media* son más penetrantes en nuestro proceso cognitivo si van acompañados de imágenes, cuyas Redes Sociales, por las que circulan millones de imágenes a diario, transforman una muy atractiva plataforma para los más jóvenes. Un 79% de los internautas las utilizaba en 2014, las cuales sobre estimulan y saturan debido al tiempo de consumo (Cárcamo y Marcos 2014: 568). Un mundo de problemáticas se abre a este creciente sector de cibernautas, cuyas estadísticas son cada vez más escalofriantes. Por ello, el poder de la imagen y el valor de la palabra deben siempre manejarse con cautela y conocimiento.

Aquí no tratamos de buscar adversarios o radicales de la palabra o la imagen. Seguro que una imagen o una palabra pueden llevar a confusión y no decir lo mismo. Solo fundamentamos la imagen como valor añadido a esa palabra, a ese relato o texto que en ciertos géneros como los que se han visto es necesaria por diversidad de razones. Imagen paralela al relato, cuya técnica y estética están pensadas para un público lector, que obtiene los últimos años valor en diseños visuales por ilustradores en auge, como las publicaciones más numerosas de listas o rankings como la realizada por Irene de Vette con los mejores ilustradores de cuentos infantiles como Marcus Pfister y su famoso *Pez arcoíris*; Anita Jeram en *Adivina cuánto te quiero*; etc.[2] La lista que presenta Sergio del Amo (2019) con los 16 mejores ilustradores del mundo basada en el galardón *World Illustration Awards*. Libros centrados en ilustradores como *El libro de ideas para la ilustración* (Heller y Anderson 2018), una guía de inspiración de la mano de 50 maestros; o la apuesta por concursos y premios como el Premio Nacional de Ilustración que se entrega en España desde 1978 teniendo entre sus últimos premiados a mujeres como Ana Julián con trabajos como el de *Frida* en colaboración con Jonah Winter; Elena Odriozola publicando decenas de libros y colaborando con infinidad de escritores con títulos como *La princesa y el guisante*; *Oda a una estrella*, etc.; y María Rius i Camps, la más veterana de las tres, por la que se otorga un premio con su nombre desde 2018 para reconocer a ilustradores de la literatura infantil.

En la actualidad la literatura infantil vive una segunda Edad Dorada, la cual suele clasificarse por edades, en la que cada colección aplica la suya, ya sea SM, Barco de Vapor o la Casa del Libro, etc. El cuento tradicional no está muerto, aunque las formas en que se transmite haya sufrido muchos cambios (Prat Ferrer 2013: 7). Como dice Sánchez García (2005), se ha reinventado el cuento en mensajes electrónicos, leyendas urbanas, los chats como nuevos narradores, adaptándose a los nuevos tiempos tecnológicos, pero, en definitiva, manteniendo la atención, en esa cercanía y necesidad vital.

A día de hoy existen libros ilustrados que han despertado la curiosidad en la lectura de millones de niños en el mundo, una adicción positiva, como los ejemplos de Maurice Bernard Sendak que alcanzó la fama gracias a su cuento infantil *Dónde viven los monstruos* (1963); *Harry Potter* de J. K. Rowling, que con sus libros transferidos al cine no abandona los primeros puestos desde que comenzara en 1997, y cuyo ilustrador Jim Kay demuestra no solo estar anclado a esta saga, sino colaborando en cartelería y animación de películas.

[2] De Vette (Ver referencia).

FIGURA 5.- Ilustración de Luisa Rivera usando el troquelado en forma de gotas de agua por las que vemos asomar palabras, para el libro que se publicó en 1967 de García Márquez 2019: 34.

Según Cerrillo (2015: 219), la producción editorial busca a «lectores modelos», pues la fidelización de adolescentes y jóvenes es un rasgo que las editoriales acechan en colecciones y series. Y en este sentido como ejemplo dirigido al público juvenil tenemos a *Geronimo Stilton*, una saga que nació en 2003 por parte de Elisabetta Dami, una de las escritoras italianas infantiles más populares, encontrándose detrás un experto dibujante de cómic, Gianluigi Fungo. Otros lo son todo, escritor y dibujante, como en *El Diario de Greg* del ilustrador Jeff Kinney; *Kika Superbruja* del alemán Ludger Jochmann «Knister»; *Bat pat* de Roberto Pavanello, cuyas ilustraciones son de la diseñadora gráfica Laura Zuccotti; *Isadora Moon* de la ilustradora inglesa Harriet Muncaster; y por último, *Los Futbolísimos*, cuyas aventuras de un equipo de fútbol son ilustradas por el canario Enrique Lorenzo[3].

