SELGYC
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE LITERATURA GENERAL
Y COMPARADA

Estudios de Literatura Comparada 1 (Vol. 1)

LAS ARTES DE LA VANGUARDIA LITERARIA

EDITORA GENERAL
Ana González-Rivas Fernández

EDITORES
Luis Martínez-Falero Galindo
José Antonio Pérez Bowie
Keith Gregor

Estudios de Literatura 1: 978-84-697-5803-8.
Estudios de Literatura 1 (vol. 1): Las Artes de la Vanguardia Literaria: 978-84-697-7808-1
© de la edición: SELGyC
© de los textos e ilustraciones: sus respectivos autores

Estudios de Literatura Comparada 1 (Vol. 1)

LAS ARTES DE LA VANGUARDIA LITERARIA

EDITORA GENERAL
Ana González-Rivas Fernández

EDITORES
Luis Martínez-Falero Galindo
José Antonio Pérez Bowie
Keith Gregor

SELGYC
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE LITERATURA GENERAL
Y COMPARADA

Índice

Mercedes Jiménez de la Fuente
Mitos del surrealismo en Memorias de abajo*, de Leonora Carrington* 7

Heidrun Krieger Olinto
Momentos de supervivencia del espíritu vanguardista 16

Asunción López-Varela
Hybrid Narratology in Kai-cheung Dung's Atlas:
The Archaeology of an Imaginary City 23

María Marcos Ramos
Arriluce, *un proyecto de cine de vanguardias* 34

Carlos Mariscal de Gante Centeno
El soneto «A una palmera» de Bernardo Clariana.
Entre Catulo y Góngora 45

Caterina Marrone
«El paseo» (1966) surrealista de Tommaso Landolfi 55

Luis Martínez-Falero
Paul Celan / Gisèle Celan-Lestrange: poesía y trazo frente al horror 60

Sara Molpeceres Arnáiz
Muñecas, maniquíes y mujeres robóticas:
la construcción de la otredad femenina en las vanguardias europeas 72

Lourdes Otaegi Imaz y Alexander Gurrutxaga Muxika
Diálogos vanguardistas entre la música de Mikel Laboa y la poesía de
Joxanton Artze 83

Josh Torabi
Joyce and music: the sound of avant-garde prose 93

Mitos del surrealismo en Memorias de abajo*, de Leonora Carrington*

Mercedes Jiménez de la Fuente
IES Isabel la Católica, Madrid
merfuente@gmail.com

Resumen

La imagen de la mujer misteriosa que deslumbra y seduce al artista, a quien sirve de inspiración, vuelve a cobrar relieve en la última vanguardia histórica con los mitos de la *femme-enfant* y la *femme-fatal*. Gala, Jacqueline Lamba, Dora Maar, por citar algunos nombres, fueron amantes de destacadas figuras del surrealismo. Sin embargo, muchas de ellas eran ya artistas y se adhirieron a la estética surrealista con sus obras literarias, pictóricas o fotográficas. Este ensayo se centra en Leonora Carrington, una creadora inglesa que entra en contacto con el círculo de André Breton por su relación con Max Ernst. Como le ocurre a Nadja, el personaje de la obra homónima de Breton inspirado en una mujer real, la joven Carrington desciende al infierno de la locura, tema que trata en *Memorias de abajo*, obra publicada en 1943. Este ensayo se pregunta hasta qué punto se puede leer el relato de Carrington no solo como una respuesta a *Nadja*, sino también como revisión de varios de los clichés surrealistas.

Palabras clave: Leonora Carrington, *Memorias de abajo,* André Breton, locura y mujer, la superación del mito de musa.

Abstract

The image of the mysterious woman who dazzles and seduces the artist whom serves as an inspiration, is once again a highlight in the last historical avant-garde with the myths of *femme-enfant* and *femme-fatal*. Gala, Jacqueline Lamba, Dora Maar, to name a few, were lovers of outstanding figures of surrealism. However, many of them were already artists and adhered to the surrealist aesthetic in their literary, pictorial, or photographic works. This essay focuses on Leonora Carrington, an English creator who comes into contact with André Breton's circle for his relationship with Max Ernst. As happens to Nadja, the character of the work of the same name of Breton inspired by a real woman, the young Carrington descends to a hell of madness, a subject that treats in *Memorias de abajo*. This essay asks the extent to which this story can be read not only as a response to *Nadja*, but also as a review of several of the surrealist cliches.

Key words: Leonora Carrington, *Down Below*, André Breton, madness and woman, overcoming the muse myth.

> *Como si lo ilógico fuera un tónico, como si la risa estuviese permitida al pensamiento, como si el error fuese un camino y el azar una prueba de eternidad. (Hans Bellmer)*

Desde los inicios del surrealismo la mujer ocupa un lugar destacado en la búsqueda de inspiración y de trascendencia por parte del creador. Esta imagen de la mujer como mediadora o musa entre el hombre y una realidad superior está inspirada tanto en la teología medieval como en el tópico literario del amor cortés, es decir, se da una codependencia entre la retórica sagrada y la secular del Medievo:

> Primary among correlations between the sacred and the secular forms is the exaltation of a silent, removed, "superior woman", whose distance and absencesuggests to the

> lover/worshipper a space in which his soul might be reflected and articulated (Lander 2007: 53).

La mujer como un ser superior, ideal, que potencia las cualidades creativas del hombre, es una idea muy antigua. La relación entre el confesor y la santa, a quien más tarde se la puede llegar a considerar una bruja, y entre el testigo y la mujer fascinante, o luego loca, es clave en este reparto de papeles. Esta ambigüedad en su consideración oscila entre polos opuestos de adoración o condena, e incluso puede poner en peligro la integridad del hombre que se relaciona con ella si resulta también inculpado (Lander 2007: 53-55). Concerniente al surrealismo, el término de "mujer automática" es acuñado por Katherine Conley para referirse a la idea de la mujer como musa y a la vez como metáfora de la escritura automática y del inconsciente; además, ambos conceptos también son representados por la noche, la muerte o un exótico viaje por agua o por tren (Conley 1996: 15). En las representaciones surrealistas la luz en forma de vela o candil sostenido por una mujer simboliza el amor, y el choque de trenes, el efecto convulso, impactante, como si se tratase de un shock o un cortocircuito, que provoca la contemplación de la belleza deslumbrante:

> When the surrealists sought to metaphorize the experience of automatic writing, as in the photograph *L´Écriture automatique*, they used a woman´s body as a methaphor for the automatic text, which itself is also a tangible "médium" between the poet´s concious and the unconscious thoughts (Conley 1996: 9).

Otro tema al que André Breton dio mucha importancia desde los orígenes del movimiento surrealista es el de la locura. Médico de formación, Breton había prestado servicios en centros psiquiátricos durante la Primera Guerra Mundial, y en su *Primer Manifiesto Surrealista* cuenta cómo de su experiencia con pacientes extrajo la idea de anteponer la escritura al pensamiento e inició sus primeros experimentos lingüísticos con la escritura automática. Se inspira, además, en la obra de Pierre Janet *El estado mental de los histéricos* y en la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud. Del primero toma la idea del *amour fou*, esencial en su poética y en su concepción del erotismo; y del segundo, el papel del inconsciente como componente clave de la creación artística, al que convierte, podríamos decir, en aliado del amor. Los sueños, el azar, las premoniciones inconscientes, siempre en relación con el amor, son motivos recurrentes en sus obras. En *Los vasos comunicantes,* cuyo título hace referencia a la comunicación que se establece entre el mundo de la vigilia y el del sueño, la mujer aparece como un ser enigmático y evasivo, envuelto en la melancolía y en la soledad. Gracias al sueño los objetos, los lugares y las personas cobran auténtico sentido al animarse a través de la capacidad evocadora e irracional del poeta. La idea bretoniana del amor como una puerta giratoria que trae la posibilidad de iniciar la búsqueda de una nueva aventura cuando la anterior se acaba, lleva a Breton a escribir un libro cada vez que se enamora. Así *Nadja*, *El loco amor* y *Arcano 17* son obras dedicadas respectivamente a Nadja, Jacqueline Lamba y Elisa Bindhoff (Conley 1996: 113-114) .

Amor, mujer y locura se dan cita en *Nadja*. En esta obra André Breton relata en primera persona su aventura con una joven que se hacía llamar Nadja, palabra rusa que significa 'esperanza', pero cuyo verdadero nombre era en realidad Léona-Camille-Ghislaine-Deharne. El poeta conoció casualmente a "la dama errante", como la denomina en un principio, el 4 de octubre de 1926 en la calle La Fayette. Dejando a un lado el motivo del "azar objetivo", que comentaremos luego, Nadja, a través de su caracterización en esta obra, se convierte en el paradigma de la *femme-enfant*: bella y muy joven, enigmática, inocente y con capacidad de sorpresa, un tanto vagabunda y extravagante, con aptitudes artísticas y un talento que le acerca tanto a la genialidad como a la locura, y, sobre todo, enamorada de su mentor. Nadja representa la mediatriz por excelencia en la praxis moderna (Lander 2007: 53). Breton relata que las últimas noticias acerca de ella, una vez terminada la relación entre ambos, son que ha sido internada en un manicomio. Parece que en la vida real Nadja trabajaba como empleada, bailarina y actriz, y, paralelamente, dibujaba y escribía poemas, algunos de los cuales están incluidos en la obra bretoniana de la que hablamos; además, en efecto, fue internada en un psiquiátrico a petición

de su familia en 1929, y luego trasladada al norte de Francia, donde murió en 1940 sin haber recobrado su libertad. El texto de Breton termina con el anuncio de una nueva relación, X, y la famosa sentencia "La belleza será convulsiva o no será"[1]. X se refiere a Susanne Muzart, otra mujer muy admirada por el grupo surrealista que llegó a acusar al escritor francés de haberla llevado hasta el límite de su mente.

Sebbag, en *André Breton. L´Amour-Folie*, establece la diferencia entre el "amor locura" y el "loco amor". Las aventuras citadas arriba, anteriores a Jacqueline Lamba, quien se convertirá en su segunda esposa, serían ejemplos de amor locura, entendido como pasión en contra de las convenciones y de la moral burguesa; tras el final de la última, X, expresa su deseo de encontrar el loco amor, el amor absoluto. Breton en *L´amour fou* cuenta el inicio de su relación con Jacqueline, a quien nombra como "la muchacha" o "la dama sin nombre", cuando la conoció el 29 de mayo de 1934 en un café de Montmartre:

> Era una persona muy joven [...].Y puedo decir que en este lugar, el 29 de mayo de 1934, esta mujer estaba escandalosamente bella [...] no sé que sensación de estremecimiento de hombro a hombro que llegaba [...] (Breton 2012: 55).

El escritor asegura haber anticipado este momento, al que llama la "Noche del Girasol", en un poema profético escrito en 1923 con el título de "Girasol" que, según él, "le fue inspirado"[2]:

> La viajera que atravesó Les Halles a la caída del verano
> caminaba de puntillas
> la desesperación enroscaba en el cielo sus grandes y bellos aros
> y en la bolsa de mano se hallaba mi sueño ese frasco de sales
> que solo ha aspirado la madrina de Dios [...] (Breton 2012: 68).

Como es característico de Breton, la narración se interrumpe con digresiones sobre temas esenciales del surrealismo, como, por ejemplo, que esta casualidad es en realidad una "causalidad" que revela la coincidencia entre lo real y lo imaginativo, entre lo objetivo y lo subjetivo, es decir, manifiesta el cumplimiento del deseo inconsciente, el llamado "azar objetivo". El capítulo V, donde cuenta un viaje a Tenerife con su flamante esposa, es una verdadera exaltación del amor absoluto, de las posibilidades de encontrarse con lo insólito que ofrece al poeta, "intercambios misteriosos entre lo material y lo mental", y de su carácter revelador en el sentido de llegar al misterio de las cosas, a aquella parte de la realidad que aún no es conocida. Tanto Jacqueline Lamba, deslumbrante por su belleza, como Nadja, joven misteriosa y desconcertante, son musas que inspiran al poeta. Los mitos de la mujer-niña y la mujer como objeto sexual o mujer-fatal están interrelacionados "teniendo como base el tema de la sexualidad y la fascinación que el marqués de Sade producía a los surrealistas" (Caballero Guiral 1995: 75). A su vez, el mito de la mujer-esfinge precedió a los anteriores, según Sarane Alexandran, al introducir en lo femenino el elemento desazonador, lo irracional, en un mundo tradicionalmente racional, como el masculino (Caballero Guiral 2008: 125). Otro mito utilizado por los surrealistas que igualmente simboliza el carácter enigmático de lo femenino es el de Melusina, mitad mujer y mitad serpiente. Con todo, la imagen de la mujer-fatal que puede llevar al hombre a su perdición y que en la tradición cultural occidental estaba encarnada por figuras como Eva, Pandora, las sirenas, las sílfides y otras figuras míticas o legendarias, es representada, desde finales del siglo XIX, por personajes realistas como prostitutas o adúlteras (Nana, Carmen, Ana Karenina) y, con los surrealistas, por mujeres de carne y hueso (García Martínez 2016).

También Leonora Carrington entra en contacto con el grupo surrealista a través de su relación con Max Ernst en los años treinta, coincidiendo con el momento de auge de la imagen de la mujer-niña. La llegada a París de una atractiva joven de diecinueve años de porte aristo-

1 El sentido de esta expresión está explicado más arriba: la belleza tiene que provocar una convulsión en el poeta, un shock, el efecto que provoca un choque de trenes.
2 Este poema, producto de la escritura automática, no le gustaba mucho, por eso no lo incluyó en sus poemarios en un principio. Después aparece en la edición de *Claro de Tierra* (Breton 2012: 68).

crático enamorada de un artista mucho mayor que ella, que ha rechazado la clase alta de la que proviene y ha roto los vínculos familiares, debió de deslumbrar a todos. En palabras de Breton: "Tu belleza y tu talento nos tiene mesmerizados. Eres la imagen misma de la *femme-enfant*" (Poniatowska 2011: 90). No obstante, parece que Carrington no aceptaba esta idea de las mujeres como "musas alocadas y sensuales"; son varias las anécdotas que hablan de su rebeldía y de sus desplantes[3]. A pesar de ello, la influencia de Ernst en la joven Carrington es clave. El artista alemán, que además había dado clases de pintura y dibujo a enfermos mentales en Bonn, es una figura muy destacada del surrealismo, reconocida por el mismo Breton por la fuerza y la originalidad de sus creaciones[4]. Él la instruye, la anima a contar sus miedos y sus inhibiciones infantiles. Los años que viven juntos, entre 1937 y 1940, resultan muy productivos artísticamente para ambos. Las pinturas y los escritos de Carrington creados en este período —«Autorretrato» o «The inn of the Dawn Horse», el «Retrato de Max», los relatos de *The House of Fire*— participan plenamente del surrealismo, aunque con algunas diferencias respecto a sus colegas masculinos como, por ejemplo, la importancia que cobra la memoria en la inspiración de la artista frente al inconsciente, así como el desplazamiento del papel de médium a animales emblemáticos para ella como el caballo o la hiena, aspectos que hemos estudiado en otros trabajos[5]. André Breton incluye el famoso cuento «La Debutante» en su *Antología del humor negro*, obra en la que las únicas mujeres seleccionadas son Leonora Carrington junto a Giséle Prassinos. Nuestra autora es presentada por Breton en la introducción que hace a su relato como "amante y curiosa de lo prohibido" y con cualidades de bruja, atributos que nos remiten de nuevo a la imagen mítica de la mujer misteriosa y osada (Breton 1994).

Como le había ocurrido a Nadja con Breton, el final de la relación de Carrington con Max Ernst influye en el desequilibrio de su estado psíquico. El viaje a la locura es el tema de un relato de carácter autobiográfico titulado *Down Below*, en la versión original en francés, *En bas*, y traducido al español como *Memorias de abajo*. Carrington relata en primera persona la crisis que sufre en 1940 desde que, en el sur de Francia, unos gendarmes se llevan a su amante al inicio de la Segunda Guerra Mundial hasta que recobra la lucidez unos meses después en el sanatorio de Santander donde es recluida. Juncal Caballero y Julia Salmerón también atribuyen a las circunstancias históricas la enajenación de nuestra autora, calificándola de *psicosis de guerra*. En este descenso al infierno experimenta en su propia carne el paso por la locura y el internamiento en un manicomio. Y en más de una ocasión dice que una de las razones de escribir estas memorias es liberarse de los recuerdos obsesivos.

Memorias de abajo pasará por diferentes versiones en distintas lenguas que irán de lo escrito a lo oral y de lo oral a la escritura. Según Marina Warner, existió una primera versión escrita en Nueva York durante el exilio, que se perdió al trasladarse la artista a México D.F. En esta ciudad, refugiada en la Embajada Rusa con otros exiliados, es animada por el médico Pierre Mabille a volver a escribir la historia; sin embargo, ella opta por contársela oralmente a Jeanne Megnen, la mujer del médico, quien realiza una transcripción que constituye la primera versión escrita en francés[6]. Por tanto, *Memorias de abajo* es un texto en forma de diario que se corresponde con la narración oral que nuestra autora realiza a lo largo de cinco días, desde el lunes 23 de agosto hasta el viernes 27 de agosto de 1943, tres años después de los hechos. La autora evoca los recuerdos de una experiencia traumática que le sigue obsesionando, y que, según se ve en los reportajes y entrevistas a lo largo de su vida, no acabará de olvidar nunca[7].

3 Ver la biografía novelada de Elena Poniatowska, *Leonora*, ya citada, o las anécdotas que cuenta sobre ella su amigo Alejandro Jodorosky en *El maestro y las magas*. También los artículos de De Angelis y Gómez Haro.
4 Ver *Los surrealistas* de David Sylvester, y la obra *Max Ernst* de P. Gimferrer.
5 Ver : Jiménez de la Fuente, M, "La joven Leonora Carrington y el movimiento surrealista", en *1616: Anuario de Literatura Comparada* 6 (2016), 149-170.
6 Esta versión se titula *En bas*. Después Victor Llona la traduce al inglés y se publica en el periódico surrealista *VVV* en Nueva York como *Down Below*. En 1944, se edita con otros relatos de la autora (Warner 1989: 16-17).
7 Ver, por ejemplo, "Entrevista a Leonora Carrington" de De Angelis.

El narratario a quien se dirige en el texto es Pierre Mabille, quien la animó a reconstruir el episodio, como hemos dicho:

> Después de conocerlo a usted por casualidad, a quien considero el más lúcido de todos, empecé hace una semana a reunir los hilos que pudieron llevarme a cruzar el umbral inicial del Conocimiento[8]. Debo revivir toda esa experiencia porque, haciéndolo, creo que puedo serle útil, igual que creo que me ayudará, en mi viaje más allá de esta frontera, a conservarme lúcida y me permitirá ponerme y quitarme a voluntad la máscara que va a ser mi escudo contra la hostilidad del conformismo (Carrington 2013: 155).

Estos recuerdos siguen un orden cronológico pero no están secuenciados de una manera lógica, es decir, parece que la autora se expresa impulsivamente hasta quedar agotada o acabarse el día. El proceso dura más de lo que ella había calculado y, además, revivir aquella época le resulta angustioso:

> Llevo tres días escribiendo, aunque esperaba exponerlo todo en unas horas; me resulta doloroso porque estoy volviendo a vivir este periodo, y duermo mal, inquieta y preocupada por la utilidad de lo que estoy haciendo (Carrington 2013: 181).

Como consecuencia de esta escritura convulsa, casi automática, el orden del discurso no es lineal y el tiempo interno resulta borroso ("Unos días después", "a los dos o tres días"); asimismo, la imprecisión aumenta al llegar a lo sucedido en Santander porque la protagonista no sabe dónde está ni el tiempo transcurrido desde que abandonó Madrid. Así, no se acotan las fechas, se salta de unos momentos a otros con deixis temporales muy generales y que se repiten constantemente: "Un día", "Una mañana". Esta desorientación temporal y espacial se debe no solo a su confusión mental, sino también a que no le han dicho realmente dónde está: "¿Era un hospital o un campo de concentración?". El desdoblamiento entre la voz de la narradora en el momento presente y la voz de la protagonista reviviendo los acontecimientos del pasado puede llegar a confundir al lector a la hora de diferenciar qué es realidad y qué corresponde a las alucinaciones y las fantasías de una mente enferma:

> All of the distortion of reality to which she testifies seem almost understandable, given the pressure she was under. What she describes coincides with of "liminal psychological state" that leads to the familiar surrealist notion of the marvelous, describes by Dr. Pierre Mabille in his *Miroir du merveilleux*, and which is situated "beyond consciousness, in dreams, or even beyond, in a state of superrational, hyperconscious lucidity, if one may indeed describe our interior geography in such a fashion" (Conley 1996: 62).

Un ejemplo de la alternancia de puntos de vista se encuentra en la descripción de las extrañas experiencias de los días iniciales sin Ernst, recogidas en el primer día del dietario:

> Estuve llorando varias horas en el pueblo; luego volví a mi casa, donde me pasé veinticuatro horas provocándome vómitos con agua de azahar, interrumpidos por una pequeña siesta. Esperaba aliviar mi sufrimiento con estos espasmos que me sacudían el estómagos como terremotos. Ahora sé que este no era sino uno de los aspectos de esos vómitos: había visto la injusticia de la sociedad, quería limpiarme yo mismo primeramente, y luego ir más allá de su brutal ineptitud. Mi estómago era el lugar donde se asentaba la sociedad, pero también el punto por donde me unía con todos los elementos de la tierra. Era el *espejo* de la tierra, cuyo reflejo es tan real como la persona reflejada [...] Cuando más sudaba, más me gustaba; porque eso quería decir que me estaba purificando. Tomaba el sol, y tenía una fuerza física como no había experimentado antes ni he experimentado después (Carrington 2013: 156)[9].

8 "Conocer" es un término muy utilizado por los surrealistas para referirse a la experiencia que traspasa los límites racionales. En la película *El testamento de Orfeo* (1959), de Jean Cocteau, un tribunal juzga al poeta y le acusa de "querer penetrar en un mundo que no es el suyo". La defensa que hace el poeta de sus ideas en el juicio es toda una poética del pensamiento surrealista. Por otra parte, en otro momento del film, un científico le pide "conocer".
9 La cursiva está en el texto.

A pesar de que nos sitúa en el tiempo presente cuando dice "Ahora sé" o "ni he experimentado después", a partir de "Mi estómago era el lugar" parece estar en la perspectiva de la protagonista. Más adelante comenta lo que podrían ser unas alucinaciones:

> En la carretera, ante mí, veía camiones con brazos y piernas colgando detrás [...]; pero no sabía si ellos veían lo que transportaban estos camiones, y temía enormemente despertar sus sospechas y que la vergüenza se apoderase de mí, cosa que me paralizaba. La carretera estaba flanqueada por hileras de ataúdes; pero no logré encontrar un pretexto para atraer la atención de mis compañeros ante ese detalle tan desconcertante (Carrington 2013: 159).

En el segundo día, también la voz inicial de la narradora se va transformando en una voz que se identifica con su "yo" del pasado:

> Ya no hacía falta traducir ruidos, contactos físicos y sensaciones a términos racionales o palabras. Comprendía cada lenguaje en su ámbito particular: ruidos, sensaciones, colores, formas, etc.; y cada uno hallaba su exacta correspondencia en mí y me daba una respuesta perfecta. Si estaba atenta a las vibraciones, de espaldas a la puerta, sabía perfectamente cuándo Catherine, Michel, Van Ghent o su hijo entraban en el comedor. Si miraba a los ojos, conocía a los amos, a los esclavos y a los (pocos) hombres libres [...].
> En esos momentos me adoraba a mí misma. Me adoraba a mí misma porque me veía completa: yo era todas las cosas y todas las cosas eran en mí. (Carrington 2013: 167).

Los recuerdos vuelven con intensidad cuando relata el tiempo en el sanatorio:

> El día siguiente debió de ser domingo, porque aún oigo el tañer de campañas, en el exterior, y el repiqueteo de pezuñas de caballos, que despertaba en mí una terrible nostalgia y un inmenso deseo de huir. (Carrington 2013: 184)

Por otra parte, la intención de Carrington al escribir esta obra va más allá del simple testimonio, de hecho *Memorias de abajo* no puede ser leída como una autobiografía solamente. Como explica Conley, autoras como Carrington o como Unica Zürn desmontan el mito de musa en sus textos:

> They recognize that the characteristic of madness attached to Woman in surrealism is viewed as positive by the men, and they seek to redifine it as a real, painful, and physical experience. They put a human face on the muse, showing how a woman, too, has an unconscious in surrealism, and that it is no less troubling than a man´s (Conley 1996: 22).