> Habría que preguntarse la razón por la que esta literatura, ciertamente más comercial, tiene hoy tanta fuerza entre el público lector adolescente: quizá porque ayuda a «leer el mundo» de manera más abierta, es decir, con más posibilidades interpretativas; o, quizá también, porque es una literatura a la que el lector accede directamente, por decisión propia, sin necesidad de la mediación de un adulto que le sugiera, recomiende o elija la lectura (Cerrillo 2015: 217).

Los libros ilustrados despiertan en los niños los motores sensoriales y psicomotrices que no le puede dar la Red. Como indican Soares Albano y Correa (2011) pacifican las emociones, una humanización y recurso mágico «para la obtención de una actitud psicológica positiva necesaria para la curación».

[3] Para saber más de Enrique Lorenzo véase su blog http://enriquelorenzoweb.blogspot.com/.

> Con apenas unos pocos meses, cualquier niño puede divertirse pasando páginas de tela o de plástico y descubriendo nuevas texturas, incluso en la bañera. Después llegan los dibujos y las ilustraciones, que darán paso a las primeras palabras que podrá pronunciar él solo empezando a comprender lo que lee. Hasta que llegue ese momento los padres, hermanos mayores o abuelos pueden transmitirle el amor por la lectura leyéndole cuentos adaptados a su edad. Cualquier momento es bueno para regalar un libro infantil (González 2014: s. p.).

Muchos artistas célebres han ilustrado libros, como la reedición de 1935 del *Ulysses* de James Joyce por Matisse o Picasso, este último lo hizo para sus amigos, y encargos de editoriales como *El Quijote* ilustrado por Dalí y tantos otros (Honoré Daumier, Gustave Doré, Roc Riera, Rob Davis, Emilio Urberuaga, etc.).

La ilustración continúa en jóvenes, a veces *freelances*, que ofrecen en Web sus trabajos de diseñadores gráficos y creativos, como James Jean, quien ha trabajado para grandes revistas y firmas de moda[4]; los rusos Andrey Gordeev y Alexandra Zutto; y Brian Despain, habitual en juegos de rol. No solo manejan programas como el Illustrator o el Photoshop, sino software de pintura digital, modeladores 3D, el Mischief, para brainstormong y bocetos rápido, el Clip Studio Paint, para los amantes del cómic y del manga o el Painter; y existen los que continúan con los clásicos pero desde la adaptación al más puro estilo digital, como Michael Kutsche, que participó en la realización de los personajes para *Alicia en el país de las maravillas* (2010) de Tim Burton, entre otras creaciones[5].

La ilustración ofrece, por tanto, un futuro muy prometedor enfocado cada vez más a nuevos programas de diseño digital, que desde su despertar hace siglos avanza rápidamente con nuevas propuestas y soluciones innovadoras.

Respecto a los contenidos y formatos de cuentos o libros, estos también se adaptan a los nuevos tiempos, y los destinados a niños no dejan de tener su eco en buenos valores, aun sufriendo adaptaciones o versiones totalmente transgresoras, buscando tendencias y costumbres cercanas al siglo XXI, que inevitablemente siguen el curso de la vida.

Con este acompañamiento visual de la palabra obtenemos emociones del público lector, que «constituyen la base del conocimiento, tal y como lo está demostrando la neurodidáctica» (Acaso y Megías 2017: 26). Los textos ilustrados despiertan humor, relajación, fortalecen el hábito de lectura, cómplice con la interacción de quien se lo lee o de quien lo comparte. Siempre será un buen recurso en cualquier centro educativo, taller u hogar.

Podemos pensar que detrás de libros con imágenes existe un proceso extra, que a veces supone una aportación de calidad y por otro una colaboración que aúna interdisciplinariedades con colaboraciones en otras artes, que producen un desgaste en la producción y edición, a la vez que alimenta a otros sectores culturales que se dan de la mano, porque afirma Arcenegui (2014: 120) que un libro ilustrado requiere de un mayor esfuerzo, en la que entran nuevas decisiones, laboriosidad en diseño, maquetación, colores, etc.

Pensamos que en la literatura infantil -de 3 a 12 años según Arcenegui (2014: 115)- y la literatura juvenil que, según Cerrillo (2015: 212), podría llegar hasta los 18 años, la ilustración ayuda a la introducción y aprendizaje con un mayor hábito de la lectura.

[4] Para saber más de James Jean, véase su web: http://www.jamesjean.com/.
[5] Para saber más de Michael Kutsche, véase su web: http://www.michaelkutsche.com/.

Como seres visuales, retenemos en nuestro proceso mental 60.000 veces más rápido que lo que leemos (García Abad 2019), pero, incluso esa transferencia visual con su propio carácter narrativo ampliará sin duda la mente del lector.

Aunque, en los últimos años cierto sector de la ilustración se ciñe a uno solo tipo de público, la ilustración no sabe de edad, e incluso la fascinación por la literatura juvenil no da cabida a un exclusivo público, ya que en ocasiones hace que los adultos retornen por unas razones u otras, por lo que al igual que la palabra, la imagen no debe condicionar un público.

Creación visual, que al igual que la palabra ofrece calidad y deleite, como las ilustraciones de la chilena Luisa Rivera[6] para *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, pasando por historietistas donde esa palabra y dibujo se hermanan como en la novela gráfica y trilogía *Berlín* de Jason Lutes.

La nueva vida de los clásicos de la literatura universal alcanza a niños, jóvenes o adultos, desde la *Odisea*; *Dumbo*; *Moby Dick*; *Romero y Julieta*; *En busca del tiempo perdido*; *Cumbres borrascosas*; etc., que reviven magistralmente en ediciones de lujo, unas encuadernaciones cada vez más trabajadas por ilustradores reconocidos (Fernando Vicente; Stéphane Heut; Ana Juan; etc.). Una edad dorada para estos maravillosos libros que perduran y renacen entre públicos a los que posiblemente no hubiese sido fácil su lectura.

El ilustrador español Puño afirma que la ilustración es la suma de palabra + imagen, donde uno más uno no suman dos, sino tres, una tercera que él llama poesía visual. Y cierta poética posee la recopilación de autores a los que alude Nuccio Ordine en su libro *La utilidad de lo inútil*, manifestando el desinterés que existe hacia los clásicos, el decadente ritmo de la cultura, la ignorancia en la que estaríamos sumidos sin los libros, y el esfuerzo que debemos hacer en salvar la cultura, donde compara la obra de arte con el nacimiento de un niño, que nace para nacer, y estos libros ilustrados suelen nacer en la actualidad para una sociedad. Ordine (2020: 19) afirma que la obra de arte se impone a su autor sin preguntarse si es requerida o no por la sociedad, y precisamente gracias a las reediciones de los clásicos con ilustraciones generan un sello de identidad creador, los cuáles hacen brillar más aún la infinita variedad visual que se abre ante la palabra, volando más allá de lo que requiere la sociedad. Como dice Ordine de la obra de arte, para engrandecer el espíritu humano.

Bibliografía

ACASO, María y MEGÍAS, Clara. *Art Thinking. Cómo el arte puede transformar la educación*. Barcelona: Paidós, 2017.

ABERSON, Helen y Harold PEARL. *Dumbo*. Barcelona: Planeta, 2019.

ÁLVAREZ PALENZUELA, Vicente Ángel (coord.). *Historia Universal de la Edad Media*. Barcelona: Ariel, 2002.

ARCENEGUI NAVARRO, José María. «La importancia de las ilustraciones en las obras infantiles». *Publicaciones Didácticas*, 51 (2014): 122-167.

[6] Para saber más de Luisa Rivero, véase su blog: https://www.luisarivera.cl/blog/.

ARNHEIM, Rudolf. *Consideraciones sobre la educación artística.* Barcelona: Paidós, 2014.

BALLESTEROS, Álvaro. «El Códice Calixtino». *Vive el Camino* (2016): https://vivecamino.com/la-peregrinacion/el-codice-calixtino/ [última consulta: 11/11/2020].

BAQUERO, Mariano. «El cuento español en el siglo XIX». *Revista Anales de la Universidad de Murcia*. Murcia: Universidad de Murcia, 1950.

BARRIENTOS, Javiera. «Librología: Los bestiarios medievales». *Fundación La Fuente* (2015): https://www.fundacionlafuente.cl/librologia-los-bestiarios-medievales/ [última consulta: 12/12/2020].

BORREGO GALLARDO, Francisco. «El libro de los muertos: La democratización del más allá». *La Vanguardia* (2019): https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historia-antigua/20191006/47796024203/libro-de-los-muertos-antiguo-egipto-rituales.html [última consulta: 02/11/2021].