Memorias de abajo es un texto surrealista en el que aparecen motivos recurrentes de esta vanguardia, pero desde la voz y la perspectiva de una "mujer automática" que se ha desplazado de su lugar y se sitúa como sujeto y no como objeto de una experiencia que abandona lo racional para entrar en lo irracional y llegar a otras esferas de conocimiento. Así, la protagonista encuentra la palabra "REVELACIÓN" en una placa de una maleta; la incomprensión del español la lleva a dotar de un sentido hermético a algunas frases; también cree que los carteles que lee por las calles de Madrid le mandan mensajes y, además, interpreta cada percepción, como hemos visto en la cita de arriba. La ironía con que Carrington trata estos tópicos es evidente, por ejemplo, cuando cuenta que utiliza sus objetos personales (cajita de polvos, lápiz, crema facial) como talismanes o como piezas alquímicas con los que quiere exorcizar sus males. Justamente, realismo y fantasía, subjetividades diferentes, la voz de la narradora y la voz como protagonista, lucidez y locura, humor y horror se alternan, consiguiendo que el hibridismo sea uno de los aspectos más sobresalientes del relato. La propia naturaleza del texto, escrito o narrado oralmente en diferentes lenguas, es un híbrido (Conley 1996: 59). En realidad, la locura le abre un abanico de posibilidades, por ejemplo, las diferentes personas o entidades que cree ser la protagonista cuando está en Santander (el Espíritu Santo, la Luna, una figura andrógina, una gitana, la reina Isabel de Inglaterra, etc.); la pérdida de identidad y la disolución que experimenta bajo los terribles efectos de la droga Cardiazol que le suministran tres veces; los sueños anticipatorios; el poder que piensa que ejerce sobre los demás o que los demás ejercen sobre ella; la crisis de locura que cree descubrir en su médico, don Luis... También contradice a

Breton al invertir el orden de arriba y abajo porque su aspiración es llegar al pabellón de Abajo, el de los enfermos más avanzados en su cura, para poder salir del lugar donde está. Lander señala como otro rasgo distintivo de la experiencia femenina la importancia que adquiere el cuerpo, a través del que se manifiesta todo lo que está pasando en su mente. En *Memorias de abajo* la corporalidad de Carrington está presente desde los primeros síntomas que padece en Saint-Martin, como hemos visto en la cita de arriba, o en los que experimenta durante su viaje a España:

> Cuando llegamos a Andorra, yo no podía andar derecha. Caminaba como un cangrejo; había perdido el control de mis movimientos: tratar de subir escaleras me provocaba otra vez "agarrotamiento" [...] Me di cuenta de que mi angustia –mi mente, si usted prefiere– intentaba dolorosamente unirse a mi cuerpo; mi mente no podía ya manifestarse sin causar un efecto inmediato en mi cuerpo, en la materia (Carrington 2013: 160).

La autora describe con detalle los procesos que ocurren en su cuerpo a causa de estados depresivos seguidos de otros de excitación y euforia: ganas de vomitar, inmovilidad, fuerza increíble, saltos intrépidos y otras acciones que la sobrepasan. Una vez recluida en Santander, a donde es llevada drogada y engañada, la protagonista piensa que se curará cuando pueda resolver su problema: "a saber: ¿dónde estaba y por qué estaba allí?". Al final del relato recupera la cordura gracias a Echevarría, un amable desconocido con quien habla en la biblioteca, quien la trata cortésmente y como a una persona normal:

> Y comprendí que Cardiazol era una simple inyección y no un efecto de hipnotismo; que don Luis no era un brujo sino un sinvergüenza; que "Covadonga" y "Amanchu" y "Abajo" no eran Egipto, Jerusalén y China, sino pabellones para dementes, y que debía marcharme de allí cuanto antes (Carrington 2013: 205).

Carrington o Nadja son mujeres atrevidas, dispuestas a llegar hasta donde les lleve la búsqueda de una libertad absoluta. El alejarse del nivel racional y acercarse a la irracionalidad con el propósito de abrir la mente y acceder a un nivel superior de conocimiento (la superrealidad que da nombre al movimiento artístico) puede poner en riesgo el equilibrio mental. Según Lander, para Breton es el instinto de conservación el que hace regresar al artista al mundo racional como forma de protegerse de la locura (2007: 61). Mujeres como las citadas traspasan el umbral y pasan al otro lado del espejo, encontrándose con el sufrimiento y el rechazo. Breton abandona a su musa cuando ella enloquece, como cuenta al final de *Nadja*. Carrington relata en *Down Below* las reacciones de rechazo que su comportamiento anormal provoca en las personas que la rodean, tanto conocidos como desconocidos:

> Es evidente que para el ciudadano normal, debía de parecer bastante extraño y extravagante: una joven inglesa bien educada saltando de roca en roca, divirtiéndose de manera tan irracional: no podía por menos que despertar inmediatas sospechas sobre mi equilibrio mental. Yo pensaba muy poco en el efecto que mis experimentos podían tener en los seres humanos que me rodeaban, y al final ganaron ellos (Carrington 2013: 161).

Esta es la lección que ha aprendido Carrington de su experiencia de la locura, no es nada agradable sino todo lo contrario; atravesar la frontera cruzando al lado irracional, exponer la integridad física y mental conlleva mucho dolor y desesperación:

> Antes de abordar los hechos concretos de mi experiencia, quiero decir que la sentencia que la sociedad pronunció sobre mí en esa época fue probablemente, e incluso con seguridad, una bendición del cielo, porque yo no tenía idea de la importancia de la salud, o sea de la absoluta necesidad de contar con un cuerpo sano, para evitar el desastre en la liberación de la mente [...]. Yo no tenía en esa época suficiente conciencia de su filosofía para comprender. No me había llegado el momento de comprender (Carrington 2013: 155).
>
> En Madrid, aun no había conocido yo el sufrimiento "en su esencia": vagaba por lo desconocido con el abandono y el valor de la ignorancia (Carrington 2013: 168).

Además de como texto surrealista, *Memorias de abajo* puede leerse como un discurso de los síntomas propios de la histeria y de estados paranoicos, así como de la crueldad con que

son tratados los enfermos o aquellos que caen en las manos de las instituciones mentales, cumpliendo así la función de denuncia que la autora se había propuesto[10]. En la edición de Warner de 1987 se añade un *Epílogo* escrito por Leonora Carrington en el que la artista resume los sucesos posteriores a su salida del sanatorio: el reencuentro con Renato Leduc en Madrid y la estrategia para escaparse de los planes familiares de ser enviada a un psiquiátrico de Sudáfrica; los días en Lisboa con los exiliados, entre los que se encuentra Ernst; el viaje con los refugiados a Nueva York. Es decir, finalmente la artista consigue sobreponerse y salir adelante, incluso zafarse de continuar siendo tratada como una enferma.

Conclusión

Al escribir *Memorias de abajo*, Leonora Carrington supera el lugar de musa, de *femme-enfant* y *femme-fatal,* distanciándose de estos tópicos y situándose como protagonista de una experiencia interesante e incluso fascinante desde el punto de vista de los surrealistas. Además, puede contarlo y fabularlo porque no ha sucumbido a las peligrosas y cuestionadas instituciones que velan por la salud mental, tan denostadas por Bretón. El viaje que comienza con el contacto con los surrealistas de la mano de su mentor y la conduce a la histeria, ya sea a causa de la pérdida de identidad desencadenada por la separación de su amante o por el impacto de la violencia debida a la guerra, ha culminado, ella ha llegado hasta el final y ha regresado. Esto la convierte en una superviviente y en una mujer fuerte. En el exilio, vuelve a encontrarse con su grupo y es incluso una artista femenina muy admirada por Breton. Triunfa en Nueva York entre los surrealistas exiliados. Sin embargo, Carrington finalmente rompe con el grupo y, sobre todo, con Max Ernst, al irse a vivir a México D.F. Tras el paso por la locura ya no es la misma persona, pues conoce las consecuencias y el sufrimiento de llegar hasta el final, el no tenerle miedo a nada, ni a perder la razón, algo a lo que le había alentado Breton al conocer su naturaleza rebelde y atrevida. En cambio, en *Nadja,* André Breton, cuya posición en contra de las instituciones mentales había expuesto en sus *Manifiestos*, explica que difícilmente la joven saldrá del centro donde ha sido ingresada, porque estos lugares hacen al loco, y si ella no lo estaba antes totalmente o si podría haberse evitado su empeoramiento habiéndola tratado adecuadamente, lo acabará estando y para siempre, como así fue. El artista no hizo nada por ayudarla ni fue a visitarla, tratándola como si fuera simplemente una víctima. En *Los vasos comunicantes* vuelve a recordarla y a lamentar su suerte, sin más.

Memorias de abajo, esta breve obra de apenas cien páginas, representa, por un lado, un testimonio muy interesante desde el punto de vista psicológico al anticipar los llamados "relatos de cura", testimonios de pacientes que narran su propia experiencia. Por otro, se sitúa dentro de la literatura surrealista como una obra importante escrita por una mujer. Asimismo plantea el problema de cómo clasificar los textos que venimos analizando —también *Nadja* y *El amor loco*—, ya que no pueden considerarse totalmente textos ficticios, pero tampoco autobiografías; participan del ensayo, pero también de la autoficción. Son textos híbridos o mixtificaciones, como llamó Walter Benjamin a las obras de los surrealista en sus orígenes, que borran las fronteras entre los géneros (2007: 301-302).

No obstante, el aspecto más interesante de este texto es, como venimos diciendo, la transgresión de los tópicos surrealistas de la mujer-niña y la mujer-fatal como musas o mediadoras en la inspiración de los artistas, al desplazarlas del lugar de objeto al de sujeto. No solo Carrington va respondiendo a cada uno de los clichés situándose como protagonista y burlándose de ellos: cierra los ojos, se pregunta "¿Quién soy yo?", se provee de lápiz y túnica blanca hecha de sábanas a modo de diosa inspiradora, se convierte en descifradora de códigos y en creadora de sistemas crípticos que desvelan el conocimiento del mundo, sino que es el

10 Sobre la psicosis se han consultado, entre otras obras, *Estudios sobre la psicosis*, de José María Álvarez, y *Sobre la locura*, de Fernando Colina.

sujeto de la experiencia trascendente de cruzar la frontera hacia lo irracional en un viaje al Conocimiento provocado por su locura, es decir, experimenta en la vida real los estados de trance y enajenación a los que aspiraban los artistas del surrealismo por medio de los sueños, las drogas, la escritura automática, el amor, las musas, etc. Como demente, tiene acceso privilegiado al más allá, al otro lado del espejo, pero unido a ello van fuertes dosis de sufrimiento que vienen a demostrar que no merece la pena, que la cordura es preferible a la inspiración a cualquier precio.

Carrington reivindica en esta obra la independencia de la mujer como creadora y como sujeto, capaz de crear un texto surrealista que está a la altura de sus compañeros y que a la vez se burla de ellos. Pero, por encima de todo, encarna la valentía de llegar hasta el final en la búsqueda de libertad y en el desafío a los convencionalismos.

Bibliografía

Álvarez, J. M., *Estudios sobre la psicosis*. Galicia: ASGM. Asociación Galega de Saúde Mental 2006.

Benjamin, W., «El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea», en: *Obras. Libro II/vol. 1*. Madrid: Abada Editores 2007, 301-316.

Breton, A., *Nadja*. Barcelona: Seix Barral 1985.

—, «Primer Manifiesto del Surrealismo (1924)», en: Ramoneda, A. (ed.): *Antología de la literatura española del siglo xx*. Madrid: SGEL 1988.

—, «Segundo Manifiesto del Surrealismo (1930)», en Ramoneda, A. (ed.): *Antología de la literatura española del siglo xx*. Madrid: SGEL 1988.

—, *Antología del humor negro*. Barcelona: Anagrama 1994.

—, *Los vasos comunicantes*. Siruela: Madrid 2005.

—, *El amor loco*. Madrid: Alianza 2012.

Caballero Guiral, J., «Mujer y Surrealismo», *Asparkía 5* (1995), 71-80.

—, *La mujer en el imaginario surreal: figuras femeninas en el universo de André Breton*. Castellón: Universidad Jaime I 2002.

—, «La *femme-enfant*: un mundo dicotómico en los relatos de Leonora Carrington», *Asparkía 19* (2008), 123-139.

—, «Leonora Carrington y sus memorias. Una experiencia de violencia y locura», en: *Arte y políticas de identidad*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia 2012, 117-132.

Carrington, L., *Memorias de Abajo (Down Below)*. Madrid: Siruela 1985.

—, *The House of Fear. Notes from Down Below*. London: Virago 1988.

—, *La casa del miedo. Memorias de abajo*. México: Siglo xxi Editores 2013.

Colina, F., *Sobre la locura*. Valladolid: Cuatro, ediciones 2013.

Conley, K., *Automatic Woman: the Representation of Woman in Surrealism*. Nebraska: University of Nebraska Press 1996.

De Angelis, P., «Entrevista a Leonora Carrington», *El Paseante 17* (1985), 10-13.

García Martínez, B., «Las mujeres fatales en la literatura y la mujer como síntoma del hombre», en: *Destacadas. Literatura*. Madrid: ELP. Escuela Lacaniana de Psicoanálisis 2-IX-2016.

Gómez Haro, G., «Leonora Carrington, la inasible», *La Jornada Semanal 857*, 7 (2011), http://www.jornada.unam.mx/2011/08/07/sem-haro.html

Gimferrer, P., *Max Ernst*. Barcelona: Ediciones Polígrafas 1977.

Lander, B., «The Modern Mediatrix: Medieval Rhetoric in André Breton´s *Nadja* and Leonora Carrington´s *Down Below*». Melbourne: Monash University, *COLLOQUY text theory critique 13* (2007), 51-68.

Poniatovska, E., *Leonora*. Barcelona: Seix Barral 2011.

Salmerón Cabañas, J., *Leonora Carrington (1917)*. Madrid: Ediciones del Orto 2002.

Sebbag, G., *André Breton, l´amour-folie: Suzanne, Nadja, Lise, Simone*. Éd. J. M. Place 2004.

Sylvester, D., *Los surrealistas*. Barcelona: Elba 2013.

Warner, M., «Introduction», en: Carrington, L. *The House of Fear. Notes from Down Below*. London: Virago 1989, 1-21.

Momentos de supervivencia del espíritu vanguardista

Heidrun Krieger Olinto
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
heidrunko@gmail.com

Resumen

Este articulo pretende actualizar el estado de espíritu y la atmósfera intelectual, cultural y política de las vanguardias históricas de principios del siglo xx enfatizando la supervivencia latente o actuante de ciertos fundamentos en distintas circunstancias espaciales y temporales. Premisas de provocación, ruptura, aniquilación, innovación y progreso justifican y suscitan prácticas culturales y discursos teóricos ligados a los manifiestos programáticos que plantearon la fusión entre el arte y la vida. Estos argumentos pretenden ilustrar la relación entre el ideario vanguardista y el teórico literato Hans Robert Jauss en dos momentos específicos. En este sentido serán discutidos los posibles vínculos entre el espíritu vanguardista que atraviesa el repertorio teórico de la estética de la recepción y su conexión con las prácticas e ideologías nazis de la Segunda Guerra Mundial, cuidadosamente ocultas durante toda su vida.

Palabras clave: historia literaria, vanguardias, Estética de la Recepción, Hans Robert Jauss.

Abstract

The paper aims to revisit, from our present perspective, the intellectual, cultural, and political atmosphere of the historical vanguards at the beginning of the 20th century, highlighting the latent or active survival of certain maxims in distinct spatial and temporal contexts. Basic principles like provocation, rupture, annihilation, innovation, and progress are founded on overlapping cultural practices and theoretical discourses and underline the programmatic avant-garde manifestos proclaiming the fusion of life and art. Our proposal aims to illustrate the resonance of this mentality in two specific moments associated with literature theorist Hans Robert Jauss. From this background, we discuss possible connections between the avant-garde spirit permeating his theoretical project of Reader-Response Criticism and his involvement with Nazi ideologies and actions in the Second World War, carefully concealed during his lifetime, but until today under permanent—and traumatic—debate.

Key words: Literary History, Avant-garde, Reader-Response Criticism, Hans Robert Jauss.

La mirada sobre la historia se altera en función de aquello que se pretende ver en el presente.[1]
Niklas Luhmann

1. *Contexto de la discusión*

Dejar en un segundo plano nociones de época y modelos históricos de periodización y continuidad lineal en la concepción de las vanguardias, nos permite enfatizar su descripción como una atmósfera intelectual, cultural y política expresa en múltiples formas de vida y pensamiento. Con esta reflexión se pretende actualizar y reformular el espíritu de las vanguardias históricas de principios del siglo xx y destacar las sobrevivencias latentes o activadas de algu-

1 Esta traducción del alemán al español es de la autora, así como todas las demás del alemán, francés, inglés y portugués.

nos de sus principios en nuevos contextos espaciales y temporales, alejados de los originales. En este sentido se destacan algunos de sus fundamentos clásicos como la provocación, la innovación, la revolución y la utopía (Geldmacher 2015) que emergen en el cruce de las prácticas culturales y discursos teóricos proclamados de forma panfletaria en los manifiestos, entre otros a favor de la intervención del arte en la vida humana o de la fusión entre ambos.

Los argumentos desarrollados para ilustrar de forma representativa la resonancia de este ideario se sitúan en dos momentos –y dos vidas– particulares que conforman un marco temporal. El primero se refiere a la lección inaugural del romanista y teórico de la literatura Hans Robert Jauss, en 1967 en la Universidad de Constanza, titulada *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* [Historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria] que, transformada en manifiesto programático de una nueva teoría literaria, cimentó su reputación en escala mundial como mentor de una revolución paradigmática de vanguardia en los estudios académicos de la literatura, conocida internacionalmente como Estética de la Recepción o Escuela de Constanza. El segundo momento se refiere a diversos eventos ocurridos entre 2014 y 2016, cuando diferentes revelaciones perturbadoras sobre el pasado de Jauss como miembro de las *Waffen SS* durante el Tercer Reich, empiezan a publicarse en la prensa, inicialmente local y luego nacional, y también escenificadas en una obra de teatro realizada en el mismo auditorio de su lección inaugural, después son divulgadas en una película documental, y finalmente es contratado un historiador por el propio rector de la universidad para investigar los hechos, ya que comienzan a surgir polémicos debates dentro del espacio académico institucional de estudios literarios de la Universidad de Constanza.

Dentro de este contexto serán discutidos los posibles nexos entre el espíritu vanguardista que traspasan el repertorio teórico de la Estética de la Recepción y un pasado político nazi silenciado o, incluso actualmente, en un constante y traumático estado de constitución. En este aspecto el ensayo de William Marx, «L'avant-gardisme est-il caduc? D'une double palinodie de Hans Robert Jauss» (Marx 2014), y el libro de Ottmar Ette, *Der Fall Jauss* (2016), entre otros, ofrecen pistas valiosas que serán consideradas para intentar entender esta contradicción que pasó a ser rotulada como *caso Jauss* e incluso para actualizar los principios del repertorio intelectual defendido por las vanguardias (históricas).

2. *Dos momentos y dos vidas vanguardistas*

Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft [Historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria] fue el título de la lección inaugural del romanista y teórico de la literatura Hans Robert Jauss (1967) en una recién fundada Universidad de Constanza en Alemania. El término "provocación" subraya, desde una visión vanguardista, el espíritu de un programa-manifiesto que, según el propio autor, fue idealizado como una revolución paradigmática en el campo de la literatura a finales de la década de 1960, en un ambiente de movimientos estudiantiles a favor de una enseñanza democrática en la universidad y simultáneamente proyectos políticos de redemocratización de la propia Alemania de postguerra. Ruptura, oposición y cambio son las palabras-clave que caracterizan la atmósfera bélica vanguardista que en contraposición a los discursos teóricos entonces dominantes en la esfera disciplinar de los estudios literarios, dirigían su crítica contra una interpretación inmanentista y esencialista del texto, es decir, analizándolo como una entidad estática, de índole universal. En este contexto histórico, el proyecto se rebelaba contra el sobreviviente historicismo ochocentista fundado en el "ciego empirismo positivista" comprometido con la investigación de todas las épocas en su supuesta objetividad y linealidad continua, teleológica, poniendo de relieve una forma de descripción narrativa que imponía un enredo lineal de forma artificial al "caos de acontecimientos que constituyen el tejido de una existencia", como denunció el historiador François Furet (1989: 81). Este autor sustituyó el modelo tradicional de una historia-narrativa por una historia-problema sin pretensión de contar lo que pasó, sino consciente de que su

objeto de estudio era resultado de procesos en construcción. La historia-problema "hace preguntas selectivas a este pasado", desafiando, en este sentido, la "lectura perezosa" de la historia-narrativa (Furet 1989: 84). El proyecto programático de Jauss tuvo el mérito de estimular la desconfianza hacia propuestas explicativas clásicas de una historia sintética, universalista y totalizadora, que pretendían una estructura narrativa representada por un encadenamiento acumulativo lineal, y también la desconfianza hacia una historia de la literatura que hasta entonces se fundamentaba en un repertorio de obras y autores ordenados cronológicamente en una utopía progresista.

Una de las principales referencias para el nuevo programa teórico de los estudios literarios fueron los llamados formalistas rusos que, en la primera y segunda década del siglo XX representaron el espíritu de las vanguardias históricas en los dos campos de estudios referidos, respaldaban el principio de una evolución dinámica, la rebelión de las nuevas escuelas y la reformulación de nuevos géneros literarios. Una teoría de la evolución literaria como la propuesta por los formalistas –fundada en las transformaciones de estilos, formas y géneros y traducida por modelos de evolución que articulan la relación tradición/innovación a partir de teorías de canonización y descanonización de procedimientos artísticos– representaba, entonces, una inmensa provocación y revelaba claramente su vínculo con el propio ideario vanguardista de aquella época. El cruce natural entre lo antiguo y lo nuevo en constante mutación formal supone, por un lado, la institucionalización de cánones y, por el otro, la escisión y ruptura de procesos señalados por los formalistas rusos como la categoría del extrañamiento, que irónicamente muestra el envejecimiento de las formas automatizadas y su destrucción y sustitución, contrariando la idea genérica de la evolución literaria como una línea recta que encadena en cada rama literaria nuevas hojas a sus predecesoras. No se trata, por lo tanto, de una sucesión pasiva como "herencia que se transmite de padre a hijo" en dirección continua hacia la perfección sino, al contrario, de una concepción de la evolución literaria como una línea interrumpida, como una discontinuidad marcada por conflictos y revoluciones periódicas que resultan en nuevas formas. Según el teórico Víktor Shklovski, citado por Eikhenbaum, la literatura progresa "conforme una línea entrecortada", y las diversas tendencias coexisten en una misma época, aunque solamente una permanece dominante, mientras que las otras, no canonizadas, permanecen "escondidas", a la espera de resurgir como un "pretendiente eterno al trono", aunque sin consolidarse en sus antiguas formas, sino que "enriquecidas por los rasgos heredados de sus predecesores" (Eikhenbaum 1965: 69).

El repertorio teórico que los formalistas rusos elaboraron en la primera y segunda década del siglo XX fue incentivado por una situación histórica particular –la revolución rusa y la Primera Guerra Mundial– y en un ambiente cultural definido por dos movimientos literarios y teóricos así como paralelos y antagónicos: la tradición del realismo literario y la vanguardia futurista. El primero, caracterizado como un proyecto ideológico en un contexto dominado por la estética marxista, demandaba posturas vehementes con relación a los procesos sociales, especialmente a los transversales a la lucha de clases. El segundo, comprometido con un proyecto estético, señalaba retóricamente su diferencia con el paradigma sociológico poniendo de relieve la autonomía del arte, y fue sintetizado por el formalista ruso Roman Jakobson que defiende la negación del arte como reflejo del "color de la bandera en la cumbre de la fortaleza" (Jakobson 1965:10). En otras palabras, toda acción se organiza a partir del rechazo, o sea, se pretende en primer lugar la destrucción de lo existente. En este sentido las estrategias y metáforas bélicas traspasan el discurso de las vanguardias artísticas y literarias y los manifiestos teóricos de los formalistas rusos en antagonismo a las instituciones establecidas. La adopción del propio término de "vanguardia", oriundo de la retórica militar francesa, se refiere al primero contacto de la tropa con el enemigo, se alimenta de la idea de confrontación, de conflicto, de provocación, de destrucción y de revolución, que se realza con palabras de orden y gritos de guerra.

El concepto de "provocación", enfatizado por Jauss en su lección inaugural alcanza un valor aún más nítido en la recopilación publicada tres años después por la editorial Suhrkamp de la obra *Literaturgeschichte als Provokation* [Historia de la literatura como provocación] (Jauss 1970), y demuestra una clara estrategia dentro del campo académico, cuando designa y ataca posiciones antagónicas, o sea, intentando destruir sus enemigos en el campo de estudios literarios (Ette 2016: 48). Como fue reiterado en la conferencia de 11 de abril de 1972, *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung* [Pequeña apología de la experiencia estética] con este estilo metafórico militar –"es posible pasar inmediatamente del mero discurso defensivo a la lucha contra todos los tipos de pseudo verdades"– suscrito por una persona competente en estrategias militares, como diría el romanista Ottmar Ette (Ette 2016: 49). Por lo cual, se trata de un escrito que pretende atacar con vehemencia y conquistar el poder en un campo académico minado por los adversarios. Desde esta perspectiva, la provocación de la Historia Literaria tiene por objetivo romper el predominio de otras posiciones y transformarse, de esta forma, en un discurso dominante. La utilización de esta terminología militar, típica de la dicción vanguardista, supuso un ataque sorpresa del teórico Hans Robert Jauss a la elite académica tradicional, y así plantear cambios y reformas radicales, que fueron todo un éxito. Este éxito se transformó en capital simbólico inestimable, no solo en el campo de los estudios literarios, sino igualmente en el ámbito de la propia universidad; dentro de los estudios filológicos en Alemania se estabilizó como parte de las asignaturas más importantes y pasó a ser conocida internacionalmente como la Escuela de Constanza, a partir de una definición estratégica de los enemigos, de su intento de estigmatización y paulatina minimización y eliminación. La repercusión de esta proclamación, por el propio autor, de una revolución paradigmática dentro de la área de estudios literarios –que supuso la destrucción de un campo tradicional establecido– tuvo efectos más allá de sus fronteras académicas y de las fronteras nacionales, lo que también se demuestra con la traducción del famoso ensayo a más de veinte idiomas, y de esta forma evidencia su "provocación".

¿Cómo funcionaba estratégicamente esta guerra? (Ette 2016: 57). Esta pregunta retórica formulada por Ottmar Ette desvela que el jefe de la Escuela de Constanza, después de una carrera relámpago en su primera etapa vital, consiguió reformularla en su segunda etapa dentro de una lucha teórica en la academia a partir de su posición de liderazgo y con apoyo de una tropa de choque que pasó a ocupar parte significativa del campo de estudios literarios. El ataque como una táctica permanente es la marca de Jauss hasta el final de su vida, cuando se tornó pública su pertenencia voluntaria a la tropa de elite militar durante el Tercer Reich. Curiosamente, la indignación pública no se dirigió al autor de *Provokation* en sus tiempos de vida, sino a los pocos detractores que extrañamente pasaron a ser denunciados como provocadores.

Hans Robert Jauss murió en marzo de 1997. Poco antes, en septiembre de 1996, el periódico francés *Le Monde*, en una entrevista con el historiador y filósofo Maurice Olender, titulada «L'Étrangeté radicale de la barbárie nazie a paralisé une géneration d'intellectuels» –y publicada por la Harvard University más de una década después con el título «The Radical Strangeness of Nazibarbarism has Paralysed a Generation of Intelectuals» (Olender 2009)– tornó pública, en escala mundial, su integración en las *Waffen-SS*, pero sin denunciar su participación efectiva en crímenes de guerra –lo que sí ocurrió, sin embargo, casi veinte años después por iniciativa de la propia Universidad de Constanza.

En esta entrevista Jauss se refiere al espíritu de vanguardia de toda una generación y, según él, lo que motivó su entrada en las *Waffen-SS* en realidad no fue una adhesión a la ideología nazi, despersonalizando y justificando, de este modo, su responsabilidad personal por la entrada voluntaria en las *SS* como actitud típica de una generación que vivía en conformidad con el espíritu moderno manifiesto en aquel momento por la ideología nazi. Solamente bajo el peso del ostracismo posterior al descubrimiento de su oscuro pasado, Jauss intentó tornar plausible su adhesión al nazismo como un juicio equivocado de los símbolos de una modernidad progresista, de vanguardia.

> What persuded me to enter the Waffen-SS was not really an adherence to Nazi ideology. As the son of a teacher, member of the petty bourgeoisie, I was a young man who wanted to conform with the atmosphere of the time. (Olender 2009).

Su actitud se justifica por el deseo de estar presente en el centro de los eventos donde la historia estaba realmente aconteciendo, o sea, participar activamente de la guerra y no huir de sus responsabilidades confinándose "within an aesthetic attitude, while camarades of the same age were risking their lives". En esta autojustificación él declara que únicamente al final de la guerra tiene conciencia real de los crímenes horrendos cometidos por el régimen nazi que "surpassed absolutely anything imaginable in a civilized nation". Y la justificativa giró en torno al sentimiento de culpa, de la responsabilidad de una generación y del fracaso de sinceros cuestionamientos sobre su propia contribución para la catástrofe del Tercer Reich, como el completo silencio de los profesores, una vez que la universidad debería ser el lugar por excelencia, no solo de la producción de conocimiento, sino también de lucidez y principalmente de reflexión crítica y humanista. En los argumentos de Jauss el mutismo inexplicable estaba relacionado, en su caso, con el rechazo radical de querer y ser capaz de entender lo inhumano. En este sentido él explica su manera de enfrentarse a la culpa y a la vergüenza, intentando convertirlas en una acción colectiva que permitiría "to leave a deadly past behind you". (Olender 2009). Así, según Jauss, su participación en la reforma de la estructura anticuada de la universidad alemana tenía como propósito servir a tales objetivos, también bajo la égida de un espíritu vanguardista.

3. Una discusión en creciente expansión

La motivación de la universidad de confrontar las dos vidas de uno de sus más ilustres miembros académicos tenía como punto de partida el deseo del dramaturgo y abogado Gerhard Zahner de estrenar su obra teatral *Die Liste der Unerwünschten* [La lista de los indeseados] (Zahner 2014) –un monólogo escénico sobre la figura de Jauss– exactamente en el mismo lugar de la famosa lección inaugural. La elección sugerida por el dramaturgo se debe no solamente a sus propias investigaciones sobre el pasado nazi de Jauss, sino también, especialmente, por entender la escuela como arma, conforme desveló en la víspera del estreno de la obra en una entrevista al semanario *Kontext* con el título *Die Schule als Waffe* [La escuela como arma] (Reile 2014). En el centro de la polémica se situaba no solamente la participación de Jauss en las atrocidades de la Segunda Guerra Mundial, como oficial de las *Waffen-SS*, sino igualmente su colaboración activa y convicta como instructor de una escuela de elite (*Junkerschule*) responsable por la preparación militar y político-ideológica de los futuros oficiales del cuerpo de las *Waffen-SS*. Este paralelo entre su exitosa carrera en la vanguardia militar, las *Waffen-SS* –al mismo tiempo como instructor y como oficial graduado y líder de un batallón en la guerra– y su carrera ejemplar en la postguerra –como profesor universitario responsable por una "revolución paradigmática" en los estudios literarios, reconocida y prestigiada más allá de las fronteras nacionales, se tornó detonante y combustible de una discusión perturbadora y compleja, todavía hoy sin punto final.

Para el dramaturgo, este eslabón explícito entre las dos vidas de Jauss fue uno de los motivos decisivos, como subrayado en la referida entrevista, para usar formas artísticas y cobrar un posicionamiento crítico "de esta Universidad de Constanza, blanca y sin pasado", con relación a su profesor, "un escritor genial, un analítico extraordinario", unas capacidades adquiridas entre otras "como alumno e instructor en las escuelas de elite de las *SS*". Jauss impartió su lección inaugural en el Auditorio Maximilian de la Universidad, y este hecho motivó al autor de la obra teatral a poner en escena su contradiscurso en el mismo espacio y a movilizar a la propia Universidad para convertir el asunto en un tema de investigación científica, "porque creo que necesitamos esta elaboración como advertencia para nuestro presente" (Reile 2014).

Según el dramaturgo Gerhard Zahner, Jauss nunca se había manifestado sobre esta vivencia de su pasado, "él se calló y creo que por esto es responsabilidad de la Universidad de Constanza elaborar la problemática de la *Junkerschule*, y discutir la cuestión de la escuela como arma". En sus investigaciones en el archivo militar de Freiburg, él había encontrado un documento referente a una lista de "indeseados", firmado por "Jauss, Obersturmführer", atestando el origen ario de uno de los candidatos a la integración en las *SS* (Reile 2014). El título de la obra de Zahner remitía a la existencia de una lista de indeseados elaborada supuestamente con el aval de Jauss tratando de la exclusión de una centena de combatientes franceses voluntarios declarados ineptos –judíos, homosexuales, alcohólicos, críticos de la ideología nazi– de los cuadros de las *Waffen-SS* y el envío de este contingente a campos de concentración.

El estreno del monólogo, en noviembre de 2014, en la propia Universidad de Constanza, convirtió el escenario y platea del auditorio en una plaza pública de tumultuosas discusiones entre los académicos habituales del lugar y los miembros de la sociedad local poniendo, así, de relieve un deseo siempre anhelado pero poco realizado en el teatro y en la academia. La puesta en escena, negociada con un año de antelación entre el dramaturgo y el rector de la Universidad, Ulrich Rüdiger, recreaba la lección inaugural de Hans Robert Jauss ocurrida en este mismo espacio, con la diferencia de cambiar el tema de la nueva historia literaria por el de la propia historia vital del "mandarín de Constanza y su pasado en las *Waffen-SS*", como se leía en la crítica de Dirk Pilz*, Das unerwünschte Theater* [El teatro indeseado], publicada en el periódico *nachtkritik* (Pilz 2015). El título –una repetición que hace referencia al título de la propia obra teatral– realza el clima agresivo, de incomprensión y animosidad, por parte de antiguos colegas, doctorandos y ex-rectores que bombardearon las actitudes y decisiones del dramaturgo y del actual rector, que por su vez defendían la puesta en escena del monólogo, por la necesidad urgente de profundizar la discusión sobre el romanista Jauss, su pasado, su carrera académica y su propuesta vanguardista de reestructurar los estudios literarios en la reforma de la universidad. El encargo paralelo de un parecer científico al historiador Jens Westemeier –especialista reconocido en el campo de la historia militar del Tercer Reich– sobre la biografía del profesor cofundador de la Universidad de Constanza, tenía como objetivo respaldar la disposición osada de la institución académica de afrontar, con verdades incómodas, el silencio cómplice, confortable pero embarazoso de toda una generación.

La presentación de la obra precedió a la divulgación de los informes finales de la investigación, el propio dramaturgo contaba con algunas investigaciones documentales, explicaciones dispersas y poco fiables, disimulaciones y mentiras del investigado y con algunas informaciones descubiertas del romanista Earl Jeffrey Richards, durante los años 1990, relativas a la pertenencia de Jauss a las *Waffen-SS* y a su participación en crímenes de guerra. La documentación científica *Jugend, Krieg und Internierung. Wissenschaftliche Dokumentation* (Westemeier 2015), presentada por el historiador en mayo de 2015 en el mismo auditorio, no confirmó integralmente los hechos afirmados e insinuados en el monólogo teatral. Westemeier atestó la participación de la compañía comandada por Jauss en crímenes de guerra en Croacia, persiguiendo, expulsando y saqueando poblaciones rurales. Sin embargo quedó sin respaldo una confirmación documentada de su actuación individual en estos crímenes, aunque el historiador excluyó la posibilidad de que Jauss hubiera desconocido los crímenes practicados por los integrantes de la compañía bajo su dirección.

El cineasta Didi Danquart, responsable en noviembre de 2014 de la dirección de la obra del dramaturgo Gerhard Zahner, *Die Liste der Unerwünschten* [La lista de los indeseados) dirigió un año más tarde la película *Die Antrittsvorlesung* [La lección inaugural], basada en el monólogo dramático. Desde esta perspectiva el impulso de esclarecer los hechos no se debe solamente a la ciencia o a la historia, sino que también ocurrió gracias a la fuerza estética de la literatura y al énfasis artístico incorporado al guión de la obra y a la película documental-ficcional.

En julio de 2015, la Universidad de Constanza realizó una invitación general para discutir el caso Jauss a partir de las siguientes cuestiones: ¿Las realizaciones científicas son afectadas

por el descubrimiento tardío del pasado nazi del teórico y historiador de la literatura? ¿Éstas necesitan ser cuestionadas y reevaluadas a la luz de este pasado político?

La publicación del libro de Otmar Ette en 2016, *Der Fall Jauss. Wege des Verstehens in eine Zukunft der Philologie* (Ette 2016) fue divulgada en la página web de la editorial de la siguiente forma:

> [...] la publicación de Otmar Ette participa del debate con las siguientes preguntas: ¿Cómo entender la actitud de Jauss? ¿Qué papel tendrá ésta publicación en la reforma de las humanidades en la República Federal Alemana? ¿Vida y obra pueden ser evaluadas en separado? ¿O será que existe –comparable al caso Heidegger– una relación entre la vida de Jauss y su Teoría de la Recepción? ¿Y cuales son las consecuencias de posibles conocimientos para el juzgamiento de una obra científica con prestigio internacional? Y finalmente, ¿por qué razón, en Alemania, la vida de Hans Robert Jauss es un tema de debate con tanto retraso mientras en Francia y en Estados Unidos hace tiempo que está siendo discutida? (Kulturverlag Kadmos 2016).

Incluso hoy en día la discusión se encuentra en creciente expansión, permeada por el cuestionamiento del espíritu vanguardista tanto por sus propios presupuestos como por sus problemáticas respuestas.

Bibliografía

Danquart, D., *Die Antrittvorlesung*. Película documental. Berln: Filmproduktion PAYAPIX 2015.

Eikhenbaum, B., «La théorie de la méthode formelle», en: Todorov, T. *Théorie de la littérature*. Paris: Éditions du Seuil 1965, 31-75.

Ette, O., *Der Fall Jauss*. Wege des Verstehens in eine Zukunft der Philologie. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2016.

Furet, F., «Da história-narrativa à história-problema», en: *A oficina da historia*. Lisboa: Gradiva 1989, 81-98.

Geldmacher, P., *Re-writing Avantgarde: Fortschritt, Utopie, Kollektiv und Partizipation in der Performance-Kunst*. Bielefeld: Transcript 2015.

Jakobson, R., «Vers une science de l'art poétique», en: Todorov, T.: *Théorie de la littérature*. Paris: Éditions du Seuil, 1965, 9-13.

Jauss, H. R., *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Frankfurt: Suhrkamp 1967.

–, *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt: Suhrkamp 1970.

Kulturverlag Kadmos, http://www.kulturverlag-kadmos.de/buch/der-fall-jauss.html aceso en 16.8.2016.

Olender, M., «The Radical Strangeness of Nazi Barbarism Has Paralyzed a Generation of Intellectuals» (Interview with Hans Robert Jauss). *Harvard University Press Blog*. Disponible en: http://harvardpress.typepad.com/hup_publicity/2009/05/the-radical-strangeness-of-nazi-barbarism-has-paralyzed-a-generation-of-intellectuals.html

Marx, W., «L'avant-gardisme est-il caduc? D'une double palinodie de Hans Robert Jauss», en: Asholt, W. (ed.): *Avantgarde und Modernismus. Dezentrierung, Subversion und Transformation im literarisch-künstlerischen Feld*. Berlin / Boston: de Gruyter 2014, 35-46.

Pilz, D., «Das unerwünschte Theater»: htpp://www.nachtkritik.de/index.php?option, 11-II-2015, aceso en 15.8.2015.

Reile, H., «Die Schule als Waffe. *Kontext* 189, 12-XI-2014.

Westmeier, J., *Jugend, Krieg und Internierung*. Wissenschaftliche Dokumentation. Geiselhöring, mayo 2015.

Zahner, G., *Die Liste der Unerwünschten*. Obra teatral. Estreno: Universidad de Constanza, Constanza, 19-XI-2014.

Hybrid Narratology in Kai-cheung Dung's Atlas*:* The Archaeology of an Imaginary City

Asunción López-Varela
Universidad Complutense de Madrid
alopezva@ucm.es

Abstract

This paper deals with the cross-cultural dialogues present in Kai-Cheung Dung's novel, *Atlas: The Archaeology of an Imaginary City*. Born in Hong Kong, son of an immigrant from mainland China, Dung argues that words, unlike iconic signs, invoke an imaginative power. His work tries to capture the impossible essence of Hong Kong in the year the city passed from British colonial power to the People's Republic of China. Italo Calvino and Jorge Luis Borges figure prominently amid the Western authors that influence Atlas. Like them, Dung is interested in processes of meaning and knowledge related to location, habitation, identity, and semiotic displacement. *Atlas* is divided in four parts -theory, city, streets, and signs- each of which can be regarded as a provisional place/site/layer that simultaneously penetrates all others; a "non-place" or space of transience (Augé 1995). The telling encompasses 50 spatial topoi and a final micro-essay that flings the reader back into the "Orbit of time". The book shows that experiential projections of complex hybrid urban identities yield paradoxical forms of multiform existence, fluid and provisional, mapping the city as a semiotic practice. This interest for spatiotemporal issues is one of the characteristics present in avant-garde art.

Key words: Myths, Spatiotemporal Semiotics, Hybrid Narratives, East-West Intercultural Dialogues, Kai-Cheung Dung, Italo Calvino, Jorge Luis Borges, Michel Foucault.

Resumen

Este artículo explora los diálogos interculturales presentes en la obra de Kai-Cheung Dung, *Atlas: La arqueología de una ciudad imaginaria*. Nacido en Hong Kong, hijo de un inmigrante Chino, Dung señala que las palabras, a diferencia de los signos icónicos, invocan un poder imaginativo. Su trabajo intenta captura la esencia imposible de Hong Kong el año en que la ciudad pasó de del poder colonial británico a la República Popular China. Italo Calvino y Jorge Luis Borges figuran de manera prominente entre los autores occidentales que influyen en *Atlas*. Al igual que ellos, Dung se interesa por los procesos de significación y conocimiento relacionados con la localización, la habitabilidad, las identidades mutantes y la movilización semiótica. *Atlas e*stá dividido en cuatro partes -teoría, ciudad, calles y signos-, cada una de las cuales se puede contemplar como un lugar o capa provisional que simultáneamente penetra todas las otras; un "no lugar" o espacio de tránsito (Augé 1995). La narración abarca 50 topos espaciales y un micro-ensayo final que arroja al lector a la "órbita del tiempo". El libro muestra que las proyecciones experienciales de las identidades urbanas, híbridas y complejas reportan formas paradójicas de existencia multiforme, fluidas y provisionales, que cartografían la ciudad como una práctica semiótica. Este interés por los aspectos espaciotemporales es una de las características de las vanguardias artísticas.

Palabras clave: mitos, semiótica espaciotemporal, narrativas híbridas, dialogo intercultural entre oriente y occidente, Kai-Cheung Dung, Italo Calvino, Jorge Luis Borges, Michel Foucault.

1. Introduction

Cartography has always been important in understanding how civilisations have conquered, settled and shaped territories. This has been so because maps visualise the spatial limitations of nations. However, such illusory boundaries have often erased the layers of interconnected common histories and personal stories. More than any other genre, narrative fiction has been concerned with creating geographies where the real and the imaginary are problematized. With the growth of urban spaces and the rise of an interconnected global world in the 20th century, concern over spatial configurations and the chronoscopic speed of human exchanges continues to occupy a prominent position in narrative fiction as well as critical theory (Virilio 1997). In the West, critical theorists interested in spatiotemporal analytics include Henri Lefebvre, Michel de Certeau, E.V. Walter, Edward E. Casey, Guy Debord, Bertrand Westphal, Robert Tally, or Jane Bennett, among many others. As argued by Franco Moretti, in modern European novels "*what* happens depends a lot on *where* it happens" (Moretti 1999: 70).

Despite their attempt to capture reality, maps can also become pervasive fictions, appearing as visual artefacts in Stevenson's *Treasure Island*, dream locations in J.M. Barrie's "Neverland" or textual patterns in Paul Auster's *New York Trilogy*. The text itself becomes mapped onto the act of leisure walking, as in Baudelaire, an inquiry into the functions of narrative in Edgar Allen Poe's «Man of the Streets» or in Auster's «City of Glass», as an escape in Walter Benjamin's «Berlin Chronicle», a political act in Henry David Thoreau's writings, social activity in Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway,* or as the satire of an epic in James Joyce's *Ulysses*.

Story maps, fictional cartography, narrative atlas or geospatial storytelling are some of the terms used to trace the relationships between places, maps and storytelling. As such, they are complex forms of hybrid narratology that explore, for instance, the role of maps in fictions (including cinema), literary geography, the mapping of vernacular knowledge and personal stories (diaries, letters, and so on), as well as the socio-political implications and technological aspects of multi-semiotic cartography. Thus, geocritical representation emerges as a "dialectical process" (Westphal 2007: 187-88) within a fundamental interdisciplinary approach (Westphal 2007: 197-98).

This paper explores the work of Hong Kong's writer Kai-cheung Dung in his novel *Atlas: The Archaeology of an Imaginary City*. The study brings to the fore the intercultural dialogue between East and West. Published first in Taiwan in 1997 and translated and published in English in 2012 by Columbia University Press, *Atlas* was conceived during the period from 1995 and 1997, a prolific time for Hong Kong artists who witnessed the disappearance of the city former status as a British Dependent Territory and its transfer to the People's Republic of China. Several special exhibitions were held in Hong Kong between 1990 and 1997. They highlighted aspects of local history, such as *The Maritime Silk Route: 2000 Years of Trade on the South China Sea* (Hong Kong Urban Council 1996), an exhibition which strategically placed the city in a context that extended way past the British colonial era. The 1997 exhibition, *History through Maps: An Exhibition of Old Maps of China* (Hong Kong Museum of History) inserted the map of Hong Kong within the larger map of China in an attempt to erase Western colonization. The particular situation of Hong Kong has lead critics such as Rey Chow to expose the complex colonial situation of the city, with an "imperialism practiced by East Asian cultures themselves: the territorial and economic aggression of Japan before and after the Second World War, and the imperialist policies practiced in Mongolia, Taiwan, and Tibet by China" (1992: 152), a colonialism that "is not a past but a future." (1993:186) If Chow describes Hong Kong as site of "the struggle between the dominant and the subdominant within the 'native' culture itself" (Chow 1992: 153), Kai-cheung Dung's work advances a reconciliatory cosmopolitan vision of multicultural coexistence.

Described as a half-imagined location, Dung uses Hong Kong as a semiotic micro-cosmos, producing a heterostopic mapping with a definite political agency. Inspired by Michel Foucault's notion of heterotopia (1986), a marginal enclosed place outside social order (a hospital, a prison, a casino, etc.) that serves to relieve social tensions by admitting contradictory narratives, Dung's *Atlas* juxtaposes apparently contradictory textualities which prove to be complementary, capturing 1990s anxieties regarding the political changes brought about by Hong Kong handover. Thus, Dung plays with the idea of a "borrowed place in a borrowed time" (Preface xiii) to provide an imaginary map of the annihilated history of Victoria City.

2. *Narrative Cartography and its Multilayered Labyrinths*

As mentioned, spatiotemporal configurations are an intrinsic aspect of hybrid forms of storytelling encompassing the ekphrastic painting of words, the telling of images, and the mapping of simultaneity (rather than linear time), as well as places, actions and other forms of spatiotemporal plasticity (for example, forms of projected spaces that open new dimensions of plot development –these may include memories, dreams, etc.; for a theoretical inquiry into how the individual and the collective imaginary are constructed, see Martínez-Falero 2008) The multi-temporality of the city emerges as a "rhythm" that "becomes relevant to the way we understand subversive acts within the spatiality of the city" constituting "an order and the coexistence of a series of different worlds and activities." (Lefebvre 1996: 34).

Narrative cartography, however, faces important semiotic challenges. One problem is the simultaneous representation of geographic locations (places) and relationships between them (diagram connections, which may encompass relations between participants/characters) as well as the temporal aspects inherent in storytelling (Massey 2005: 130). In the case of maps, and their appearance in print, the main problem is the projection of a spherical surface (3D) onto a flat one (2D), a problem encountered by Ptolemy in the 1st century CE. His projective techniques, involving a light source and its shadow, as well as shape, size and orientation, inspired scholars and visual artists for many centuries. However, the hermeneutic impact upon narrative requires further investigation (see López-Varela 2014, 2015). The casting of the shadow is a process virtually invisible, as the viewing eye takes the place of the light source. It can only be conveyed in telling, that is, relating the sequential development and selection of projections over time.

This interest in capturing simultaneous spatiotemporal dimensions is present in Dung's *Atlas,* where the author struggles to show the 'matter' of space as a dimension of transformation, rather than a physical unchanged/unchanging environment:

> No matter whether we understand them from the perspective of teleology or of utilitarianism, and no matter how scientifically and with what exactitude they are produced, maps have never been copies of the real world but are displacements. In the end, the real world is totally supplanted in the process of displacement and fades from human cognition. (Dung 2011: 10)

Gilles Deleuze and Felix Guattari are of the same mind: "a map is always detachable, connectable, reversible, modifiable, and has multiple entry ways and exits and its own lines of flights."(1987: 7)

To a certain extent, Dung's work is a deconstruction of the founding myths of Hong Kong. *Atlas* uncovers the illusory nature of the mythical origins of a territory, questioning the features that contribute to a sense of identity within a community: the common origins in time and space when the community is 'born', the myth of ancestry and descend, the idea of liberation and freedom from a bad past, and a golden heroic age followed by decay and rebirth/restoration to former glory. (Smith 1991:192) Thinking the spatial along the dimension of the temporal can serve to "shake up the manner in which certain political questions are formulat-

ed, [and] can be an essential element in the imaginative structure which enables in the first place an opening up to the very sphere of the political." (Massey 2005: 9)

Indeed, many 20th century narratives exploring the city have attempted to convey its vibrant rhythm (López-Varela 2013). Jane Bennett has argued that these concerns have arisen from a sense of disenchantment, inherent to the Western predisposition to contemplate nature as inert matter: "Culture can be disenchanted, in that collective life no longer operates according to the cyclical logic of premodern or traditional forms and instead organizes itself along the lines of linear mathematics or rationality; or nature can be the object of disenchantment, in that a spiritual dimension once found in plants, earth, sky is now nowhere to be seen." (Bennett 2001: 8) Enchantment to her is a "state of openness" (Bennett 2001: 231), the "surprise element that lurks in every object of experience, however apparently familiar." (2001: 94). In her book *Vibrant Matter,* Bennett proposes the contemplation of nature and matter as vibrant, rather than inert, so that human implication becomes "a political act" that not only disrupts, but "disrupts in such a way as to change radically what people can 'see'; it repartitions the sensible; it overthrows the regimen of the perceptible." (Bennett 2010: viii)

Perception and experience are critical for the understanding of the differences between space and place, a question to be briefly explored in the following section. In avoiding place markers, *Atlas* provides an mediating/displacing map based on personal stories, rhythms, objects and fantasies that stand for the (his)story of a dislocated community. Dung believes that "the map concretely shapes our imagination on space/ territory and time/history" and that "a map is neither the evidence of objective facts, nor only a tool to record the territory division; map-drawing itself is the 'behaviour' of possessing one land, because the map is an effective practice for rulers to execute their power in the first place" (2012: 154-160).