CABAÑAS BRAVO, Miguel. «El Art Déco y la arquitectura europea y americana del siglo XX». *Summa Artis. Historia general del arte*. Vol. XIV. Madrid: Espasa, 2004.

CALVO SANTOS, Miguel. «Joseph Christian Leyendecker». *Historia-arte* (2019): https://historia-arte.com/artistas/joseph-christian-leyendecker [última consulta:15/12/2020].

CÁRCAMO ULLOA, Luis y MARCOS, Mari Carmen. «Prensa en Facebook: la importancia de la imagen en la web social». *Congreso Internacional Infoxicación: mercado de la información y psique.* Sevilla: Universidad de Sevilla, 2014: 562-577.

CARRERAS, Albert y TAFUNELL, Xavier. *Estadísticas históricas de España, siglos XIX-XX*. Vol. I. Bilbao: BBVA, 2005.

CARROL, Lewis. *Alicia en el País de las Maravillas*. Barcelona: Edelvives, 2020.

CERRILLO TORREMOCHA, Pedro César. «Sobre la literatura juvenil». *Verba Hispánica*, XXIII (2015): 201-228.

DEL AMO, Sergio. «Estos son los 16 mejores ilustradores del mundo». *Arquitectura y Diseño* (2019): https://www.arquitecturaydiseno.es/estilo-de-vida/te-presentamos-16-proyectos-ganadores-world-illustration-awards-2019_2974/6 [última consulta: 08/11/2020].

DE VETTE, Irene. «A puro color: los 50 mejores ilustradores de libros infantiles». *American Express Essentials* (2020): https://www.amexessentials.com/es/mejores-ilustradores-libros-infantiles/ [última consulta:17/01/2021].

EISENSTEIN, Elizabeth. *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea.* Madrid: Akal, 1994.

DOMÍNGUEZ, Cristina. «¿Cómo era el primer libro ilustrado para niños?», *Librópatas* (2014): https://www.libropatas.com/libros-literatura/como-era-el-primer-libro-ilustrado-para-ninos/ [última consulta: 02/12/2020].

DOMÍNGUEZ, Cristina. «Este es el libro impreso en color más antiguo del mundo». *Librópatas* (2015): http://www.libropatas.com/libros-literatura/este-es-el-libro-impreso-en-color-mas-antiguo-del-mundo/ [última consulta: 07/12/2020].

EISENSTEIN, Elizabeth. *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea*. Madrid: Akal, 1994.

FERNÁNDEZ-COCA, Antonio. *El arte de la ilustración. Del concepto al éxito*. Madrid: Anaya, 2012.

FONTCUBERTA, Joan. *La furia de las imágenes. Notas sobre postfotografía.* Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2017.

GARCÍA ABAD, Ana. «El cerebro entiende lo visual». *Diariofarma* (2019): https://www.diariofarma.com/2019/09/26/marketing-de-influencia-en-el-sector-salud-la-figura-del-influencer-2 [última consulta:19/12/2020].

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad.* Barcelona: Random House, 2019.

GARCÍA, Tina. «Arthur Rackham: Un clásico de la ilustración británica». *AH Magazine* (2017): http://www.ahmagazine.es/arthur-rackham/ [última consulta: 07/01/2021].

GEIJO, Nuria. «¿Cibereducación o ciberabdución?». *El día de Valladolid* (2020): https://www.eldiadevalladolid.com/Opinion/Z9BEF83DC-912B-6669-6946710324AF27D7/202007/%C2%BFCibereducaci%C3%B3n+o+ciberabducci%C3%B3n? [última consulta el 15/12/2020].

GOMBRICH, Ernst. *La historia del arte*. Madrid: Debate, 2006.

GONZÁLEZ, Mari Ángeles. «Un libro para cada edad». *Diario Sur* (2014): http://www.diariosur.es/culturas/libros/201411/21/libro-para-cada-edad-20141119182412.html [última consulta: 02/02/2020].

GONZÁLEZ FREYRE, Clara. «Las letras artesanas que hacían irrepetibles los libros medievales», *El País* (2019): https://verne.elpais.com/verne/2019/12/06/articulo/1575651341_483763.html [última consulta: 13/11/2020].

GULLÓN, Germán. «Voltaire. Cuentos completos en prosa y verso». *El Cultural* (2006): http://www.elcultural.com/revista/letras/Voltaire-Cuentos-completos-en-prosa-y-verso/17544 [última consulta: 10/11/2020].