3. Space and Place

Some writers have adhered to the distinction between place and space. For instance, E.V. Walter argues that "a place is a location of experience. It evokes and organizes memories, feelings, sentiments, meanings, and the work of imagination. The feelings of a place are indeed the mental projections of individuals, but they come from collective experience and they do not happen anywhere else." (Walter 1998: 21) In this way, place not only refers to position and location. It is almost a temporal notion, constructed of successive and simultaneous events happening in the same location. Places are "vibrant" in Bennett's sense.

While space seems to be embedded in Euclidean terms, places are fuzzy in their spatiotemporal dimensions, made up of the "material landscape and practices of everyday life" (Merrifield 1993: 520), that is, phenomenological experiences and interactions with the more abstract notion of space. "When I inhabit a place – whether by moving through it or staying in it – I *have* it in my actional purview. I also hold it by virtue of being in its ambience: first in my body as it holds onto the place by various sensory and kinesthetic means, then in my memory as I 'hold it in mind'" (Casey 2001: 687).

Michel de Certeau's well-known essay "Walking in the City" connects the act of walking in the city to speech acts in language (de Certeau 1984: 97), thus illuminating human agency within urban spaces, a distinction already present in Lefebvre's work, where the French Marxist emphasized the liquid aspects of the living phenomenon (2009/2011: 33). To all these authors, it is the temporal aspect of place, the rhythms of the city, "which binds urbanity together" (Ibid. 34), speaking "more to our bodily and sensuous experience than it does to our rationality (Ibid.) In this manner, "the city's rhythm is the precondition for the steady and constant production of new experiential spaces." (Ibid. 35)

The creation of place happens through being in place; through movement, interaction, map-making and storytelling. If walking spatializes the acts of storytelling to become place accounts (De Certeau 1984: 97), place can be seen to emerge through stories, photographs

and other rendering of memories, dreams and human imaginations, fusing past, present and future in complex intersections and simultaneities. Thus, through content and form, Dung Kai-Cheung's *Atlas*, communicates the way in which place lacks natural boundaries and it is assembled in layered fractal forms with multiple experiences and voices that constitute a fragmented displaced narrative.

The physical space of the city becomes a semiotic place through its inscription in an ambiguous historical-fictional narrative where the story narrators gather information on the city in maps and atlases from 1841 to 1997 in a sort of "intra-textualization", using previous representations to verify its existence (Wong 2000: 174-6), and breaking the linear temporality of the single history into a simultaneity of multilayered stories which place and displace Hong Kong as a multitopia of multiple forms: counterplace, commonplace, misplace, displace, antiplace, nonplace.

Atlas shows how the "identity of place is as much a function of intersubjective intentions and experiences as of the appearances of buildings and scenery, and it refers not only to the distinctiveness of individual places but also the sameness between different places" (Relph 1976: 44), a "fusion of meaning, act and context" (Ibid.,) where "it is not just the identity *of* a place that is important, but also the identity that a person or group has *with* that place, in particular whether they are experiencing it *as an insider or as an outsider*." (Relph 1976: 45 emphasis added)

4. Exiles, Migrants and Identity Politics

I have emphasized that all narrative forms are profoundly tied up with national myths of land, landscape, and identity. Indeed, for Dung "fiction has always been a means of identity building" (Preface xiv), and "literature always begins with self-questioning, and to write is an attempt to answer these doubts" (Preface xiv). The author explains that although writing is a personal matter, in writing we are wonderfully connected to a common concern that makes us belong: "personal belonging is near oxymoron, joining the private with the public" (Preface xiv). Thus, Dung, like Benedict Anderson, sees the city as an "imagined community", characterized by the way in which it is fantasized and mythologized, and not necessarily by its degree of genuineness (Anderson 1983: 15). Dung's *Atlas* recreates Hong Kong as imagined by colonizers, émigrés, expatriates, and displaced peoples; made up of migratory practices with no definite boundaries; caught up in hybrid East-West identities and mythologies; made up of colonial history, Chinese ancestry belonging, and an uncertain future:

> Belonging never closes off possibilities, it is rather the condition for possibilities. It makes possible. Space and time can never be borrowed, nor can they be returned…Belonging is always common, but it is also always multiple. That is why I would never take *Atlas* as a conclusion or ending of a historical period specific to Hong Kong but as the starting point for historical narratives, or histories, that open to us not only the path to the past but also the way to the future. It is in this sense that *Atlas* can be an archaeology for the future. (Preface xiv)

Kai-cheung Dung was born in Hong Kong in 1967 and received his B.A. and M. Phil. in comparative literature from the University of Hong Kong. Like Atlas, many of his major fictional works (i.e. *The Thousand and Second Night, The Rose of the Name, Visible Cities, Histories of Time, Writing in the World and for the World*) show a clear interest in spatiotemporal semiotics, as well as the influence of Western authors such as Italy Calvino, Jorge Luis Borges or Umberto Eco, among others.

Dung shares with Calvino and Borges a multicultural sense of belonging and hybrid family backgrounds. Borges (1889-1986) grew up speaking English at home and frequently travelled to England with his family. His mother came from mixed Uruguayan descend with English and Spanish roots. His father, the son of a colonel, was also partly Spanish, partly Por-

tuguese. In describing himself, Borges said, "I am not sure that I exist. I am all the writers that I have read, all the people that I have met, all the women that I have loved; all the cities that I have visited; all my ancestors." (In Williamson 2004: 53). Borges was also an admirer of Oriental culture and many of his works feature connections with the East. Similarly, Calvino (1923-1985) was born in Cuba, the son of an anarchist botanist and researcher who had emigrated to South-America. His mother was also a botanist and a university professor from Sardinia.

Dung, like Calvino, is interested in using literature to make visible the invisible. He argues that words, unlike visual signs, invoke an imaginative power where "the 'I' of the author is dissolved in the writing [...] product and the instrument of the writing process" (Calvino 1972: 15). The conversation between Emperor Kublai Khan and Marco Polo in *Invisible Cities* refers to the city as shaped by the narrators in an impossible combination of architectural landmarks, memories, and dreams, shaped onto the texture of a word pattern "so subtle it could escape the termites" (Calvino 1972: 6). Both authors are interested in fusing the real and the fictional, the past, the present and the future (made up of experiences but also of desires).

Dung's work also owes much to Borges's influence. Like many of his short stories, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», first published in the Argentine journal *Sur* in 1940 and one year later in the collection *El jardín de senderos que se bifurcan* (*The Garden of Forking Paths*), questions the notions of sign and analogic representation, becoming a semiotic inquiry. Borges's story speaks about a mysterious country called Uqbar, mentioned only in the closing pages of a single volume (No. 11, a 'mirror' number) of a *Cyclopaedia* of 40 volumes and 1001 pages, where a group of intellectuals, members of a secret society, try to think (and create) a world. There seem to be an ideal second world called Tlön, where the epics and legends of Uqbar come to life, prefigured in a third world inscribed in the cover of another of the *Cyclopaedia* volumes as Orbis Tertius. The narrator (presumably Borges himself) attempts to verify the reality or unreality of Uqbar, but he seems unable to do so because its existence occurs in the conjunction of a mirror and an encyclopedia. The mirror is far more than a mere iconic sign, reproducing the relations of similarity and analogy within reality. It is also more than an index, according to C.S. Peirce, a sign that establishes causal (antecedent-consequent) relationships between objects or events. When curved and not flat, mirrors can introduce the spatial distortions and analogic ruptures present in non-Euclidean spaces. Tlön is described as a world where space cannot be mapped and the universe is conceived as a series of mental processes that do not develop in normal space-time conditions. There are no nouns in the original language of Tlön; they are formed by the accumulation of adjectives. There are also no personal verbs and, thus, no propositions of state or action. As such, there is no possibility of teleology or projective telling. The key to understanding is not succession but accumulation, as the story is made up of layers that take on various significations. 'Orbis Tertius', from Latin 'third world/circle/territory' recalls Jean Baudrillard's notion of "simulacrum" (1981) as well as Karl Popper's 'three world theory' (1978), which envisioned a world 1 of objects and perceptions, a world 2 of mental processes and subjective estates (both conscious and unconscious), and a world 3 of representations and acts where narratives, scientific theories, myths, art and other sociocultural aspects are performed.

Ackbar Abbas has also indicated that Dung's book follows Foucault's concept of heterotopoi, "spaces of disappearance"; countersites where Hong Kong's conflicting histories, those of its Western colonial past, as well as other forms of Chinese colonialism, are contested and deconstructed; "A verbal collection of maps" (Dung 2012: xvii), inspired by Foucault's concept of archaeology, and divided in four parts: theory, the city, streets and signs. Located within the layers of 50 spatial topoi and a final micro-essay that flings the reader back into the "Orbit of time", each layer penetrates the others, Dung's archeology of Hong Kong is somewhat dubious; a 'non-place' in Augé's sense, or a placeless place.

The work, hardly a novel, does not follow along the fictional tradition that includes characters and their interactions, thus conforming a plot narrated under a given point of view and

discourse. Instead, unnamed archaeologists decipher fragments of lost cartographies, histories and signs. Dung maps the city as a discursive practice, like Henri Lefebvre and Michel de Certeau signalled from the point of view of critical urban theory. However, as spatial enunciation, the stories of the city express a telling practice that constructs the city in its spatiotemporal dimensions; giving it a 'body', produced and reproduced through the human subjects that inhabit and move in it (de Certeau 1984: 84).

As indicated above, interactions with places are not restricted to present actions and sensorial experiences of human communication. They also occur in the form of spatiotemporal projections: in remembering, telling and imagining new worlds (Martínez-Falero 2008). As such, places exist in temporal intersections that can follow successive linear patterns as conventional narratives, or overlap in fractal existences that allow a multiplicity of voices to speak simultaneously, as in many avant-garde narratives of the 20th and 21st-centuries.

Writing for the *Los Angeles Review of Book* in 2013, Sophie Kalkreuth indicates that the book captures Hong Kong as a paradoxical place of transit and in-betweenness, a "liminal place and its somewhat uncertain 'both/and,' 'neither this nor that' sense of identity." (n/p) She adds that "in contrast to mainland Chinese cities, where the sense of place is palpable, pungent, inescapable as the morning smog, Hong Kong – however hectic and densely populated – is also characterized by a certain sense of vacancy," a vacancy captured by Dung who writes that "Hong Kong has been a work of fiction from the beginning." (Preface: xi) Indeed, the name Hong Kong appears only in brackets, while Victoria City remains one of its archaeological shadows. The introduction explains:

> It is a fictional account of the City of Victoria (Hong Kong), a legendary city that has disappeared, written from the perspective of future archaeologists who reconstruct the form and facts about the city through imaginative readings of maps and other historical monuments [...] It is about the invention of a city through mapping and its reinvention through map reading. (2012: xix-xx)

5. *Patterns and Provisional Conclusions*

Similar to Borges's *Aleph,* Calvino's *Invisible Cities* constitutes a combinatorial geometric structure that maps multiplicity in the one: 55 fictitious cities invented by Marco Polo during his chess-game with Kublai Khan in order to confirm his huge empire, all of which refer to the city of Venice, cornerstone of the structure. Ten cities open and close the book within a set that forms part of seven sets of five. The first chapter and its inverse, the ninth, summon to mind the sequence known as the Fibonacci series (0,1, 0+1=1, 1+1=2, 1+2=3, 2+3=5...), yielding the Golden Ratio, present in many natural forms and used by many other authors and artists to question alphabetic patterns (see López-Varela 2014, 2015). The cities are described under female names, divided in 11 thematic groups. As in Borges's "Tlön", the use number 11, employed in divination and considered a 'mirror' capable of opening up other dimensions, is not casual. Calvino's story forms a matrix around the repetitive pattern of a city called Baucis, referring to the Phrygian woman who hosted Zeus and Hermes in disguise. Ovid's story of Baucis and her husband Philemon became a metaphor for the hospitality of strangers, because under their 'occult' identity, the gods had not been admitted anywhere else. Calvino's symmetric pattern is also harmonic, often alluding to a cornerstone (often a crystal/jewel like the *Aleph*). This fractal structure resembles the layers of an onion, including the following categories: 1. Cities & Memory, 2. Cities & Desire, 3. Cities & Signs, 4. Thin Cities, 5. Trading Cities, 6. Cities & Eyes, 7. Cities & Names, 8. Cities & the Dead, 9. Cities & the Sky, 10.Continuous Cities, and in the last 11 position, the hermetic, "Hidden Cities".

Numerology and patterns are also important to Kai-Cheung Dung, who chooses 51 micro-essays to create an accumulation of layers on Hong Kong (his)tory. Some of these overlap in space and time; others appear contradictory when they are, in fact, complementary. Indeed,

like the works by Borges and Calvino, *Atlas* functions as a palimpsest fractal structure where boundaries and categories disappear, and with them, identity: "There is no actually existing entity that serves as evidence of boundaries between districts or countries. Therefore, we can say that the boundary is a fictional exercise of power." (2012: xxi)

Atlas is a unique amalgam of hybrid narratologies arranged in four sections/sites which may or may not be read as interconnected. Theory, City, Streets and Signs are a multitopia of countersites where the regimes of British colonization and of Chinese recolonization are enunciated and contested. The city appears as "marginocentric" (Cornis-Pope 2006) in that the multiplicity of its (his)stories tend to challenge the patriotic centripetal pull of empires.

The first part of the book, 'Theory' functions at the level of abstract space and fuses philosophical inquiry with geopolitics and history. Using an unreliable narrator, something of a dreamer and a historian, Dung ironically shifts his focus from the colonial past to the neo-imperial future. The cartographic concepts contested in this part -counterplace, commonplace, misplace, displace, antiplace, nonplace, extraterritoriality, boundary, utopia, supertopia, subtopia, transtopia, multitopia, unitopia, omnitopia- show the futility of any attempt to frame the city:

> [...] we come to the conclusion that Hong Kong is also a commonplace. It follows that when every place has its commonplaces, each of these places loses its distinctive character and becomes simply a common place. No place can transcend itself to attend an eternal and absolute state. When each and every place reiterates its existence through common means, replicating one another's commonality and vainly attempting to raise this commonality to the highest degree its repetitive self-affirmation may end up as a stale convention. This is the reason that modern maps of high precision lack imagination. (2012: 6)

The second section 'City' abandons abstract space in order to situate itself 'in place', providing arguments for the importance of personal and subjective experiences in framing Hong Kong as a living environment, with "as many identities of place as there are people." (Relph 1976: 45). Thus, if the 'theory' section looks at the cartography as seen from above (birds eye vantage point), 'City' zooms in on a series of grounded localized texts of those who inhabit the streets below. "The act of walking is to the urban system what the speech act is to language or to the statements uttered.... It is a process of appropriation of the topographical system on the part of the pedestrian (just as the speaker appropriates and takes on the language), it is a spatial acting out of place." (de Certeau 1984: 97). Dung first situates 'City' as a mirage, as memories of the past, memoirs of early governors, anecdotes of other visitors, and fables of the city. These accounts oscillate between the real and the illusion, and gradually move from the map to the plan.

> A 'plan' is a plane figure but also a design, a present visualization of future form. On the one hand it does not yet exist and is unreal, but on the other hand it is being designed and will be constructed. A plan is thus a kind of fiction, and the meaning of this fiction is inseparable from the design and blueprint. (2012: 56)

Like in Calvino's pattern, Kai-Cheung Dung does not pay attention to the lines of demarcation; those that separate the contours of things to render them visible. Instead, he is interested in the "indescribable punctum", the dotted lines that "represent the extent of projected reclamation work, that is to say, the direction of the city's future development." (2012: 55)

The flying (abstract) birds of the Theory and City sections become the parrots that tellingly populate the Street section, and are seen by the reader as she lands at that level in the third part. Roland Barthes is prefigured in some of these episodes, which allude to the differences in signs (iconic, indexical and symbolic, if we use C.S. Peirce triangularization). As mentioned, the narrative moves from maps to plans, ending in personalized photographs. In this part, in close up view, the semiotic gaps between sign and referent are even wider, showing that interactions at street level can be fatal. Dung's palimpsest turns from a marginocentric

perspective to focusing on the city as a "nodal point" (Hutcheon and Valdes 2002), where the discourses of the city are shown as disfunctional to its inhabitants.

For instance, in the fictional pieces featuring streets and city landmarks, Dung employs an interesting strategy to criticize both British and Chinese imperial pretensions. Naming is shown as an instrument of discursive power in this section. The first piece, "Possession Street," (previously known as *Sui Han Hau*, 'the mouth where the water walks entering the sea') begins with an account of the occupation of Hong Kong Island on January 25th 1841. The act of re-naming the street is satirized when the narrator, who indicates there is no need for local people to know English to find their way in the city. "Scandal Point" refers to the Chinese *han wa*, meaning 'gossip' and implying forms of public offense and false talk "which brings harm, shame, or disrespect to others'" (43). Dung describes that after attending mass at St. John's Cathedral, the foreigners would return to their exclusive neighborhood via Scandal Point, where they would start gossiping. Another location, "Possession Point" (Sai Pun Ying) was known as West Camping Site, chosen by the British to station their troops until poor sanitation and hot and humid weather caused so many casualties that the troops were obliged to relocate. The area became re-possesed by itinerant performers who "would gather there at nightfall, casting divinations and telling fortunes, singing and storytelling." (2012: 115) The story of Major Aldrich, who arrived at the island at the time of the Treaty of Nanking in 1842, shows how although his grandiose plans of colonization never materialized, Aldrich Street became a syncretic place where the local temple acquired the name *Oi Dit Dzui Kung* (Lord/Grandpa Aldrich), and where the Major was venerated as a military god, guardian of evil spirits, until in 1997, the year of the handover, when the temple and the street disappeared.

These are only some examples that unveil the hidden satire within the labyrinthic structure of *Atlas,* a volume that comes to a close using Jorge Luis Borges' frequent metaphor.

> Running around the plaza was a street in the shape of a square. This street did not have a beginning nor did it have an end, instead turning back in on itself. In addition, the four sides were of equal length, and the corners were at a uniform angle. The buildings along both sides of any one of these four streets were perfect matches for the buildings on the other three sides, whether in height, design, or order [...] To enter the square street was to enter an absolutely predictable and calculable geometrical world, where there was only a single length and a single angle. However, it was actually the square street's regular and monotonous construction that made it a labyrinth from which it was difficult to escape. In fact, a square street, wholly self-contained and with a name matching reality, has neither entrance nor exit. Therefore, the plaza enclosed by the square street was a sealed plaza, and the public nature of the street made it at the same time a private one. (2012: 116)

The above quotation refers to a square mapped as a street line, superimposed upon itself, and whose regular repetitions create "a predictable world". In this way, the hidden innermost pattern of *Atlas* offers a Barthian photograph, bringing the reader to the cornerstone and final Chinese box. 'Signs', the smallest part of the book, lies 'hidden', like Calvino's last section or Borges' aleph, within the place of 'Streets', encapsulated in the plan of 'City', mapped within the abstract space of 'Theory'. The fluidity of the insular city, as captured by Dung, is made up of layers of waves of signs, routes, plans, maps, as we move from the inner to the outer part of the structure. After exhausting its "writing space", the book ends burying signs in "The Tomb of Signs" in chapter 50, while chapter 51 enters another dimension, "The Orbit of Time" where Kai-Cheung Dung not only maps the city, it captures its rhythm.

> The city possesses a multi-temporality in itself, which consists of many pauses, currents and shifts that we experience in the course of what we learn in our everyday lives. Rhythm becomes relevant to the way that we understand subversive acts within the spatiality of the city. In this way, the city's rhythm constitutes an order and the coexistence of a series of different worlds and activities that are not centrally controlled or monitored top-down

> but are nonetheless being noticed and felt as the pulse that controls our lives, our movements and our actions in the city. (Lefebvre qtd. in Juul 2012: 34)

Like in the contrapuntal musical composition known as fugue, "The Orbit of Time" signifies the book's 'coda', its provisional conclusion.

Bibliography

Abbas, A., *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*. Minneapolis: U of Minnesota Press 1997.

Anderson, B., *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso 1983.

Augé, M., Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity. Trans. John Howe. London: Verso 1995.

Bachelard, G., *The Poetics of Space*. Boston: Beacon 1994.

Baudrillard, J., *Simulacra and Simulations*. Transl. Sheila Faria Glaser. The University of Michigan Press 1981.

Bennett, J., *Vibrant Matter, a political ecology of things*. Durham and London: Duke University Press 2010.

—, *The Enchantment of Modern Life, Attachments, Crossings, and Ethics*. Princeton and Oxford: Princeton University Press 2001.

Borges, J. L., *Obras Completas*. 4 vols. Barcelona: María Codama y Emecé Editores 1989.

Calvino, I., *Invisible Cities*, Transl. William Weaver. Trans. William Weaver. New York: Harcourt Brace Jovanovich Publishers 1972.

Casey, E., «Between Geography and Philosophy: What does it mean to be in the place-world?», *Annals of the Association of American Geographers,* 19.4 (2001), 683-693.

—, *The fate of place: A philosophical history*. Berkeley: University of California Press 1997.

De Certeau, M., *The Practice of Everyday Life*. Trans. Steven Rendall Berkeley: University of California Press 1984.

Chow, R., *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*. Indiana University Press 1993.

—, «Between Colonizers: Hong Kong's Postcolonial Self-Writing in the 1990's." *Diaspora* 2.2 (1992): 151-170.

—, «Things, Common/Places, Passages of the Port City: On Hong Kong and Hong Kong's Author Leung Ping-Kwan. » *Differences* 5.3 (1993): 179-204.

Cornis-Pope, M., «Introduction: Representing East-Central Europe's Marginocentric Cities», in: Cornis-Pope, M. and Neubauer, J. (ed.): *History of Literary Cultures of East-Central Europe*. Amsterdam: John Befljamins Publishing Company 2006.

Deleuze, G. / F. Guatari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. London: The Athlone Press 1987.

Dung, K. C. (Author, Translator) with A. Hansson (Translator), B. S. McDougall (Translator). *Detuji: Yige xiangxiang de chengshi de kaoguxue,* Taipei: Wen Chong Press, 1997.

—, *Atlas: The Archaeology of an Imaginary City* (Weatherhead Books on Asia). Columbia University Press 2012

—, «Imaginary territory-*Atlas* series», *Contemporaries*. Hong Kong: Three people press 1998, 154-160.

Foucault, M., «Of Other Spaces.» *Diacritics* 1986, 1 6: 22-27.

Hughes, R., *Hong Kong: Borrowed Place, Borrowed Time*. New York: Praeger 1968.

Hutcheon, L. / M. J. Valdés (eds.), *Rethinking Literary, History: A Dialogue on Theory*. Oxford: Oxford University Press 2002.

Hong Kong Museum of History, *History through Maps: An Exhibition of Old Maps of China*. Hong Kong: Urban Council 1997.

Juul, H., *Public Space: The Familiar into the Strange*. Copenhagen: Arkitektur B, Trans. Dan A. Marmorstein 2009/2011.

Kalkreuth, S., «What is Hong Kong on the Archeology of an Imaginary City?» Los Angeles Review of Books. January 12th, 2013. https://lareviewofbooks.org/review/what-is-hong-kong-on-the-archaeology-of-an-imaginary-city.

Kern, S., *The Culture of Time and Space, 1880-1918*. Cambridge (MA): Harvard University Press 2003.

Lefebvre, H., *The Production of Space*. Oxford: Blackwell 2004.

–, *Writings on Cities*. Trans. Eleonore Kofman and Elizabeth Lebas., Oxford: Blackwell Publishers 1996

López-Varela Azcárate, A., «El futuro de las narratologías híbridas en *Alicia en el país de las maravillas*», Ediciones Universidad de Salamanca: *1616. Anuario de literatura comparada* 5 (2015), 137-162.

–, «Intermedialidad y metamorfosis: de analogías, simetrías, bucles y Orbis Tertius», en: Florenchie, A. / D. Breton (eds.): *Nuevos dispositivos enunciativos en la era intermedial*. Villeurbanne: Éditions Orbis Tertius 2015.