MARTÍN ACEVEDO, Quique. «Los carteles de Toulouse-Lautrec». *La Vanguardia* (2019): https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historia-contemporanea/20190717/47312043805/los-carteles-de-toulouse-lautrec.html [última consulta: 11/12/2020].

MOXEY, Keith. *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Barcelona: Sans Soleil, 2015.

MUÑOZ, B. «Literatura infantil: El poder de las imágenes». *Blog EducarChile* (2013): http://www.educarchile.cl/ech/pro/app/detalle?id=130971 [última consulta: 05/04/2019].

NEBREDA DOMÍNGUEZ, Ana. «Pinocho. Carlo Collodi y Roberto Innocenti», *Biblioabrazo, blog sobre biblioteca escolar y literatura infantil* (2011): https://biblioabrazo.wordpress.com/2011/09/18/pinocho-carlo-collodi-y-roberto-innocenti/ [última consulta: 02/02/2017].

NEYRA, Arantxa. «Ub Iwerks: la historia de fracaso del verdadero creador de Mickey Mouse que prueba que no basta con ser un genio». *El País* (2019): https://elpais.com/elpais/2019/11/18/icon_design/1574099963_740413.html [última consulta: 27/11/2020].

NUCCIO, Ordine. *La utilidad de lo inútil*. Barcelona: Acantilado, 2020.

PRAT FERRER, Juan José. *Historia del cuento tradicional*. Urueña: Fundación Joaquín Díaz (2013): http://www.funjdiaz.net/folklore/pdf/prat_ferrer_historia_cuento_tradicional.pdf [última consulta: 02/12/2020].

PUNSET, Eduardo. *El poder de las imágenes* (2008): https://www.eduardpunset.es/120/general/el-poder-de-las-imagenes [última consulta: 11/11/2020].

SAINT-EXUPÉRY, Antoine. *Il Piccolo Principe*. Milano: Bompiani, 2012.

SÁNCHEZ GARCÍA, José Manuel. «El Cuento en la Historia y la Historia del Cuento», *El Valor Educativo del Cuento. Didáctica y Evolución Histórica*. Santander: Aprende-Iea, 2005: 30-60.

PÉREZ, María. «Las Cantigas de Alfonso X, juntas por primera vez». *El Mundo* (2009): https://www.elmundo.es/elmundo/2009/10/27/cultura/1256647953.html [última consulta: 29/11/2020].

SIMPSON, Roger (1994). *Sir John Tenniel. Aspect of his work*. Massachusetts: Fairleigh Dickinson University Press.

SOARES ALBANO, Maíra Aparecida y CORREA, Ione. «Lectura de cuentos infantiles como estrategia de humanización en el cuidado del niño encamado en ambiente hospitalarios». *Revista de Investigación y Educación en Enfermería*, 29 (3) (2011): 370-380.

SOUGEZ, Marie Loup. *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 1999.

TOMAN, Rolf (ed.). *El Gótico.* Köln: Könemann, 1999.

TORRES FONTES, Juan. «La cultura Murcia en el reinado de Alfonso X». *Revista Murgetana*, 14 (1960): 57-89.

VELÁZQUEZ MORENO, Rodrigo. «Isadore "Friz" Freleng». *Algarabia* (2013): https://algarabia.com/quien-fue/isadore-friz-freleng/ [última consulta: 14/01/2020].

WATT, Steven. *The Magic Kingdom: Walt Disney and the American Way of Life*. Missouri: University of Missouri, 2001.

PERFILES BIO-BIBLIOGRÁFICOS DE LOS AUTORES Y AUTORAS

Enrique Arroyas Langa es Doctor en Comunicación y Profesor de Redacción Periodística en la UCAM (Universidad Católica San Antonio de Murcia). Especializado en análisis retórico del discurso, sus investigaciones se han centrado en las estrategias persuasivas de los géneros periodísticos tanto narrativos como de opinión.

Belén Blesa Aledo es autora del ensayo *Bestiarum Curriculum. Meditaciones acerca del acontecimiento (en la Academia)* (2019), y del inclasificable *Conatus* (2020), publicados en Amarante. Desarrolla su actividad profesional en la UCAM (Universidad Católica San Antonio de Murcia).

Antonio Candeloro es Profesor Titular de Literatura Española. Imparte cursos de Didáctica de la Lengua y de la Literatura Española en la UCAM (Universidad Católica San Antonio de Murcia). Sus campos de investigación van de la literatura del Siglo de Oro (picaresca, Cervantes, reescrituras del *Quijote*) a la literatura española moderna y contemporánea (Juan Benet, Luis Goytisolo, Javier Marías).