–, «Antiabecedarian Desires: Odd Narratology and Digital Textuality» *Icono 14*. 12.2 (2014), 29-55 doi:10.7195/ri14.v12i2.727.

–, (ed.), *Cityscapes: world cities and their cultural industries*. Champaign (Il): Common Ground Publishing 2013.

Martínez-Falero, L., «Teoría de la imaginación creadora», *Cálamo-FASPE 52* (2008), 30-33.

Massey, D., *For Space*. London: Sage Publications 2005.

–, *Space, Place, and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2009.

–, «Social Science Bites: Doreen Massey on Space» 1 February 2013 http://www.socialsciencespace.com/2013/02/podcast-doreen-massey-on-space/

–, «On Space and the City, », in: Massey, D. / J. Allen / S. Pile (eds.): *Understanding Cities, City Worlds*. New York: The Open University 1999.

Merrifield, A., «Place and Space: A Lefebvrian Reconciliation», *Transactions of the Institute of British Geographers*, New Series, 18.4 (1993), 516-531.

Miller, H., *Topographies*. Stanford (CA): Stanford University Press 1995.

Moretti, F., *Graphs Maps Trees. Abstract Models for a Literary Theory*. London / New-York: Verso 2005.

–, *Atlas of the European Novel 1800-1900*. London and New York: Verso, 1998.

Popper, K., «Three Worlds», The Tanner Lecture on Human Values. Delivered at the University of Michigan on April 7, 1978. http://tannerlectures.utah.edu/_documents/a-to-z/p/popper80.pdf

Relph, E., *Place and placelessness*, London: Pion Limited 1976.

Smith, A., *The Ethnic Origin of Nations*. London: Wiley-Blackwell 1991.

Solnit, R., *Infinite City, A San Francisco Atlas*. Berkeley / Los Angeles: University of California Press 2012.

Tally, R. T., «Geocriticism and Classic American Literature.», *English Department Faculty Publications*, paper 14. Texas State University 2008. http://ecommons.txstate.edu/englfacp/14/

Tilley, C. *The Materiality of Stone*. Oxford: Berg 2004.

Ting, J., *The Maritime Silk Route: 2000 Years of Trade on the South China Sea*. Hong Kong: Urgan Council 1996.

Virilio, P., *Open Sky* (trans. Julie Rose). London: Verso 1997. http://online.sfsu.edu/~rpurser/revised/pages/DROMOLOGY.htm

Walter, E. V., *Placeways, A Theory of the Human Environment*. Chapel Hill / London: The University of North Carolina Press 1988.

Westphal, B., *La Géocritique: Réel, fiction, espace*. Paris: Minuit 2007.

Williamson, E., *Borges: a life*. New York: Viking 2004.

Wong, D., «Local, Place, and Meaning: A Cultural Reading of the Hong Kong Stories», *Asian and African Studies 9.2* (2000), 168-179.

Arriluce, *un proyecto de cine de vanguardias*

María Marcos Ramos
Universidad de Salamanca e IES Abroad Salamanca
mariamarcos@usal.es

Resumen

El artículo realizará una aproximación al cine vanguardista español de la década de 1970 tomando como ejemplo de análisis el cortometraje de José Ángel Rebolledo *Arriluce* (1974), convertido en la actualidad en una pequeña pieza de culto, como demuestra el hecho de haber sido incluida en el programa de cine experimental de creación española «Del éxtasis al arrebato, 50 años del *otro* cine español» que se ha exhibido, entre otros muchos museos españoles y extranjeros, en el Reina Sofía, el CCCB, el Australian Centre for the Moving Image o el Anthology Film Archives de Nueva York. Se analizarán las señas de identidad estilísticas, formales y pragmáticas de la corriente cinematográfica vanguardista a través las características manifestadas en *Arriluce*: experimentalismo, innovación, ausencia de narratividad, preocupación formal, dimensión interartística, ausencia de los circuitos de distribución comercial, etc. Analizar y estudiar *Arriluce* permitirá difundir una obra desconocida a pesar de su carácter totémico en determinados ambientes culturales.

Palabras clave: *Arriluce*, Vanguardias, Rebolledo, Oteiza.

Abstract

This essay reflects upon the Spanish avant-garde cinema from the 1970s. It focuses on *Arriluce* (1974), a film by José Ángel Rebolledo that is considered a cult masterpiece. It was included in «Del éxtasis al arrebato, 50 años del *otro* cine español», an experimental movie program that has been shown in numerous museums in Spain and abroad, such as the CCCB, the Australian Centre for the Moving Image, and the Anthology Film Archives in New York.

Departing from *Arriluce*, this paper will study the formal, pragmatic, and stylistic identity that defines the avant-garde cinema: experimentalism, innovation, nonlinear plots, formalism, interaction with other artistic trends, and lack of commercial intentions. The purpose is to spread the realm of *Arriluce*, a movie relatively unknown outside certain cultural circles.

Key words: *Arriluce*, Avant-garde, Rebolledo, Oteiza.

1. Introducción: cine de vanguardias

Cuando surgen los primeros movimientos de vanguardias sobre el primer tercio del siglo xx se busca, mediante la experimentación, criticar y reformular los valores estéticos dominantes en todas las manifestaciones artísticas. En el caso del cine, desde 1920 las vanguardias buscan alejarse de las formas tradicionales de narración, experimentado con ellas de múltiples modos a partir de la utilización de un innovador lenguaje cinematográfico, la yuxtaposición de imágenes buscado más la sugerencia que la coherencia argumental, la ruptura de las expectativas convencionales del espectador, etc. Se buscaba, en definitiva, la legitimación del cine como un producto artístico más que como un producto cinematográfico convencional y comercial, ligado a los patrones clásicos que marcaba la industria audiovisual liderada por Hollywood, pues, hasta entonces, según Pérez Bowie (2011: 1),

> en lugar de constituirse en un arte autónomo mediante el desarrollo de sus potencialidades que podían haber hecho de él un privilegiado instrumento de revelación, el nuevo

> arte [cinematográfico] se había puesto al servicio de los públicos mayoritarios transformándose, mediante sus argumentos banales y sus patrones narrativos uniformadores y previsibles en un instrumento de alienación.

Las denominadas «vanguardias históricas», surgidas en el primer tercio del siglo XX, se caracterizaron por la crítica que realizaron a los valores estéticos dominantes, así como a los procesos de producción, exhibición y consumo de estas obras artísticas. La propia esencia artística fue puesta en cuestión, pues la obra como resultado final ya no era lo realmente importante, puesto que en la nueva concepción vanguardista, «lo que se privilegia es el proceso, la experiencia de producción y re-producción en la que aparece y se nos entrega algo nuevo, inexpresable e inexperimentable al margen de la experiencia artística» (Vázquez Medel 2002: 15). Así, tal y como indicó Bürger (1974: 9), la vanguardia

> subraya la mediación del sistema artístico en el conocimiento de la realidad. Con ello critica el principio romántico de la inmediatez, la transparencia al sentimiento que caracteriza a los expresionismos. El arte es intransitivo, no es un medio para difundir o expresar emociones o juicios ajenos al proceso de su realización: se trata de una lente activa que deforma la visión de las cosas de acuerdo con las peculiaridades de su propia consistencia. En su límite, el arte no sería un instrumento con el que descubrir factores ocultos de la realidad: él mismo sería parte de la realidad caracterizada por su inexistencia, o mejor, por una existencia siempre virtual.

Octavio Paz (1991: 509) señaló la gran transformación estética de las vanguardias al indicar que «fue un cambio de tal modo profundo que todavía nos afecta y que, sin duda, afectará el arte y a la sensibilidad de nuestros descendientes», marcando un punto de inflexión en el desarrollo del arte al «modificar o ampliar recursos, técnicas y procedimientos creativos en el ámbito de las artes y letras, hasta entonces sometidas a los principios convencionales que rigieron la producción cultural durante veinticinco siglos, y que fueron progresivamente ampliados desde el romanticismo» (Vázquez Medel 2002: 13). Es decir, aunque ya han desaparecido muchas de las características históricas, contextuales, artísticas y culturales que condicionaron la aparición de las vanguardias, se puede hablar todavía de una actitud estética vanguardista. Si bien es cierto que ya en la actualidad no cabe hablar de vanguardias históricas, sí que nos encontramos con obras cinematográficas que siguen en su creación una serie de premisas cuyo denominador común estaría marcado por el desarrollo de obras al margen de la narrativa convencional, además de unas características estéticas asociadas a la libertad formal, la innovación, la ruptura, etc. Estas obras reivindican «el reconocimiento del espacio cinematográfico como un espacio propio, que debía impulsar sus propios modos, ritmos y contenidos, alejado del ideal representacionista, narrativo y de puro divertimento que las líneas dominantes del primer cine implicaban» (Vázquez Medel 2002: 15).

De este modo, en líneas generales se entiende por cine de vanguardia el que se realiza al margen de la narrativa convencional, cuyo máximo objetivo es la experimentación cinematográfica en un sentido muy amplio[1], aunque dentro de esta etiqueta podemos encontrar diferentes nomenclaturas –cine experimental, cine artístico, cine creativo, etc.–, además de diferentes corrientes vinculadas con los ismos que jalonaron el desarrollo diacrónico de las vanguardias –cine surrealista, cine impresionista francés, futurismo italiano, *cinema pur*, cine surrealista, expresionismo alemán–, autores, etc. En consecuencia, para Manuel Ángel Vázquez Medel (2002: 12-13) cuando se hace referencia a las vanguardias

> no nos referimos sólo a un fenómeno artístico, literario, cinematográfico... Hablamos del espíritu de una época (el primer tercio del siglo XX) en el que se prefiguraban *avant*

1 Según Vázquez Medel (2002: 18) «aunque una de las características de todas las vanguardias es la contestación del sistema del arte con sus compartimentaciones y jerarquías y la búsqueda de expresiones poliartísticas, las características especiales con las que un mismo impulso se encarna en las artes plásticas, la música, la arquitectura, la literatura o el cine, impedirían casi toda generalización».

la lettre muchas de las derivas posteriores del sanguinario y destructivo siglo XX. Y por más que las manifestaciones concretas de las prácticas vanguardistas quedaron, por su propia naturaleza siempre relegadas a unos cenáculos minoritarios (Pierre Bourdieu dirá que las prácticas vanguardistas son productos de productores para productores, para *connaisseurs*), ellos expresaban, mejor que la dinámica de las mesas, las expectativas y los temores del momento.

Hablar en la actualidad de cine de vanguardia implica, en definitiva, referirse a unos filmes "caracterizados por el uso estrategias tan diversas como la antinarratividad, la reflexividad o la trasgresión de los patrones miméticos habituales mediante las que se manifiesta la actitud resistente frente a las prácticas cinematográficas mayoritarias" (Pérez Bowie 2011: 1), elementos susceptibles de ser detectados en las cinematografías –o, al menos, en parte de ellas– de directores contemporáneos como David Lynch o Peter Greenaway, sintomáticos ejemplos de que la vanguardia, entendida como conjunto estilemas, recursos o actitudes –casi como género–, y no como movimiento, sigue estando vigente.

Teniendo en cuenta esta premisa, en este artículo se intentará demostrar cómo el cortometraje experimental de José Angel Rebolledo, *Arriluce*, de 1974, puede ser calificado como una muestra de cine vanguardista. No en vano, el propio director llegó a afirmar que los filmes vanguardistas "podían permitirse una mayor libertad creativa en cuanto a su estética, búsqueda de nuevas formas de expresión" (Rebolledo 1991: 19), algo que, como se irá desgranando a lo largo de las siguientes páginas, caracteriza de forma esencial de su trabajo.

2. Arriluce

Arriluce es un cortometraje experimental realizado entre 1971 y 1974 por el bilbaíno José Ángel Rebolledo Zabache, quien, a pesar de haber estudiado Ingeniería Industrial, desde 1973 dirige su carrera profesional al mundo cinematográfico, desde el campo de la realización –desarrollando diferentes proyectos como los cortometrajes *Parpadeo* (1979), *Mañana es ayer* (1970) o *Desplazamientos* (1971); las películas *Fuego eterno* (1985) o *Lluvia de otoño* (1988); o el documental ¡Hay motivo! (2004)–, el guion –*La muerte de Mikel* (1984)– e incluso la interpretación –*Secretos del Corazón* (1997)–[2]. Además, desde 1978 es profesor de la Universidad del País Vasco, donde imparte asignaturas vinculadas a la Teoría de la Imagen e Historia del Cine, y en 1983 fundó la productora Aiete Films con Imanol Uribe, Javier Aguirresarobe y Gonzalo Fernández Berridi.

Arriluce, de 8 minutos de duración, está rodado en 16 mm y realizado con un presupuesto muy bajo que no alcanzó las 50.000 pesetas –lo que equivaldría a 300 euros en la actualidad o incluso menos si se tiene en cuenta la inflación–, suficiente, para poder comprar "una lata de 122 metros de negativo color Kodak en 16 mm" (Rebolledo 1991: 19). Sin embargo, tal y como afirmó su propio director, esta falta de presupuesto no impidió la puesta en marcha del proyecto que "se hizo con total libertad y tratando de lograr un control pleno de su materia expresiva, por lo que bien pudiera considerarse como el producto de un acto de expresión libre concebido y realizado dentro de unos marcos de gran simplicidad y austeridad" (Rebolledo 1991: 20), poniendo así de manifiesto como la ausencia de cortapisas formales, la creación autónoma y la ruptura con cualquier marco artístico establecido, bases fundamentales de la vanguardia, están presentes en la película desde su propia configuración.

2.1. Contexto de creación

Arriluce se comienza a realizar a principios de los años 70, en los últimos años del franquismo, coincidiendo con un periodo histórico en el que el control del régimen sobre las obras

2 Véase el anexo.

de creación empieza a ser más laxo, lo que da pie a que se trabaje con mayor libertad, aunque siempre dentro de los encorsetamientos y la presión censora propia de la época. Son muchos los nuevos proyectos que se originan en este momento y numerosas las formas artísticas en las que estos se crean, de forma especial en el País Vasco:

> En los últimos quince años del franquismo, fueron gestándose al alimón de los cambios políticos, económicos, sociales y culturales acaecidos en Euskal Herria, una manera de hacer cine híbrida entre el inconformismo de los que estaban fuera de nuestras fronteras y se adaptaban a las nuevas coyunturas cinematográficas, marcadas por las renovadoras formas europeas de hacer cine, y los que desde diferentes posturas, lucharon desde el propio País Vasco por comenzar a reivindicar una identidad cultural diferente, sustentándose en el importante desarrollo de las artes plásticas e incluso en la apuesta de un tipo de cine experimental y alejado de la comercialidad, acompañado de visiones etnográficas y documentales que precederían a los Ikuska de los setenta y que marcarían un destino determinado a un cine vasco sin industria, dependiente en exceso de Madrid, pero desarrollado fuertemente tras la muerte del dictador en 1975 (Sojo 2015: 46).

Es precisamente en este contexto en el que se desarrolla una importante corriente cinematográfica vinculada al documental experimental de vanguardia. En estos años se realizan los trabajos audiovisuales de artistas plásticos como Sistiaga –*Ere erera baleibu icik subua aruaren* (1968-70)– o Ruiz Balerdi –*Homenaje a Tarzán (La cazadora inconsciente)* (1971)–. Asimismo, además de *Arriluce*, también de esta época proceden obras como las de Bakedano –*Bi (De Man Ray a Marcel Duchamp)* (1972)–, Zabala –*Axut* (1976)–, e incluso "la propuesta del controvertido cineasta donostiarra Javier Aguirre, que desarrolla su oferta audiovisual experimental denominada *Anticine* (1970-71), compaginando este tipo de trabajos con filmes" (Sojo 2015: 46).

La importancia que el mundo del cortometraje tuvo estos años en el País Vasco se puede ver en el éxito que tuvieron iniciativas como el Cine Club Universitario[3] donde se proyectaron las ya citadas *Bi* y *Arriluce*, además de, por ejemplo, "*Juan y Pedro* y *Necrópolis*, de Rebollo y Ortuoste" (Pagola 2000: 192). El gobierno vasco, además, comenzó a promover la cultura autóctona, naciendo así el denominado "cine vasco" (Zunzunegui 1985: 382). De hecho, muchos de los realizadores que asistieron a las Primeras Jornadas de Cine Vasco, organizadas por el Cine Club Universitario de Bilbao el 24 y 27 de febrero de 1976, formaron parte de "la Asociación de Cineastas Vascos que en su manifiesto y en sus objetivos reclamaron un cine nacional y elaboraron un *Anteproyecto de televisión vasca*" (Pagola 2000: 192), así como una serie de preceptos que debían seguir los cineastas vascos (Zunzunegui 1985: 382):

1. realización de un cine nacional vasco, hecho por vasco, para el pueblo vasco y dentro de esta definición general;
2. realización de cine en euskera subtitulado al castellano de cara a presentarlo ante un público vasco-parlante;
3. realización de un cine que tenga en cuenta la realidad del País Vasco; y
4. búsqueda de una estética vasca para el cine vasco.

Con el apoyo del Gobierno Vasco y con una más que incipiente masa de cineastas, artistas y demás, se desarrollará en el País Vasco una gran y variada filmografía, desarrollada fundamentalmente en las décadas de 1980 y 1990, con nombres de cineastas tan conocidos como Imanol Uribe, Montxo Armendáriz, Víctor Erice, Javier Aguirre, Pedro Olea o Iván Zulueta entre otros.

3 El Cine Club Universitario fue fundado a comienzos de los años setenta por dos ingenieros industriales (curiosamente como José Antonio Rebolledo): Juan Marino Ortuoste y Javier Rebollo. Además de realizar labores didácticas y de impulsar el cineclub, montaron un grupo de producción para la realización de películas en 16 mm.

2.2. Influencias

El propio director del proyecto audiovisual señala entre las influencias directas la obra del escultor y teórico Jorge Oteiza[4] *Quosque Tandem…! Ensayo de interpretación estética del alma vasca,* un libro escrito en 1963 y reeditado en 1970[5] en el que "viene a expresarse también la bautizada por el propio Oteiza como «ley de los cambios», principio mediante el que puede explicarse la evolución del lenguaje del arte a través de toda su historia" (Rebolledo 1991: 22). También indica Rebolledo que el libro de Octavio Paz *Corriente alterna* (1967) pudo condicionar la creación de *Arriluce* pues desde el título se

> alude ya a una representación sinusoidal que bien puede sugerir una relación con la curva alternante de la «ley de los cambios» de Oteiza. Pero además, Paz, en esta obra, venía también a señalar cómo el arte moderno no debía enmascarar el vacío, sino por el contrario afirmarlo. Exponía, asimismo, en dicho libro, cómo nuestros lenguajes preceden de la naturaleza, puesto que hunden sus raíces en la estructura química de las células y átomos del cerebro. Siendo tal estructura matemática la que viene a determinar y propiciar una reconciliación entre naturaleza y cultura[6].

Otra de las influencias que destaca Rebolledo para realizar Arriluce serán las pinturas abstractas de Piet Mondrian, "especialmente aquellos cuadros en que reduce la materia expresiva a sus formas más simples, líneas ortogonales colores puros, para encontrar un equilibrio plenamente armónico, aunque nunca simétrico" (Rebolledo 1991: 23). Esta influencia es fácilmente reconocible en el filme por el juego que hace con el montaje Rebolledo, en el que los planos se suceden de forma rítmica, creando un montaje armónico y medido.

2.3. Estructura

Arriluce tiene una organización formal que se rige por una estructura matemática y geométrica muy estricta. Se compone de 65 planos, distribuidos en una serie de 13 que se repite 5 veces "siempre en el mismo orden, pero con duraciones variables, aunque precisas" (Rebolledo 1991: 20). Esta serie básica de 13 planos "puede considerarse subdividida en otras dos, la primera formada por los 12 planos primeros y la segunda por el treceavo y último" (Rebolledo 1991: 20). Este tipo de composición del relato cinematográfico sigue los preceptos de los filmes abstractos, en los que las imágenes tienen un referencia real pero "se integran en una composición rítmica visual en la que adquieren un sentido nuevo" (Pérez Bowie 2011: 8).

Los doce planos son encuadres fijos en los que se muestra, de forma parcial, una vieja grúa metálica, situada en la playa de Ereaga y el puerto de Arriluce, en la localidad de Getxo (provincia de Bizkaia), anclándose así en un contexto muy concreto identificado con elementos definitorios del País Vasco como el paisaje o la industria siderúrgica. Estos planos están ordenados según el montaje interno, es decir, según la densidad de los elementos del encuadre, de mayor a menor densidad, mostrando en cada plano siguiente una mayor cantidad de cielo. Además, a medida que aumenta la densidad aumenta la duración del plano dentro de la serie y también con cada repetición. Sin embargo, "el treceavo plano, que ofrece en encuadre fijo una visión del mar bajo una niebla gris que ha borrado el horizonte, se va presentando con una

4 "Como consecuencia de un influjo teórico, puede, motivadas por una fascinación plástica, quizá, pero imbuidas, de un modo u otro, por el «influjo» Oteiza. Entre ellas, *Uts cero realización I* (1970) de Javier Aguirre, *Contactos* (1970) de Paulino Viota, *Homenaje a Tarzán (la cazadora inconsciente)* (1969-1971) de Rafael Ruiz Balerdi, *Arriluce* (1974) de José Ángel Rebolledo, *Siete vigías y una torre* (2004) de Manuel Asín o *Casa vacía* (2012) de Jesús María Palacios" (González 2013).

5 El libro se convirtió en un texto de culto y de referencia para estudiosos del arte en todas sus disciplinas. Oteiza busca en su texto la esencia de lo vasco en un estudio donde tienen cabida textos sobre análisis estéticos del vacío, monumentos megalíticos y sobre el arte actual, entre otros temas.

6 A este respecto, Octavio Paz indica (1991: 507-508) que "el arte y la literatura son formas de representación de la realidad. Representaciones que son, no necesito recordarlo, también invenciones: representaciones imaginarias. Pero la realidad, de pronto, comenzó a disgregarse y desvanecerse; apareció con los atributos de lo imaginario, se volvió amenazante o irrisoria, inconsistente o fantástica".

duración cada vez menor" (Rebolledo 1991: 20). Este juego con los planos y el encuadre estarían en línea con las aportaciones de Kazanski (Alberá 1998: 132) sobre la función simbólica del encuadre pues le otorga "expresividad semántica simbolizante". Esta sucesión de planos, propia de los trabajos que los artistas de la vanguardia histórica realizaron en sus trabajos y que supuso "el abandono radical de la narración clásica y de las pretensiones miméticas para ofrecer una nueva mirada sobre las cosas del mundo" (Pérez Bowie 2011: 4) pretende diseccionar la realidad y busca una nueva contemplación de la realidad, representada por un objeto tan habitual en las costas vascas en los años 70 como es una grúa portuaria.

El montaje realizado por Rebolledo busca que el espectador permanezca activo y reconstruya el relato realizado. En este sentido, este tipo de montaje

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

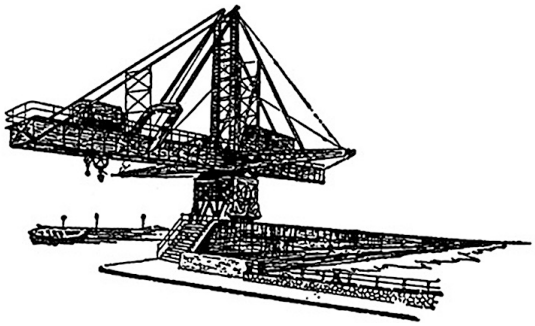


Imagen 1. Dibujo grúa.

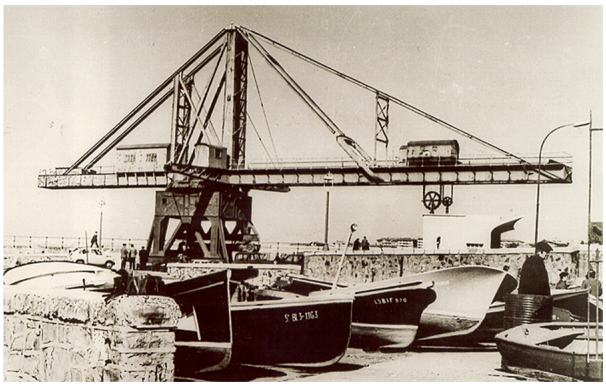


Imagen 2. Imagen de la grúa en la época.

El montaje sonoro está creado en paralelo a la imagen donde los elementos sonoros se ensamblan también con un criterio aritmético. Los sonidos presentes en esta pieza audiovisual son una canción de Bing Crosby, un himno patriótico, una serie de noticias nocturnas de Radio París y "sonidos provenientes de noticiarios de Radio Nacional, un rosario, la transmisión de un partido de fútbol e incluso un fragmento de la banda sonora de *Río Grande* (John Ford, 1950)" (Ruiz y Rubio 1996: 243). Otros sonidos que pueden apreciarse son el tableteo de ametralladoras, una pieza de *txalaparta*[7] o el ruido de las olas, entre otros. Sin embargo, hay que señalar que el plano del mar siempre va en total silencio[8], provocando con ello impacto y sorpresa en el espectador. De hecho, Juan Antonio Suárez (2006: 84) indica que en el cine estructural "la imagen fotográfica y el registro sonoro no buscan la legibilidad sino la contingencia y la desestructuración, tanto del medio como de la realidad representada".

De esa forma, la concepción sonora de *Arriluce* "remite a los experimentos radiofónicos de John Cage y a las propuestas iniciales de la tape music, ya que se entiende la construcción fílmica como un espacio en el que interviene activamente la memoria auditiva y la imaginación sonora" (Alcoz 2013: 27). Para Rebolledo, la yuxtaposición de sonidos tiene también una expli-

7 La txalaparta es un instrumento de percusión tradicional del País Vasco.

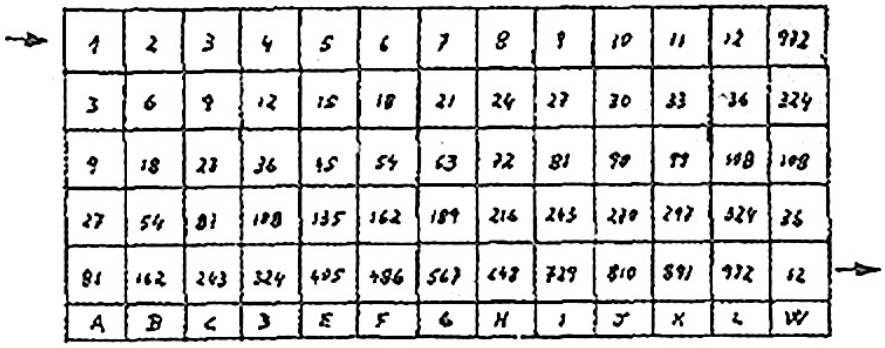
8 Monterde, Selva y Solá (2001: 134) señalan que "algunas películas de la época de vanguardia toman como material de trabajo imágenes procedentes de muy diverso origen". En este caso Rebolledo no incorpora imágenes diferentes sino sonidos diferentes, de diversas procedencias que aportan a la pieza audiovisual una riqueza y vigorosidad sonora que enriquecen el código visual.

cación histórica, vinculada a la época que le tocó vivir y en la que realizó el cortometraje, puesto que "cada plano lleva siempre su propio sonido asociado, ruidos, voces, músicas, grabaciones de radio, etc., que tratan de evocar poéticamente una época, la de los casi cuarenta años del franquismo, largo túnel sobre cuya especial negrura no es preciso abundar aquí" (Rebolledo 1991: 20).

Tal y como se puede ver, en esta pieza audiovisual, encuadrada por Albert Alcoz (2013: 27), en el campo del cine estructural o del nuevo cine formal de montaje sistemático, Rebolledo no ha dejado nada al azar –e incluso, según Hernández y Pérez (2010: 49), ha utilizado una estrategia «heredera del *détournement* situacionista»–, pues todo está milimétricamente pensado y organizado, ya que

> el número de fotogramas que componen cada plano está estrictamente medido y va respondiendo, en el caso de la serie de 12 planos, a progresiones aritméticas cuyas razones forman a su vez, una progresión geométrica de razón 3. Los planos del mar constituyen por su parte una serie geométrica decreciente, también de razón 3. Así, los dos conjuntos se entrelazan y contraponen para tratar de buscar un equilibrio armónico que podría describirse, como el de un círculo que se va cerrando (Rebolledo 1991: 21).

Para explicar más este proceso de montaje o ensamblaje de las imágenes y sonido, el propio director bilbaíno ha realizado un cuadro, que se adjunta a continuación, con el que se ejemplifica el método seguido[9]:



1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	972
3	6	9	12	15	18	21	24	27	30	33	36	324
9	18	27	36	45	54	63	72	81	90	99	108	108
27	54	81	108	135	162	189	216	243	270	297	324	36
81	162	243	324	405	486	567	648	729	810	891	972	12
A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	W

Imagen 3. Representación gráfica del método

En cada uno de los elementos del cuadros se indica la duración en fotogramas de cada uno de los planos. Las filas se componen de 5 series y las columnas indican los planos que tienen el mismo contenido. El hecho de utilizar este sistema aritmético de montaje tiene una intención, pues

> se pretende que todos los elementos se integren en la composición de un mecanismo audiovisual que, al desarrollarse en la proyección, se vaya deteniendo y vaciando, al mismo tiempo que trato de ofrecer al espectador un pequeño teatro de la memoria capaz de evocar poéticamente el recuerdo de toda una época (Rebolledo, 1991: 21).

El modo en que se realizó la grabación de *Arriluce* fue siguiendo las pautas del cine documental más clásico, en el que el realizador no interviene en la puesta en escena sino que se limita a registrar lo que sucede, dotándole a las imágenes de un cariz de captación y reproducción de la realidad de la forma más fiel posible. Fue Javier Aguirresarobe, hoy día un reputado y premiado director de fotografía, quien se encargó de la fotografía captada en 16 mm, mientras que Javier Estrella fue el responsable de la sonorización. Ambos aspectos rivalizan en importancia en este cortometraje de 8 minutos de duración. Javier Aguirresarobe siguiendo las indicaciones de Rebolledo (1991: 21) utilizó "una gama de colores dominantes en grises y

9 Este cuadro nos indica también el modo en el que debe desarrollarse la película debiendo ser leído en el sentido de lectura de un texto escrito: de izquierda a derecha y de arriba abajo.

ocres y un tipo de organización de los elementos en cada uno de los encuadres, de modo que tendieran a una progresiva abstracción geométrica".

Este modo de realizar y plantearse una obra audiovisual en las que "encontramos dos de las premisas esenciales del discurso lírico contemporáneo con el que sus filmes están indudablemente emparentados: el protagonismo de la propia materia sobre la que se trabaja y la reflexión en torno al proceso creador" (Pérez Bowie 2011: 8), está en línea con las realizadas por otros creadores vanguardistas, pues

> cruzaron la línea infranqueable del *arte como representación* (aunque la teoría aristotélica de la *mímesis* y la praxis derivada de ella llegan hasta nuestros días) para experimentar su dimensión más lúdica (o dramática) desde la idea del arte como revelación, como descubrimiento, como instrumento de conocimiento de dimensiones que quedan ocultas desde nuestros modos habituales de contemplación de la realidad y que ahora se hacen ostensibles desde la nueva mirada de un arte autónomo... y sobre todo como creación original, que en ocasiones ostentaba su carácter perecedero frente a la permanencia del arte de las experiencias anteriores (Vázquez Méndez 2002: 14).

A la hora de visionar o contemplar una obra como *Arriluce* el espectador debe ser consciente que lo que va a ver no será algo convencional, ni puede que se ajuste a lo que estamos acostumbrados a ver, por lo que debemos desprendernos de nuestras ideas y de nuestra forma de mirar. Debemos dejarnos llevar por este «juego» cinematográfico que nos plantea Rebolledo y disfrutar de él, separándonos, como pretendían los preceptos vanguardistas históricos, del modo tradicional de entender el arte.

3. *Importancia e impacto*

El estreno de *Arriluce* se produjo el 27 de febrero de 1976 en el Cine Santiago Apóstol, formando parte de la muestra de películas que se exhibieron en las Primeras Jornadas de Cine Vasco organizadas por el CineClub Universitario de Bilbao. Desde esa fecha y hasta el año 1981 se realizaron una veintena de exhibiciones públicas[10].

Tiempo después, *Arriluce* fue incluido en el DVD *Del éxtasis al arrebato. Un recorrido por el cine experimental español*[11] editado en el año 2009 como parte de la exposición itinerante que comisariaron Andrés Hispano y Antoni Pinent para el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB) y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), y que se ha exhibido en ciudades como Melbourne, Washington o Nueva York desde que el año 2009 iniciará su itinerancia. Tal y como se indica en el díptico de la exposición *Del éxtasis al arrebato. Un recorrido por el cine experimental español* "muestra en los principales museos y centros de arte internacionales una selección del otro cine de creación española, desde la década de los 50 hasta la actualidad, realizado por cineastas que trabajan al margen del arte más

10 Las exhibiciones que se realizaron y que han sido datadas por el autor son (Rebolledo 1991: 24):
CineClub El Desván, de Bilbao (26/02/1976).
Semana de Cine Vasco, Cine Marionistas, San Sebastián (01/03/1976).
Semana de Cine Vasco, en San Juan de Luz (25/06/1976).
Bienal de Venecia 1976, seleccionado para formar parte de la representación de Euskadi (I Baschi alla Biennale'76), Cinema Moderno/Campo Santa Margherita (24/10/1976).
XXV Festival Internacional de Cine de San Sebastián, Cine Astoria (18/09/1977).
Semana de Cine Vasco, Cine Jesuitas, Durango (Bizkaia) (05/10/1977).
Semana de Cine Vasco, Salón Salesianos, Pamplona (13/10/1977).
Kultur Aroa PNV, Gran Cinema Algorta, Algorta (Bizkaia) (20/10/1977).
Semana Medios de Comunicación, Universidad del País Vasco, Leioa (Bizkaia) (V/1978)
Ciclo de Cine Vasco, CineClub
FAS, Cine San Vicente, Bilbao, (27/10/1981).

11 "Para ello, se ha llevado a cabo una fase exhaustiva de documentación y catalogación de más de un millar de títulos y se han realizado labores de restauración, transfer digital o tiraje de copias nuevas para asegurar la óptima condición técnica de dichas piezas" (Extracto extraído de la nota prensa elaborada por el Museo).

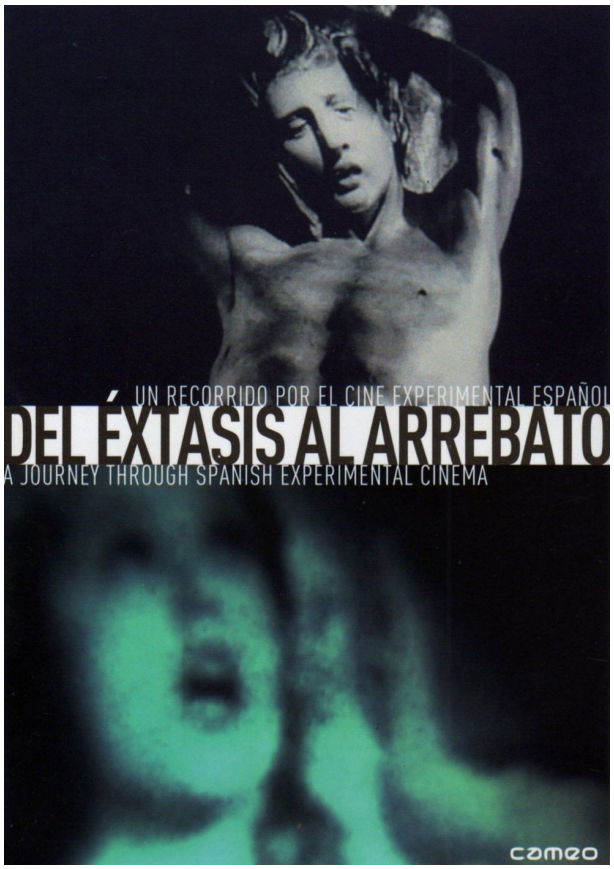


Imagen 4. Portada del DVD

convencional" (VVAA 2001: 4), otorgando así a la obra un valor como objeto de exhibición artística, similar al de las instalaciones audiovisual, que le hace situarse en una situación fronteriza y ambigua respecto a su naturaleza cinematográfica.

En la nota de prensa que el Museo Reina Sofía redactó sobre la exposición se hablaba de la importancia del cine experimental, así como de la necesidad de difundirlo y de crear canales propios para su exhibición, habitualmente dificultosa en los circuitos convencionales, ya que según el comisario del ciclo Antonio Pinent (VVAA 2001: 5):

Facilitando el acceso a obras que no circulan habitualmente y que ha sido preciso rescatar de los archivos de las filmotecas o incluso de las propias casas de los autores, nuestra iniciativa quiere servir como un medio de conocimiento para los no iniciados, al tiempo que vehicular una investigación rigurosa sobre estas obras ignotas y fascinantes de la historia del cine español.

4. *Conclusión*

José Antonio Rebolledo (1991: 23) definió su obra como un "poema de formas y sonidos" y la encuadró dentro de vanguardias. *Arriluce* fue concebido, desde el propio proceso de gestación, como una muestra de cine experimental, acorde con lo que se estaba realizando en los años sesenta y setenta, especialmente fuera del territorio nacional, explorando las posibilidades que el lenguaje cinematográfico podía ofrecer. Sin pretender llegar a serlo, *Arriluce* puede ser clasificado como una pequeña sinfonía con la que, como haría Jean Vigo con *Niza*, explorar una ciudad, estrechamente vinculada con la idiosincrasia vasca y con algunas de sus más representativas señas de identidad, desde una mirada diferente. Utiliza para ello la subjetivación de la mirada sobre la realidad, lo que otorga a la obra cierto lirismo propio del cine poético.

Arriluce nace de la experimentación, como lo harían las primeras obras de vanguardias, pues juega no solo con la narratividad sino también, y sobre todo, con el juego que el montaje ofrece, utilizando para ello la música y las imágenes, buscando una sintaxis audiovisual rítmica en la que el espectador tiene un papel importante, pues debe reconstruir la historia que contempla. El hecho de que el proyecto de Rebolledo haya sido exhibido dentro de un museo demuestra su condición fronteriza, a medio camino entre el producto cinematográfico y la obra de arte, en un sentido al de las películas de las vanguardias históricas, que nacieron con una clara intención artística dentro de la lógica interdisciplinar del movimiento, que aglutinó todo tipo de creaciones y formas de expresión. De ahí que pueda decirse que *Arriluce* fue creada con una vocación estética de vanguardia, tal y como refleja, más allá de la mera intención de su creador y de la recepción que ha tenido durante las últimas décadas, el uso que se hace en ella de los códigos sonoros, visuales y sintácticos. No es, como tampoco lo eran las obras vanguardistas, un filme representacionista, narrativo o de divertimento, sino que pone su foco de atención en algo tan habitual en las costas vascas de los años sesenta y setenta, incluso hoy día, como son las grúas y lo dota de una entidad propia de los objetos artísticos, evidenciando con

ello una ruptura con la visión convencional que distingue y pone una barrera entre lo cotidiano y lo estético. Rebolledo pretende con *Arriluce*, en definitiva, que los espectadores sean activos y puedan ver el cine de otra manera, desligada de los esquemas de recepción habituales y estructurada una mirada diferente, más ligada al arte que al cine más convencional.

La existencia de obras audiovisuales como *Arriluce* no solo nos demuestra la vigencia del vanguardismo como paradigma estético a través del que interpretar algunas creaciones de arte contemporáneo, sino también la necesidad de prestar atención a muestras cinematográficas alejadas de la convencionalidad.

Bibliografía

Albèra F. (ed.), *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme*. Barcelona: Paidós 1998 [1996].

Alcoz, A., «Reverberaciones en celuloide: Una aproximación al sonido en el cine experimental español», en Juan Antonio Suárez (Ed.) *La pantalla experimental en el Estado español: Ensayos, estructuras, deconstrucciones y militancias. Arte y políticas de identidad* (2013), Vol. 8, pp. 17-31.

Bürger, P., *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Península 1974.

González, A., «Jorge Oteiza. A propósito del cine experimental». Disponible en: http://www.blogsandocs.com/?p=5963

Hernández Ruíz J. / P. Pérez Rubio, «La herradura y Lunes/ Los realquilados de Antonio Artero», *Rolde: Revista de cultura aragonesa*, Nº. 132 (2010), pp. 38-49.

Monterde, J. / M. Selva / A. Solà, *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid: Akal 2001.

Pérez Bowie, J. A., *Notas sobre cine lírico. Un intento de tipología*. Disponible en: http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar/ii-congreso-2011/actas-ii-2011/volumen-iii/III01PerezBowie.pdf

Rebolledo, J. Á., «Arriluce un film independiente», en: Romaguera, J., Aldazabal, P. y Aldazabal, M. (eds.): *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español* (Actas del III Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine). San Sebastián: Euskadiko Filmategia-Filmoteca Vasca 1991.

Pagola, M., «Los Bilbao cinematográficos», *Bidebarrieta* 2000, 187-192.

Paz, O., *La casa de la presencia. Poesía e historia*. Barcelona: Círculo de Lectores 1991.

Sojo, K., «Del Nuevo Cine Español al cine vasco de la democracia. Cineastas vascos en las décadas de los sesenta y los setenta», en: Fernández, J. (coord.): *Euskal zinema: zinemagileen hiru belaunaldi = Cine vasco: tres generaciones de cineastas*, San Sebastián: Filmoteca Vasca 2015, 45-56.

Suárez, J. A., «El cine estructural y la experimentación sonora», *Archivos de la Filmoteca 53*. Valencia: IVAC 2006.

Vázquez Medel, M. A., «Vanguardias artísticas y vanguardias cinematográficas», *Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales* (2002), 11-20.

VV.AA., *Presentación Exposición Del éxtasis al arrebato*. Barcelona: CCCB 2001.

—, (2001). «Del éxtasis al arrebato. 50 años del otro cine español». Disponible en: http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/2010021-dossier_Ciclo_cine_Del_extasis_al_arrebato_50_anos_del_otro_cine_espanol.pdf

Zunzunegui, S., *El cine en el País Vasco*. Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya 1985.

Anexo.
Filmografía de Arriluce

2008 *Txarriboda Zubizarran* (Dirección)
2004 ¡Hay motivo! (Dirección)
1997 *Secretos del corazón* (Intérprete)
1988 *Lluvia de otoño* (Dirección/Guion)
1985 *Fuego eterno* (Dirección/Guion)
1984 *La muerte de Mikel* (Guion)
1981 *Agur, Txomin* (Intérprete)
1979 *El proceso de Burgos* (Ayudante de Dirección)
1979 *Euskal Herri-Musika* (Guion/Ayudante de Dirección)
1978 *La industria de la máquina herramienta* (Dirección)
1976 *Azal doinuak* (Dirección/Guion)
1975 *Arrantzale* (Montaje)
1974 *Arriluce* (Dirección/Guion/Productor)
1973 *Escena* (Dirección)
1972 *Ruedan perlas* (Dirección)
1972 *El silencio de las estrellas* (Dirección)
1972 *Jack* (Montaje)
1971 *Convergencia* (Dirección)
1971 *Desplazamientos* (Dirección)
1970 *Mañana es ayer* (Dirección)
1970 *Parpadeo* (Dirección)
1970 *Contactos* (Intérprete)

El soneto «A una palmera» de Bernardo Clariana. Entre Catulo y Góngora[1]

Carlos Mariscal de Gante Centeno
Universidad Complutense de Madrid
charlie.mariscal@yahoo.es

Resumen

La tradición literaria ha adoptado en el siglo xx una amplia variedad de formas, dentro de las cuales nuestro artículo indaga en las relaciones complejas que el poema «A una palmera» de Bernardo Clariana –latinista y poeta español exiliado- tiene con la tradición grecolatina, concretamente con el poema 66 de Catulo, y con la tradición propiamente española, la *Fabula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora. A partir de estas dos relaciones Clariana compone un poema, conformado fundamentalmente por tres metáforas de origen gongorino, en la convención estética de recuperación de Góngora por parte de la generación de la que, en buena parte, es heredero Clariana, la llamada Generación del 27, unida aquí a la lectura de Catulo, tan caro a Clariana, habida cuenta de las dos traducciones parciales de la obra del poeta latino que emprendió.

Palabras clave: tradición literaria, poesía, recepción, literatura clásica.

Abstract

Since literary tradition has taken on a wide variety of forms, our article studies the complex relationships between the poem «A una palmera», made by Bernardo Clariana –Spanish Latinist and exiled poet- and the Greek and Latin Tradition, specifically the poem 66 of Catullus and also with the Spanish literary Tradition, in this case Luis de Góngora and his *Fábula de Polifemo y Galatea*. From these two relationships, Clariana writes a poem, made mainly of three metaphors of Gongorine provenance, following the aesthetic established by the generation of which he is heir. On this occasion, he mixes it with a lecture of Catullus, so beloved by him since he made two partial translations of Catullus' poetic works.

Key words: literary tradition, poetry, Reception Studies, Classical Literature.

1. A vueltas con la tradición y la modernidad

Señalaba Octavio Paz en su inagotable *Los hijos del limo* lo siguiente en torno a la relación entre tradición y modernidad:

> La tradición moderna borra las oposiciones entre lo antiguo y lo contemporáneo y entre lo distante y lo próximo. El ácido que disuelve todas esas oposiciones es la crítica (...) Podemos hablar de la tradición moderna sin que nos parezca incurrir en contradicción porque la era moderna ha limado, hasta desvanecerlo casi del todo, el antagonismo entre lo antiguo y lo actual, lo nuevo y lo tradicional (...) Doble y vertiginosa sensación: lo que acaba de ocurrir pertenece ya al mundo de lo infinitamente lejano y, al mismo tiempo, la antigüedad milenaria está infinitamente cerca... (Paz 1985: 21-23)

1 Este trabajo se integra en la línea de investigación *Literatura Antigua y Estéticas de la Modernidad* (LAEM), desarrollada por los Dres. García Jurado y Espino Martín, compartida entre la Universidad Complutense de Madrid y la Universidad Nacional Autónoma de México, que tiene como propósito considerar en los estudios de recepción un aspecto clave a la hora de definir las relecturas de los antiguos en un nuevo contexto cultural: las implicaciones específicas que las modernas estéticas tienen en tal relectura.

Esa acuciante sensación de que la velocidad del mundo contemporáneo deja obsoleto el pasado reciente y hace, a la vez, contemporáneo el pasado más remoto parece haberse hecho más fuerte aún en el ámbito de la creación artística del primer tercio del siglo xx, a tenor de la evolución de la literatura y, en especial, de la pintura. Tras la vertiginosa génesis de nuevas vanguardias en un período de tiempo muy corto, en el entorno de los años 20, fruto también de la sensación de crisis y decadencia producida por la Gran Guerra, algunos de los más grandes pintores europeos volvieron su mirada precisamente hacia la tradición, particularmente hacia la materia clasicista grecolatina, en clave bien figurativa, mirando hacia el Renacimiento, o bien manteniendo una estética compositiva de vanguardia sobre temas y personajes tomados de Grecia y Roma, en ambos casos como asidero al que agarrarse en un mundo fracturado. El clasicismo constituyó para algunos artistas una "vuelta al orden" en un mundo caótico, la Europa de la posguerra de la I Guerra Mundial, como señala Kenneth Silver (2010: 15) en *Chaos and Classicism*, catálogo de la exposición homónima que tuvo lugar en Nueva York en 2010, precisamente en torno a esta nueva visita a la materia clásica desde perspectivas modernas: "These traditional, not to say timeless, artistic issues never seemed as timely as they did in these years after World War".

La materia clásica, además de como objeto de interés por parte de autores vanguardistas, continuó también como sustrato ideológico, particularmente por parte de los fascismos, como ha visto Luciano Canfora en sus estudios[2], que, en ocasiones, acabaron confundiéndose, como sucedió en los pintores del llamado *Novecento*. Cada vanguardia, naturalmente, da forma a esa materia clásica en función de sus preferencias, tomando de Grecia y Roma figuras mitológicas, géneros literarios, pasajes de las obras, momentos históricos, etc., que son reinterpretados y acomodados a la mentalidad, la estética y la ideología del momento.

Una recuperación de la tradición por parte de la vanguardia en distintos países y estéticas europeas que es, en buena medida, fruto de una interpretación directa de la materia grecolatina –aunque en ocasiones ésta aparece filtrada por otras tradiciones intermedias cronológicamente- y que tiene, como es sabido en el caso de la literatura española de la llamada Generación del 27[3], un nombre propio: Luis de Góngora, cuyos versos inspiraron una notable renovación en este grupo de poetas. Góngora será una lente a través de la cual se conforma un universo estético, que en ocasiones se funde con el afán surrealista y otras sencillamente da lugar a una serie de técnicas e imágenes metafóricas a la manera gongorina, en la lengua latinizante tallada por el poeta áureo de tal manera que, por su hermosa singularidad y carácter polémico, se les presenta a estos autores como si estuviera "infinitamente cerca", como decía Paz.

En este trabajo vamos a partir de una concepción de la tradición literaria y de los estudios literarios que se nutre de la estética de la recepción de Hans Robert Jauss, quien concibe las relaciones entre obras literarias en términos de recepción (lectura productiva y no una mera constatación "A en B" de la presencia o pervivencia de un autor previo en otro[4]) de un autor, situado en un tiempo determinado, con un pensamiento, estética y vivencias que condicionan dicha lectura. Hans Georg Gadamer (2012: 350), el maestro de Jauss y padre de la filosofía hermenéutica, concebía la tradición como un momento "de la libertad y de la historia":

> En realidad la tradición siempre es también un momento de la libertad y de la historia. Aun la tradición más auténtica y venerable no se realiza, naturalmente, en virtud de la capacidad de permanencia de lo que de algún modo ya está dado, sino que necesita ser

2 Se trata de *Le vie del classicismo* (Canfora 1989) e *Ideologías de los estudios clásicos* (Canfora 1991).

3 Clariana no pertenece *stricto sensu* a la Generación del 27, aunque un número notable de sus composiciones sí están emparentadas con algunas obras de poetas de dicha generación. A esta filiación estética se unirá su lectura de algunos autores clásicos y la experiencia del exilio poetizada también en algunas de sus composiciones.