Francisco Cobo de Guzmán Godino es Profesor de Antropología. En la actualidad imparte asignaturas de investigación educativa y sociología de la educación en la UCAM (Universidad Católica San Antonio de Murcia). Sus investigaciones se sitúan en el ámbito de la antropología política y económica, más concretamente en las relaciones existentes entre procesos de modernización y políticas de la representación en el ámbito hispánico.

Patricia Coloma Peñate es Profesora e investigadora de literatura afroamericana en la UCAM (Universidad Católica San Antonio de Murcia). Imparte cursos de Cultura y Civilización inglesa, de Tecnología y diseño de la comunicación y de Inglés para fines específicos. Sus líneas principales de investigación son la literatura y folklore afro atlánticos, narrativa inmigrante americana y Estudios de la mujer.

Alba María Gálvez Vidal es Profesora e investigadora en la UMCA (Universidad Católica San Antonio de Murcia). Licenciada en Traducción e Interpretación y Doctora en Artes y Humanidades por la Universidad de Murcia, posee el Máster en Literatura Comparada Europea por la misma universidad, así como el Máster en Formación del Profesorado por la Universidad Católica de Murcia (UCAM). Sus líneas de investigación incluyen la fraseología, la traducción literaria y la narrativa española de posguerra (Camilo José Cela, Carmen Martín Gaite, Miguel Delibes).

Carmen María López López es Profesora Contratada Doctora de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Imparte cursos de Lingüística y Literatura Española en la UNED (Universidad Nacional de Educación a Distancia). Sus ámbitos de investigación se centran en la crítica literaria y la hermenéutica de la narrativa hispánica de los siglos XX y XXI, con especial énfasis en las relaciones entre literatura y cine.

Jorge Manuel López Penabade es autor de la novela *Sábado inglés* (2018) y el libro de prosas *Gabinete de curiosidades* (2020), ambos en la editorial Amarante. En la actualidad reside en Zamora, donde ejerce de funcionario en la Administración Autonómica, desarrollando su actividad en los Servicios Sociales de la Junta de Castilla y León.

Enrique Mena García es Doctor en Historia del Arte y licenciado en Publicidad y Relaciones Públicas por la Universidad de Murcia, y ejerce de profesor en la UCAM (Universidad Católica San Antonio de Murcia), en las asignaturas de *Enseñanza y Aprendizaje de la Expresión Plástica y Visual*; *Expresión Artística y Visual*; *en el* Máster de Formación del Profesorado y el Seminario de Doctorado. Sus líneas de investigación se centran en patrimonio, arte, publicidad y educación.

José María Mesa Villar es Doctor en Filología Inglesa. Su tesis doctoral ofrece un análisis comparatista entre literatura y arte centrado en la reinterpretación de los perfiles femeninos del Ciclo Artúrico en la obra del Prerrafaelista Dante Gabriel Rossetti. Desde septiembre de 2013, tras nueve años vinculado a la UJA, viene desarrollando sus labores como docente e investigador en la UCAM (Universidad Católica San Antonio de Murcia), donde también es Subdirector del Máster en Enseñanza Bilingüe desde el curso 2019/2020.

Antonio Miralles es Doctor en Filología Inglesa y Profesor de Cultura y Literatura de los países anglófonos en la UCAM (Universidad Católica San Antonio de Murcia). Ha investigado la novela histórica (especialmente recreaciones de la Edad Media), la vida y obra de Arthur Conan Doyle, y la narrativa autobiográfica de veteranos.

Laura Palomo Alepuz es Profesora Ayudante Doctora en el Departamento de Filología Española de la Universidad de Alicante. Sus líneas de investigación principales son la Literatura Española Contemporánea, la Genética Textual y la literatura escrita por mujeres entre el XIX y el XX.

Carmen M.ª Pujante Segura es Profesora Titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Murcia. Centra su atención en la crítica literaria, la literatura comparada, los géneros literarios (en especial, la novela corta) y también la didáctica, todo ello fundamentalmente a través de textos contemporáneos.

Miguel Pablo Sancho Gómez es Profesor Contratado Doctor en la UCAM (Universidad Católica San Antonio de Murcia), e imparte en el Grado en Educación Infantil: "Enseñanza y Aprendizaje del Medio Sociocultural" y "Enseñanza y Aprendizaje del Medio Natural". Sus campos de investigación se centran en la Historia Antigua y Medieval, especialmente en el ejército romano y la Antigüedad Tardía.