4 García Jurado (2016) ha llevado a cabo toda una revisión de la historia, metodologías y conceptos implicados en estos estudios aplicados al ámbito de la literatura clásica, calificados globalmente como estudios de "Tradición". Particularmente, recomendamos la lectura de las pp. 201-208 de esta obra, donde se explica con detalle el paso de los estudios de "tradición" a los de "recepción" y cómo en este cambio están implicadas la historia y la estética.

afirmada, asumida y cultivada. La tradición es esencialmente conservación, y como tal nunca deja de estar presente en los cambios históricos. Sin embargo, la conservación es un acto de razón, aunque caracterizado por el hecho de no atraer la atención sobre sí. Esta es la razón de que sean las innovaciones, los nuevos planes, lo que aparece como única acción y resultado de la razón. Pero esto es sólo aparente. Incluso cuando la vida sufre sus transformaciones más tumultuosas, como ocurre en los tiempos revolucionarios, en medio del aparente cambio de todas las cosas se conserva mucho más legado antiguo de lo que nadie creería, integrándose con lo nuevo en una nueva forma de validez.

En este trabajo, nos vamos a ocupar, en concreto, de una peculiar lectura de la tradición gongorina y catuliana: la que el latinista y poeta español Bernardo Clariana (1912-1962) hace de los versos dedicados por Góngora en la *Fábula de Polifemo y Galatea* a describir los cabellos de la nereida Galatea, una lectura nutrida, a su vez, por las lecturas del canto a la cabellera de Berenice del latino Catulo (s.I a.C) y de una asociación metafórica de matriz gongorina con una palmera de su Valencia natal.

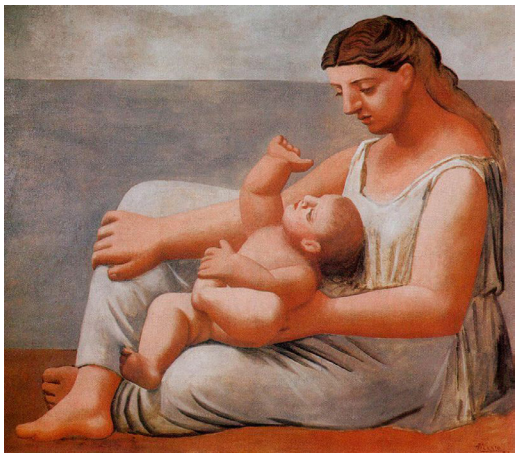
2. *El concepto de "tradición no figurativa". La tradición diluida en la imagen y la palabra*

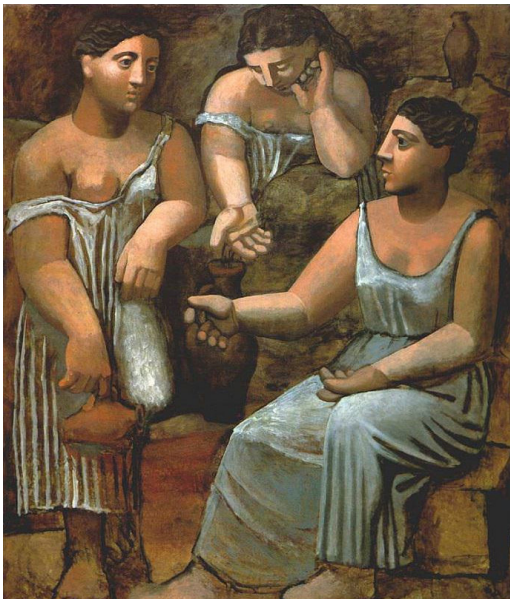
Para abordar desde una perspectiva filológica la recepción que los poetas de época vanguardista hacen de la tradición, grecolatina y española –gongorina, en nuestro caso-, Francisco García Jurado (2015: 29) ha adaptado de la crítica artística un término que nos parece muy pertinente para nuestro cometido: el de "tradición no figurativa". Según la definición de García Jurado, en este acercamiento del creador moderno al elemento clásico "la forma de la obra moderna resalta tanto que oculta la materia antigua". Ahí se produce la paradoja del creador moderno: las estéticas de la modernidad se nutren de elementos de la tradición que quedan sumidos por la estética propia de cada creación, pero siguen siendo reconocibles para el público avezado y suponen una lectura genuina y original de la propia tradición.

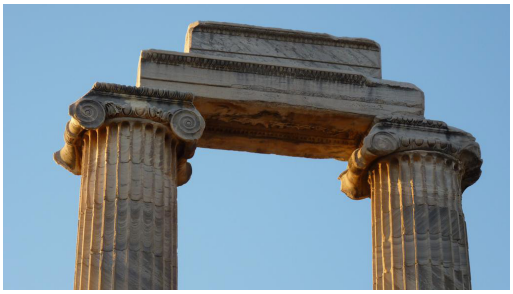
Para dicha definición, a propósito del «Soneto gongorino» de Federico García Lorca, parte García Jurado (2017: 2-9) de la crítica literaria de principios del siglo XX, nutrida por fundamentos estéticos y ya no tanto historicistas: los ensayos de Benedetto Croce (idealismo), Jorge Luis Borges (*Kafka y sus precursores* y el prólogo a la *Eneida*), Dámaso Alonso (*La lengua poética de Góngora*), Pedro Salinas (*Jorge Manrique o tradición y originalidad*) o las obras de los filólogos de la estilística como Leo Spitzer o Karl Vossler. A partir de la lectura de estos ensayos, García Jurado propone entender las relaciones complejas entre textos antiguos y modernos en esta época partiendo de la estética, con unas relaciones intertextuales complejas, por medio de la mera alusión a versos de poetas pretéritos, que les proporcionan imágenes de la tradición que les resultan cercanas a sus propias inquietudes.

Cita, asimismo, García Jurado (2015: 29), a modo de comparación, el caso de la pintura, concretamente del Ícaro de Henri Matisse, obra en la que el hijo de Dédalo que se atrevió a acercarse al sol contra el criterio paterno con unas alas hechas de cera sólo es reconocible en su estilo fauvista, además de por el título de la obra, por la figura antropomorfa pintada en negro, simulando una caída, sobre fondo azul, y una pincelada roja a la altura del pecho. También cita García Jurado en su artículo el ciclo de las pinturas en torno a la figura mitológica del Minotauro de Pablo Picasso, pero podrían citarse al respecto el conjunto de pinturas de tema bucólico, donde aparecen sátiros, faunos y siringas, vistas a través de diferentes tendencias estéticas: de "Le joie du vivre" (1946) a "Mujer y tocador de aulós II (1956)", por citar dos obras que recogen algunos elementos del mundo clásico, vistos precisamente desde estéticas modernas [5].

5 En el caso de Picasso resultan un buen ejemplo de estos procesos de creación artística precisamente las obras compuestas en su retiro en el castillo de Antibes, donde compone compulsivamente obras con diversos motivos clásicos. La obra de J.L. Andral, B. Laniado-Romero y M.T. Ocaña (2006) recoge algunas de estas composiciones y algunos estudios sobre su génesis.







También son interesantes el ciclo de composiciones del pintor malagueño de título "Madre e hijo" (1921) o el cuadro "Tres mujeres en la fuente" (1921). En ellos se puede observar la particular apropiación y recepción de la tradición, que, en el caso de la pintura, supone, en ciertos momentos, la creación vanguardista. La pintura de Picasso, como se ha visto ya en diversos estudios[6], durante los años 20 retoma la pasión por el mundo antiguo en lo que se ha venido en llamar "etapa neoclásica".

Como se ve en estos cuadros (Imágenes 1 y 2), los paños con los que Picasso viste a esas mujeres recuerdan a la caída que tienen los paños griegos, el recogido del cabello y la nariz de las mujeres de la etapa arcaica y clásica del arte griego, en concreto de las mujeres que acompañan el cortejo de Atenea en el friso del Partenón, hoy en el *British Museum* de Londres (Imagen 2), por no hablar de los extremos inferiores de dichos pliegues, con un acanalado que recuerda al de las columnas jónicas (Imagen 4). En estas composiciones hay, además del propio genio del creador y de la moderna estética que se ha vuelto figurativa, también otros elementos de la tradición pictórica europea: la serie de cuadros de la Virgen María con el niño Jesús en sus brazos o las Cárites (las Gracias), tan bien retratadas por Rafael o Rubens.

Con estos ejemplos pictóricos de lo que García Jurado ha llamado "tradición no figurativa", queremos mostrar aquello que los cultivadores de la recepción y la hermenéutica llaman "fusión de horizontes", esto es, la conjunción de la obra antigua con lo que el lector - el espectador, en el caso de la pintura- pueden esperar de su fusión. El resultado de dicha fusión es la obra moderna, donde el sustrato grecolatino –la materia, usando términos aristotélicos- se nos muestra con una forma moderna.

Concretamente, hemos de señalar que los contemporáneos de Clariana -poeta que aquí nos ocupa- representan una variante de la heterogénea vanguardia europea: no estamos ante el surrealismo puro de un André Breton o un Louis Aragon, por ejemplo, pero sí de una poesía que combina un anhelo de renovación estética con el apego a determinadas tradiciones y autores canónicos, cuya reformulación es la que da el sentido último a la estética de cada uno de los autores de la generación. Como dicen J. M. Valverde y Martín de Riquer (2010: 607):

6 Blázquez (1973) o Valentín López (2005) son sólo dos ejemplos de estos.

> Pero estas aventuras creativas se tomaron sólo en forma auxiliar e instrumental, como enriquecimiento de la técnica poética, y sin dedicarse a cultivarlas en estado puro, con la dedicación sistemática, por ejemplo, con que en París el surrealismo ha sido cultivado por André Breton. Es más, la mayor parte de estos poetas abandonó con el tiempo su actitud minoritaria y exquisita, para pasar a veces a posiciones diametralmente opuestas, con emoción humana genérica, política o religiosa.

Ortega Garrido ha estudiado en su *Vanguardia y mundo clásico grecolatino en España* precisamente los elementos y autores que participan en esa lectura vanguardista de la materia clásica. En dicha obra, se hace referencia al contacto de los poetas del 27, generación en la que podría enmarcarse a Clariana como autor menor[7], tanto con la materia clásica propiamente dicha como con aquellos autores de la tradición española que remitan al mundo clásico, como es el caso de Góngora:

> Con todo, para el estudio de la pervivencia del mundo clásico en los autores españoles de vanguardia hay que considerar algunas cuestiones previas tales como el ambiente en el que se desarrolla su actividad, la educación recibida o el grado de intersección con otras manifestaciones artísticas. Las lecturas y los estudios académicos de los primeros años de vida dejan un cierto poso del que no es tan fácil desprenderse (...) Por otra parte, la propia literatura española es una fuente primordial para la adquisición del legado clásico antiguo (...) En estos poemas es evidente el deseo de reproducir los motivos mitológicos omnipresentes en la obra de Góngora. Pero ese deseo no es exclusivo de los poemas escritos en honor de don Luis, sino que realmente recorre la obra completa de sus autores. Sin embargo, a pesar de la pasión por Góngora, en estos años, salvo contadas excepciones, no cabe la impregnación mitológica profunda con alusiones clásicas diversas y complejas a que nos tiene acostumbrados la poética barroca, sino que ahora se cultiva la cita, la reminiscencia o la ocurrencia basada en el imaginario clásico mitológico heredado[8].

3. *Apuntes biográficos sobre Bernardo Clariana*

Antes del análisis propiamente del soneto «A una palmera», hemos de presentar brevemente a su autor: Bernardo Clariana (1912-1962) fue un poeta y latinista, natural de Carlet (Valencia), formado en la moderna filología clásica española del primer tercio del siglo XX. Tales estudios se configuraron como disciplina académica gracias a la apuesta intelectual y política por la consolidación de unos estudios humanísticos equiparables a los demás países europeos. Traductor de Catulo y crítico literario en algunas de las más notables publicaciones de su tiempo, como el diario *El Sol* o la revista valenciana *Hora de Españ*a, Clariana, al igual que otros tantos de su generación, se vio abocado al exilio, embarcándose en un largo periplo por Europa y América (un campo de concentración en Francia, una breve estancia en la República Dominicana, Cuba, EEUU) hasta asentarse, finalmente, en Nueva York. Allí verán la luz los poemas que había ido componiendo desde su cautiverio francés.

La biografía de Clariana nos muestra un exilio muy diferente al de los grandes poetas del 27: frente al reconocimiento y el reclamo de estos por parte de universidades de América y Europa para pronunciar conferencias o escuchar sus versos, Clariana se dedicó a la filología y la escritura poética casi como afición. No fue reconocido en vida por el gran público en ningu-

7 Si bien Clariana es un autor menor, como señala Valender (2009: 321): "[Es] un poeta que, si bien no resulta ser de primerísima línea, sí aporta una voz auténtica, de filiación notoriamente elegíaca".
8 Ortega Garrido (2012: 288-289).

no de los dos ámbitos, aunque mantuvo relación epistolar con Jorge Guillén y conoció a Pedro Salinas[9], quien quedó muy impresionado por el talento traductor de Clariana.

Sus oficios fueron temporales, inestables y, desde luego, alejados de la creación literaria o del estudio de los clásicos latinos como forma de vida. Fue profesor de español en un *college* de Nueva York, cuya docencia tuvo que abandonar después por motivos presupuestarios. Trabajó después como traductor en la *Office of War Information* y en la productora *Fox-Film*, doblando películas al español. También fue corresponsal del periódico *Norte*, a la vez que publicaba la traducción de los poemas de amor del poeta latino Catulo y sus poemarios, *Ardiente desnacer* (1943), comenzado en España y terminado en Saint Cyprien, ciudad francesa en la que estuvo detenido después de la Guerra Civil, y *Arco Ciego* (1952), de estética cercana al *Poeta en Nueva York* (1940) lorquiano y con una importante recepción de las obras de exilio del poeta latino Ovidio.

En su poesía tienen cabida el surrealismo de estética compartida con sus compañeros de la Generación del 27, esto es, de una vanguardia que no renuncia a elementos clasicistas en lo formal (el soneto, el endecasílabo), entremezclados con sucesiones de imágenes excesivas y hasta cierto punto imposibles a primera vista, de un gongorismo evidente. También tienen cabida en sus versos, en una primera época, proclamas políticas en defensa de sus ideas republicanas y de confrontación con el bando nacional, cuya victoria forzará su exilio en febrero de 1939. Los tonos que predominan –seguimos en ello lo apuntado por Valender (1999: 156)- son el confesional y el elegíaco, "de *testimonio* de la vida de un hombre que ha pasado de una sangrienta guerra civil a la desolación del exilio. Destruidas todas sus esperanzas, el poeta se aboca a un profundo cuestionamiento de todo lo que antes sostuviera su existencia".

De entre su producción poética, vamos a estudiar uno de sus sonetos, «A una palmera», muestra de una forma de entender la tradición literaria, grecolatina y española, desde presupuestos estéticos modernos. En este soneto, es más notable, sin embargo, su interés por la tradición poética española, en detrimento del tono confesional y elegíaco, predominante en el conjunto del poemario.

4. *«A una palmera»,* Ardiente desnacer

A UNA PALMERA
De Berenice no, mas sí marina
Constelada en el aire cabellera
Que al viento en la mitad de su carrera
Hacíale peinar[10] si se reclina.
Verde el *cabello* ninfa submarina
Se agita desde el pie de la palmera
En el mar o en el cielo danzadera
Que un gris temblor el tronco le domina.
Sonoros peines, brisas y ciclones
Hebra a hebra la besa, la violentan

9 Conservamos una carta de Pedro Salinas (1992: 301-302) a Jorge Guillén, en la que le refiere su encuentro e impresiones sobre Clariana: "Me encontré allí a un joven, Bernardo Clariana, el profesor nuevo, que me hizo un buen efecto. Ha rodado por los campos de batalla de España y los de concentración en Francia; luego ha sido vendimiador, albañil y traductor del alemán, en París. Pero, a pesar de todo eso, y lo más grave, de ser amigo de Ramoncito [sic] Gaya, es un muchacho serio y trabajador, que no va a escribir ninguna novela con sus aventuras. Se dedica a traducir a Catulo, a Tibulo y Ausonio, y lo hace muy bien. Me leyó algunas traducciones de Ausonio, preciosas. Y él hace versos, también, y no malos. Tiene un librito completo, desigual pero interesante. Ha venido a Middlebury desde Cuba, y cuenta cosas graciosas de Manolito y Concha. Se le escapó un endecasílabo involuntario: "Lo que Manolo atrae a Concha lo espanta". Lapidario. Ha quedado en mandarte una traducción de Catulo que publicó en Cuba. Catherine está muy contenta de él. Ah, para su mayor elogio: no le ha quedado comunismo alguno".
10 Las cursiva, en esta cita y en las tres siguientes, son nuestras y tienen como objeto de resaltar, primero, los términos gongorinos y, en segundo lugar, la recuperación de los mismos por parte de Clariana.

Hasta ondular su cuerpo estremecido.
Mientras ella soñando está tritones,
Pececillos nadando que la tientan
Por sus muslos o pelo desceñido[11].

En estos versos, Clariana retoma, al inicio, la historia de la cabellera de Berenice, la reina de Egipto, mujer del rey Ptolomeo III Evergetés. Según la tradición, al partir el rey a la guerra en Siria en torno al 247 a.C, Berenice prometió que se cortaría un rizo de la cabellera si su esposo volvía con vida de la guerra. Al suceder esto, ella depositó, como había prometido, un rizo en un templo de Alejandría. Sin embargo, éste desapareció y ella se preocupó en demasía por si pudiera utilizarse para algún tipo de ritual contra ella. Conón, astrólogo de la corte, se apresuró a tranquilizarla mostrándole una nueva constelación que había detectado en el cielo y que era, según él, su propia cabellera catasterizada.

La historia anterior se nos ha transmitido en la literatura antigua por dos vías: griega, dado que nos consta que Calímaco (s. III-II), el filólogo y poeta alejandrino, compuso un poema sobre este asunto en el libro IV, fragmento 110 Pffeifer, de sus Ἀιτία ("orígenes") obra que, sin embargo, sólo conocemos fragmentariamente por un papiro descubierto en Egipto. A buen seguro no era el único poema calimaqueo con alusiones a la historia del cabello de Berenice, pues en los frs. 387 y 388 se menciona también a la reina egipcia, aunque en estos dos casos el texto que sobrevive de los poemas y la ausencia de un correlato en la literatura latina, como sucede con el *carmen* de Catulo, no nos permiten formarnos una idea del poema. La vía latina está representada por el propio Catulo, el poeta latino de Verona, cuyo poema 66 tiene como tema este mismo hecho, en una versión traducida, costumbre ésta de Catulo, la de traducir "romanizando" poemas griegos[12].

La versión de la historia que nos presenta Clariana es bien distinta a las otras, porque comienza hablando de una cabellera, negando que sea la de Berenice, con lo que al lector le surge, aunque negada, la imagen del relato antiguo, que queda limitada a ese primer verso. Basta con la mención a Berenice para que el lector avezado en cuestiones literarias se acuerde de inmediato del poema catuliano, que comienza así:

Omnia qui magni dispexit lumina mundi
qui stellarum ortus comperit atque obitus,
flammeus ut rapidi solis nitor obscuretur,
ut cedant certis sidera temporibus,
ut Triuiam furtim sub Latmia saxa relegans
dulcis amor gyro deuocet aereo:
idem me ille Conon caelesti in lumine uidit
e Beroniceo uertice caesariem
fulgentem clare, quam multis illa dearum
leuia protendens brachia policita est,
qua rex tempestate nouo auctus hymenaeo
uastatum finis iuerat Assyrios,
dulcia nocturnae portans uestigia rixae,
quam de uirgineis gesserat exuuiis [...][13]

11 (Clariana 2005: 130).
12 Otro de los más conocidos es el poema 51 que traduce uno de Safo y comienza con "Ille mihi par esse deo uidetur".
13 *Cat*. 66.1-14. En la traducción del latín de Juan Antonio González Iglesias (2006: 371) al español: "El que distinguió todos/ los luceros del cosmos espacioso,/ quien descubrió los ortos, los ocasos/ de las estrellas, cómo/ se oscurece el flamígero fulgor/ del sol veloz, cómo desaparecen / los astros en momentos/ determinados, cómo el dulce amor/ aparta a Trivia de su itinerario/ celeste, retirándola/ secretamente bajo aquellas rocas/ de Latmos, ése mismo, sí, Conón,/ me divisó en el centro/ del resplandor del firmamento, a mí,/ cabellera que fui de la cabeza/ de Berenice, luz/ clara irradiando yo, promesa que ella/ había hecho a numerosos dioses,/ dirigiendo hacia ellos/ esos brazos delicados, en la época/ en que su rey, crecido por las nupcias/ recientes, emprendió/ la conquista total del suelo asirio, / cuando llevaba aún las dulces marcas/ del nocturno combate/ que por quitarle la virginidad/ había sostenido [....]".

Entendemos que el texto que subyace en el poema es el de Catulo por dos hechos: el carácter fragmentario del de Calímaco y el hecho de que Clariana, latinista de formación y profesor de latín en un instituto de Irún hasta su exilio, publicó su propia traducción de los *Epitalamios* de Catulo (Clariana 1941) y de los poemas de amor a los jóvenes Lesbia y Juvencio (Clariana 1964). Los correlatos, sin embargo, se limitan a la mera alusión: Catulo da voz al rizo en su poema para narrar su historia y lamentar que Venus abandone con frecuencia a las recién casadas. Algo similar parece que intentó Calímaco en su *aition*, pequeño poema sobre el origen de dicha constelación, donde el rizo de Berenice lamenta no haber podido disfrutar de perfumes mejores.

Dicha alusión, que hemos incluido dentro de lo que García Jurado ha denominado "tradición no figurativa" supone una forma de tradición, genuinamente propia de esta generación literaria y, en general, una forma de acercarse a la tradición propia del siglo xx, como hemos intentado ver con los ejemplos de las pinturas de Matisse y Picasso. La recepción de Clariana es una recepción estética, con la tradición puesta al servicio de la imagen. La alusión es una forma de entender la tradición que, además, fue muy cultivada en la propia literatura latina, como ha estudiado Pasquali (1968: 275) en un artículo titulado precisamente «Arte allusiva», donde señala:

> La parola è come acqua di rivo che riunisce in sé i sapori della roccia dalla quale sgorga e dei terreni per i quali è passata: di questo ho già parlato. Ma i confronti mirano anche ad altro: in poesia culta, dotta io ricerco quelle che da qualche anno in qua non chiamo più reminiscenze ma allusioni, e volentieri direi evocazioni e in certi casi citazioni. Le reminiscenze possono essere inconsapevoli; le imitazioni, il poeta può desiderare che sfuggano al pubblico; le allusioni non producono l'effetto voluto se non su un lettore che si ricordi chiaramente del testo cui si riferiscono.

Estas alusiones –bellamente descritas como "el agua del río que mantiene el sabor de la roca de la que nace y del terreno por el cual discurre"- han de ser, por tanto, voluntarias y requieren para su comprensión completa de un conocimiento del lector de la obra aludida. Estamos ante un poema que canta a una "ninfa del mar", esto es, a una sirena o nereida. Recordemos que Góngora escribió un epilio (pequeño *epos*) sobre los amores de Polifemo por la nereida Galatea. Precisamente, en la presentación de Polifemo, Góngora recurre a la misma imagen del viento que peina el cabello:

> Negro el cabello, imitador undoso
> de las obscuras aguas del Leteo,
> al viento que lo *peina* proceloso
> vuela sin orden, pende sin aseo. (Ponce Cárdenas 2010: 157)

Por su parte, en el segundo cuarteto, Clariana dice "*Verde* cabello ninfa submarina/ se agita desde el pie de la palmera/ en el mar o en el cielo danzadera/ que un gris temblor el tronco le domina" (Clariana 2005: 130). Góngora, más adelante, habla así de Galatea:

> Invidia de las *ninfas* y cuidado
> de cuantas honra el mar deidades era;
> pompa del marinero niño alado
> que sin fanal conduce su venera.
> *Verde* el *cabello*, el pecho no escamado,
> ronco sí, escucha a Glauco la ribera
> inducir a pisar la bella ingrata
> en carro de cristal campos de plata . (Ponce Cárdenas 2010 :159)

La expresión "verde cabello" une a las dos ninfas, de Góngora y Clariana, y proporciona al lector un término que los liga, a pesar de sus estéticas diferentes: frente a la fábula mitológica, el epilio, pequeña narración del proceso de enamoramiento de Galatea por Acis, ante la

envidia de Polifemo; en el caso de Clariana, nos encontramos ante un soneto en el que lo que prima son las imágenes aisladas de la narración: el cabello de la Ninfa, "de Berenice no, mas sí marina". El cabello de la "ninfa submarina" -entendemos que Clariana retomaría aquí a la nereida Galatea- une en una sola imagen las imágenes gongorinas de los cabellos desastrados de Polifemo peinados por el viento y el verde cabello de Galatea.

Finalmente, el último tributo que rinde Clariana al arte gongorino es, precisamente, el de crear su propia metáfora a la manera de Góngora. Ésta se encuentra en el título del propio poema: «A una palmera», proponiendo, con ello, una "sucesión de cabelleras": la palmera, la cabellera catuliana de Berenice y la gongorina, verde y peinada por el viento. Con el recurso a la palmera, vista con seguridad en su Valencia natal, Clariana busca emular la técnica compositiva gongorina, ya que como señala Ponce Cárdenas (2010: 113-114) en el prólogo a su edición del *Polifemo* existe en él una tendencia a "dinamizar metafóricamente la Naturaleza":

> En líneas anteriores se subrayaba la presentación antropomórfica del paisaje inicial (el *pie* del Lilibeo, la *boca* de la gruta que se asemeja a un bostezo y cuando es tapada por la roca ostenta una *mordaza*, el *seno* o regazo de la caverna) y el del bello contraste que ésta forma con la prosopografía del jayán, cuyo dibujo tiene varios elementos de tipo paisajístico (su ojo es un *sol*, su cuerpo una *montaña*, su negra cabellera forma oscuros *ríos*). Esa inclinación barroca a dinamizar metafóricamente la Naturaleza se aprecia en otros lugares del relato, como en el fragmento amoroso donde el verde *soto* se define como "confuso alcaide" ('guardián') de Acis, oculto entre la fronda, o cuando la paja se erige en "pálida tutora" de la pera.

En el presente caso, la metáfora gongorina se construiría a la inversa: se parte de la naturaleza, la mención a la palmera, para llegar a lo antropomórfico, el cabello de la Galatea de Clariana.

5. Conclusiones

La lectura de la tradición, grecolatina y española, que nos presenta este poema queda, por tanto, bien explicada en el término usado por García Jurado "tradición no figurativa". Clariana recurre a imágenes de su acervo cultural, Catulo y Góngora, de quienes toma selectivamente aquellas que empleará para su poema: la "constelada en el aire cabellera" de Berenice y la figura de la ninfa marina (la nereida Galatea), cuyo verde cabello peinado por el viento había cantado ya Luis de Góngora, con respecto al cabello desastrado del cíclope Polifemo, que es de quien Góngora decía que "al viento peina proceloso".

Estas dos tradiciones se encuentran en el poema en dos niveles: en primer lugar, la de Berenice, nombrada al principio del poema, más evidente para el lector, aunque no es una figura que hayan frecuentado los poetas españoles de esta generación, como sí hay otras, históricas y mitológicas, presentes en los versos de sus coetáneos. Aquí, la lectura del texto catuliano se deduce de su propia formación como latinista y traductor de Catulo. En segundo lugar, la tradición gongorina, a través de las imágenes de los cabellos, los negros y peinados por el viento de Polifemo y el verde de Galatea, personaje al que Clariana dedica el poema. Ambas llegan al lector tras la metáfora inicial, paratextual, en el título del soneto "A una palmera".

La materia clásica había sido tomada y reformulada en el Barroco por Góngora, referente de una tradición que, en este caso, se encuentra contenido en algunos nombres y adjetivos clave en el poema, cuya maestría queda ahora presente en estas imágenes.

Bibliografía

Andral, J.L. / B. Laniado-Romero / M.T. Ocaña (eds.), *Los picassos de Antibes/ The picassos from Antibes*. Málaga, Museo Picasso de Málaga 2006.

Aznar, M., «Bernardo Clariana: epistolario del exilio (dieciocho cartas de Bernardo Clariana a Rafael Dieste, Juan Gil-Albert, José Lezama Lima, Vicente Llorens, José Rubia Barcia, Pedro Salinas y María Zambrano)», *Laberintos: revista de estudios sobre los exilios culturales españoles* 3 (2004), 219-238.

Blázquez, J. M., «El mundo clásico en Picasso», en: *Discursos y ponencias del IV Congreso Español de Estudios,* Madrid 1971, 139-155.

Canfora, L., *Le vie del classicismo*. Roma / Bari: Laterza 1989.

—, *Ideologías de los estudios clásicos*. Madrid: Akal 1991.

Clariana. B., *Catulo. Epitalamios*. La Habana: Revista de la Universidad de la Habana 1941.

—, *Catulo. Odio y amo*. Nueva York: Las Américas Publishing 1941.

—, *Poesía completa*. Edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler y Victoria María Sueiro. Valencia: Instituciò Alfons el Magnànim 2005.

—, *Ensayos y artículos*. Edición y estudio introductorio de Manuel Aznar Soler. Valencia: Instituciò Alfons el Magnànim 2014.

Gadamer, H.G., *Verdad y Método*. Madrid / Salamanca: Sígueme 2012.

García Jurado, F., «Tradición frente a Recepción clásica: Historia frente a Estética, autor frente a lector», *Nova Tellus 33.1* (2015), 9-37.

—, *Teoría de la tradición clásica. Conceptos, historia y métodos*. Ciudad de México: UNAM 2016.

—, «La estética de la tradición literaria. Una lectura del «Soneto gongorino» de García Lorca», *REF. Literatura, historia, teoría, crítica 19.1* (2017), 11-37.

González Iglesias, J. A., *Catulo. Poesías*. Madrid: Cátedra 2006.

Llorens, V., *Memorias de una emigración*. Barcelona: Ariel 1975.

López, J. M., *Heterodoxos españoles: el Centro de Estudios Históricos, 1910-1936*. Madrid: Marcial Pons Historia 2006.

Mynors, R. A. B., *C. Valerii Catulli Carmina*. Oxford: Oxford University Press 1960.

Ortega Garrido, A., *Vanguardia y mundo clásico grecolatino en España*. Madrid: Iberoamericana-Frankfurt-Vervuert 2012.

Pasquali, G., *Pagine stravaganti*. Florencia: G. C. Sansoni S.p.A 1968.

Paz, O., *Los hijos del limo*. Madrid: Planeta-DeAgostini 1985.

Pffeifer, R., *Callimachus*. Oxford: Oxford University Press 1949, 2 vols.

Ponce Cárdenas, J., *Góngora. Fábula de Polifemo y Galatea*. Madrid: Cátedra 2010.

Riquer, M. De / Valverde, J. M., *Historia de la literatura universal*, Madrid: Gredos 2010.

Salinas, P., *Correspondencia (1923-1951)*. Edición, introducción y notas de Andrés Soria Olmedo. Barcelona: Tusquets 1992.

Silver K. E., «A more durable self», en: Silver, K. E. (ed.), *Chaos and classicism: Art in France, Italy and Germany 1918-1936*. Nueva York: New York Guggenheim Museum 2010.

Valender, J., «Bernardo Clariana y su *Ardiente desnacer* (1943)», *Exils et migrations ibériques au XXe siècle* 6, en: Aznar Soler, M., Sicot, B., Dennis, N., (eds.), *60 ans d'exil republicain: des* écrivans *espagnoles entre mémoire et oubli*, València: Institució Alfons el Magnànim / Biblioteca d'Autors Valencians, 147-159.

—, «Bernardo Clariana, Poesía completa. Ed., est. introd. y notas de Manuel Aznar Soler y Victoria María Sueiro. Diputació de València-Institució "Alfons el Magnànim", (2005); 318 pp. (Biblioteca D'Autors Valencians, 49)», *NRFH 57.1* (2009), 318-322.

—, «Bernardo Clariana, Artículos y ensayos. Edición y estudio introductorio de Manuel Aznar Soler. Institució Alfons el Magnànim-Biblioteca d'Autors Valencians, València, 2014; 403 pp.», 2005; 318 pp. (Biblioteca D'Autors Valencians, 49)», *NRFH 65.1* (2017), 248-252.

Valentín López, R., «Picasso: La clasicidad contemporánea a través de las *Metamorfosis* de Ovidio», en: Martos Montiel, J. F. / Macías Villalobos, C. (eds.), *Studia Varia in Memoriam Salvador Claros*. Málaga 2005, 253-259.

«El paseo» (1966) surrealista de Tommaso Landolfi[1]

Caterina Marrone
Fondazione Sapienza Roma
caterina.marrone@uniroma1.it

Resumen

En este trabajo se analiza un relato del autor surrealista italiano Tommaso Landolfi (1908-1979). Carlo Bo declaró que Landolfi es el primer escritor, después de D'Annunzio, dotado de un don especial para jugar con el idioma italiano y hacer con él lo que quisiera. Landolfi poseía una pasión innata para manejar con habilidad el idioma, pero no como escritor de vanguardia sino como un artista rebelde, empeñado en seguir innovando dentro de la tradición. A un lector con un vocabulario medio «La passeggiata» (1966) le parecerá una historia incomprensible, porque su autor acumula párrafos completos formados por una serie de palabras obsoletas; pero un minucioso análisis de su mecanismo de construcción nos lleva a una muy distinta valoración; como él mismo revelará en la «Conferenza personalfilologicodrammatica con implicazioni» (1974), todos los términos que maneja se encuentran recogidos en el diccionario (Zingarellio y Tommaseo-Bellini). La «Conferencia» es pues la clave para la comprensión de «La passeggiata», cuya lectura requiere la mirada de un atento lector.

Palabras clave: Landolfi, palabras fantásticas, palabras obsoletas, desencriptar.

Abstract

This work focuses on the analysis of a tale from the surrealist Italian author Tommaso Landolfi (1908-1979). Carlo Bo once declared that Landolfi was the first writer, after D'Annunzio, with a gift for playing with the Italian language in any possible way. Landolfi's passion was the clever shaping of the language, not as an avant garde writer but as a rebel artist, who aspired to innovate within the limits of tradition. The average reader will find «La passeggiata» («The walk») (1966) quite incomprehensible because its author filled the narration with paragraphs made of outdated words that only allow to detect, in some passages, a language close to Italian but ultimately unknown. An in-depth analysis of such language and its construction bring us to a different conclusion: as the author will reveal in his «Conferenza personalfilologicodramatica con implicazioni» (1974); all words are acknowledged in the dictionary (the Zingarelli or the Tommaseo-Bellini). The «Conference», therefore, becomes the key to disclose the meaning of «The walk», which understanding requires the keen eye of a careful reader.

Key words: Landolfi, fantastic words, outdated words, decryption.

Un amplio movimiento interdisciplinar de Vanguardia como el surrealismo, nacido en la Europa de los años veinte, no ha tenido una especial presencia en Italia, aunque, al estar contagiado aquí y allá por diversas corrientes literarias, haya sido el punto de referencia para muchos escritores activos tras los años treinta del siglo xx. Entre ellos están Buzzati (1906-1972), Landolfi (1908-1979), Savinio (1891-1952), Delfini (1907-1963), Bontempelli (1878-1960), Palazzeschi (1885-1975), Zavattini (1902-1989) y otros que podrían añadirse. Uno de los principales exponentes del surrealismo italiano es precisamente Tommaso Landolfi quien,

1 Muchísimas gracias a la Dr. Prof. María Hernández Esteban por su revisión de este texto.

influenciado por la literatura rusa, sintió una especial fascinación por escritores como Hoffmann, Poe, Dostoiesvki y Kafka. El tono surrealista y grotesco de sus relatos configura un universo literario hecho de viajes fantásticos a lugares inexistentes, de figuras femeninas fulgurantes y sensuales, deseadas e inalcanzables, de pulsiones eróticas que estallan en túrbidos deseos. Carlo Bo definió a Landolfi como el escritor que, después de D'Annunzio, tenía el don de jugar con la lengua italiana, pudiendo hacer con ella lo que quisiera. La búsqueda verbal y el gusto por la palabra fantástica hacen del escritor italiano un maestro de la palabra; conocía numerosas lenguas y fue un traductor de profunda sensibilidad; tuvo una pasión connatural por las posibilidades de la lengua, por la invención verbal, por los problemas del lenguaje, no sólo como escritor de vanguardia sino también, y tal vez más aún, como continuador e innovador de la tradición lingüística. Se pretende enfocar aquí el análisis de su relato «La passeggiata» de 1966 (2001: 508-510), que a un lector dotado de un vocabulario medio le puede parecer (le parecerá sin duda) una historia hecha de palabras abstrusas e incomprensibles. Sumergido en una rebuscada sintaxis italiana, Landolfi hace desfilar en un texto de algo más de dos páginas un centenar de vocablos misteriosos cuyo significado desvelará después él mismo en su relato sucesivo «Conferenza personalfilologicodrammatica con implicazioni» (1974), que se convierte en una especie de clave para "desencriptar" «La passeggiata», considerada a su vez, por su oscuridad, un texto cifrado.

«La passeggiata» abre la colección de los *Racconti impossibili* (1966), y los críticos de la época la consideraron una de las muchas excentricidades del escritor de Pico[2], inventor de palabras, poesías y neologismos. Según estas premisas, «La passeggiata» podría estar en esa misma línea, con un texto enigmático e igual de incomprensible que los otros lenguajes inexistentes que él, se decía, solía crear. Y es precisamente éste el equívoco en el que han incurrido los críticos literarios, que consideraban que el relato estaba compuesto por neologismos abstrusos y términos dialectales desconocidos, procedentes del pueblecillo de Pico. Clasificar «La passeggiata» entre los textos que contienen lenguajes quiméricos es, de hecho, el primer paso para caer en un malentendido interpretativo radical.

Acerquémonos pues a las páginas del relato, que se abre con un monólogo en primera persona: el protagonista está observando a las personas de la casa ocupadas en las faenas domésticas. Este es el significado de las primeras líneas, donde la sintaxis es clara y el párrafo comprensible, pero donde, en cambio, resulta misterioso lo que los familiares y criados están haciendo.

El inicio es precisamente: "La mia moglie era agli scappini, il garzone scrapugginava, la fante preparava la bòzzima..." (2001: 508); el significado de esta escena, que se descubrirá a continuación, es, más o menos, el siguiente: "Mi mujer estaba zurciendo los calcetines, el mozo reparando los toneles, la criada preparaba el pienso para los animales". En las líneas sucesivas emprendemos con el escritor un paseo por el campo, aunque al describirse al protagonista como un "murcido" y al especificar que está incluso "un po' gordo", podamos imaginar que le cueste trabajo salir de casa. El lector que sabe algo de español entiende enseguida el significado de "gordo" y puede intuir que "murcido" pertenece a un campo semántico afín, pero para otros lectores el contenido de semejante adjetivación es inaccesible. Continuar por el texto, con la acumulación de palabras incomprensibles, resulta, en definitiva, afrontar sólo el plano expresivo del relato, su superficie externa; de hecho, la escritura parece compuesta por meros "significantes", muestra una secuencia de límpidas sonoridades, de musicalidad inusitada, de sílabas aurorales que funcionan a través de libres asociaciones y sugestiones acústicas.

> [...] e presi per una solicandola. [...] Procedetti, e principiarono i camepizi, le bugole, gliilatri, i matalli, gli zizzifi anche, benché, a vero dire, guasti alquanto dall'exoasco o dall'oi-

2 Pico (de la provincia de Frosinone) es una pequeña aldea en el sur de Italia, donde nació el poeta y donde a menudo se retiró a escribir; en esa época pertenecía a la provincia de Caserta, que había sido el centro de la antigua monarquía borbónica, que durante siglos dejó allí también su herencia lingüística.

> dio; e zighene e arginnidi (pafie o latonie) e le piccole depressarie passavano di luogo in luogo; e, accanto o sopra me, trochili e pèppole, parizzòle e castorchie, e l'aria era tutta uno zezzìo, un zinzilulio.... (Landolfi 2001: 509).

El lector se encuentra ante un lenguaje percibido como familiar y misterioso a la vez (Castaldi 2014: 75-90), y se ve sometido a una explosión de efectos de extrañamiento, a un aturdimiento sonoro surrealista. A la vez, se siente subyugado por continuas sensaciones que cambian de significado y se pierde entre resonancias que le impregnan, como sin cobijo bajo la lluvia, de la onda evocadora y sugestiva de esos mismos sonidos. Landolfi consigue que el lector se pierda, al erradicarlo de sus propios hábitos en el acto de interpretar, mediante una acción que le es grata: arrancar el nivel expresivo de las palabras de su plano semántico, en una especie de furia deconstructiva.

Donde este experimento de separación adquiere resultados de irrealidad y de onirismo surrealista es en otro relato suyo dos años posterior, «Parole in agitazione» (1968), que es donde Landolfi comunica la fórmula para "leer" la superficie linear de «La passeggiata», explicando cuál debe ser la posición del lector que se sitúe solamente ante el plano expresivo de una o de más palabras, una vez que éstas han sido vaciadas de su contenido semántico: "[...] *lascia perdere gli accostamenti* [...] *Devi cercare di metterti di fronte a me* [frente a la palabra] *senza nessuna speciale idea per la testa*" (cursiva mia) (2001: 527-538), o sea "...deja a un lado las comparaciones (...) Tienes que tratar de ponerte frente a mí (frente a la palabra), sin ninguna idea preconcebida en la cabeza". Son dos líneas del texto determinantes que aconsejan cómo dominar el caos dejándose llevar, cómo impedir sumergirse en la vorágine sonora sin ser arrollados por ella. De modo que, nos advierte de forma implícita el autor cuando el lector se encuentre frente a la linealidad del texto, tratando de entenderlo mediante esos códigos y subcódigos que él está acostumbrado de forma mecánica a manejar, su esfuerzo se volverá inútil porque no es esa la operación adecuada que hay que hacer: aquí no existen "códigos". En «La passeggiata» a las "palabras" se las arrebata su significado para transportar al lector por un viaje hecho de impresiones de luz, de color, de perfume, de humedad, de sequedad, de fluidos, de calor, de viento, de placer, de aburrimiento y de todo lo que se pueda percibir mediante los sentidos, para suscitar en él sensaciones que dejan traslucir un significado indeterminado que fluye, que se entrelazan unas con otras, sin límite alguno. Los efectos fonolingüísticos se obtienen mediante aliteraciones ('camepìzi', 'zizzifi', 'zighène', 'parizzòle', 'zezzio', 'zinzilùlio'), asonancias, consonancias, disonancias, correspondencias sonoras, etc.

Ocho años después de la difusión de «La passeggiata», Landolfi elabora un escrito titulado «Conferenza personalfilologicodrammatica con implicazioni» (1974) donde imagina encontrarse dando una conferencia en un congreso de eruditos a quienes, con una actitud cáustica y algo histriónica hacia sus antiguos recensores, les explica el misterio del segundo y más profundo nivel de su narración anterior, el semántico. Pero el motivo intrínseco de la «Conferenza» no es escarnecer a sus comentaristas, sino ofrecerle al lector la clave para acceder al plano del significado del relato escrito años atrás. El dispositivo de apertura es sencillo, casi el "huevo de Colón": utilizar un diccionario de uso de la lengua italiana como el de Zingarelli (1922, 1ª ed.) o el de Tommaseo Bellini (1865-1879, 1ª ed.). A ninguno de los recensores se le había ocurrido consultar un diccionario, tan inerte era el conformismo de la crítica, como sostenía Landolfi. Pues bien, acudiendo al Zingarelli se "traduce" o se "descifra" por completo el centenar de palabras desconocidas recogidas en «La passeggiata», se entra en el plano semántico y se restituye a cada grupo sonoro su auténtico y total significado. Así el episodio se enfoca, aparece la trama del relato –se desvela el tema, el *topic*: "el paseo"– y el párrafo antes citado, aunque malamente, podría parafrasearse traducido, del modo siguiente:

> [...] y me encaminé por un sendero solitario [...] Continué, y comenzaron a verse las hierbas altas, las flores azules de la hierba de San Lorenzo, los acebuches y los serbales silvestres, los azufaifos también, aunque, a decir verdad, bastante dañados por los hongos y los parásitos; y mariposas de todo tipo [zigénidos, argynnis, depressarinae] iban de

un lado a otro; y, junto a mí o sobre mí, colibríes y pinzones, currucas y alcaudones, y el aire era todo un resonar del silbido del viento, un canto de golondrinas.

La trama del relato es casi banal: el protagonista, que sale de su casa, se encamina por el campo, y en el trayecto, se encuentra con campesinos y artesanos –a los que se intuye que conoce desde hace tiempo– con quienes cruza alguna palabra en un registro lingüístico antiguo y noble y con el que es correspondido. Pero el autor se aleja de ellos, en realidad busca la soledad para recuperar algo aún más antiguo que esa noble habla, algo originario, para escuchar la voz de la naturaleza: "Che dirvi? Quando mi trovai tra quei miei piccoli amici senza parola, lo gnafalio, il telefio, il mezereo e tutta quella gualda, mi si aprì il cuore" (2001: 509), "¿Qué os voy a decir? Cuando me encontré entre esos pequeños amigos míos sin palabra, el gnaphalium, el telephium (hierba callera), el mezereum (laureola hembra), y toda esa gualda, se me abrió el corazón". En realidad, la voz de la naturaleza que es sonido y música, ritmo y color, y no obstante un poco marchita por los hongos y los parásitos, no es idílica o suave, sino que se asemeja más a esas vivaces Naturalezas muertas que son *memento* de la caducidad de las cosas, a esos cestos de frutas, caza y pescado donde se asoma el gusano de la manzana o el amenazador cuchillo sobre el mantel. Es una representación de lo transitorio del mundo, en definitiva, al que pertenece el ser humano, inmerso en el pánico contexto campestre. Una nostalgia del pasado a la vista, sobre el mar, de una antigua barca, un pensamiento de sueños de aventuras lejanos, y, al anochecer, un regreso a casa donde todo vuelve a presentarse como se había dejado al inicio: "Ma ecco giunsi: la mia moglie era agli scarpini, il garzone scaprugginava…" (Landolfi 2001: 510), "En esto que llego: mi mujer estaba zurciendo los calcetines, el mozo arreglaba los toneles…", como si el tiempo no hubiese transcurrido, en un círculo cerrado.

Y al final el lector podría preguntarse: ¿por qué el autor de Pico oculta su historia bajo un plano expresivo impenetrable? ¿Qué quiere sugerir con su elección estilística? Un torbellino de posibilidades (y no todas equiparables por igual) que se asoman a la mente, tantas cuanto es complejo el arte de Landolfi. Y, entre otras muchas, quien escribe estas páginas no puede dejar de recordar que Landolfi era un apasionado admirador de E. A. Poe[3], que no podía dejar de apreciar «El escarabajo de oro» del tenebroso bostoniano y que no podía ignorar su actividad de resolver enigmas. Además, quien esto escribe, no puede olvidar que la estrategia del diccionario como clave para descifrar un mensaje pertenece y pertenecía a métodos criptográficos sencillos y muy difundidos (Marrone 2010: 81-118). La gran consideración que nuestro autor tenía por el maestro del relato gótico es probable que haya ejercido su influencia, con la distancia necesaria, para hacerle concebir «La passeggiata», al menos de forma inconsciente, como un mensaje que había que descifrar activando ese estilema de lo secreto y de lo oculto que tanto les había gustado a los románticos y a los herméticos. El método de "descifrar" con el diccionario es habitual y sencillo: el mensaje está formado, por lo general, de números que remiten a las páginas, a las líneas y a la posición de la palabra en esa línea, en el diccionario-clave, a las palabras que constituyen el mensaje aclarado. En cambio en «La passeggiata», aunque el criterio siga siendo el de consultar el diccionario, el mensaje está formado por palabras desconocidas, que parecen inventadas. Un engaño perfecto, un fantástico *trompe-l'œil* de la retórica: ni siquiera se admite la hipótesis de que exista un plano de significado. Pero luego, tras la revelación del diccionario que hay que utilizar como solución, las palabras del texto landolfiano, una vez que las explica el diccionario Zingarelli, resultan ser todas o palabras muertas, o moribundas, o de bajo uso, o términos específicos, por lo general desconocidos, que indican tipos de plantas, de pájaros, de insectos, incluso de objetos ('mìvolo', 'èssedo', 'bòzzima', etc.): son palabras que hacen revivir una época que ya no existe, pero que brillan con novedad porque la conciencia de los hablantes ya no las reconoce como propias. La realidad del mundo al que hacían referencia esos vocablos ha desaparecido (Bartezzaghi 2007; Grijelmo y García Mouton, 2011), ha sido

3 En su novela *Cancroregina* (1950), Landolfi honraba al escritor estadounidense con un "retrato" de manera tan clara y nítida que es imposible no reconocer los rasgos de Poe.

engullida por el sucederse de los eventos del tiempo que fluye, pero a través de los términos de un lenguaje perdido que incrementa y alarga la memoria, se consigue trasladar al lector a una dimensión diversa pero aún cercana a su presente, conducirlo a una región fantasmagórica que a través de esas voces logra de nuevo tomar cuerpo y manifestarse, tener un *ubi consistam*.

Bibliografía

Bartezzaghi, S., «Di quei termini morenti potremmo ancora aver bisogno», *La Repubblica* 26.04.2007.

Bo, C., *Tommaso Landolfi*. Camposanpiero-Padua: Edizioni del Noce 1983.

Bocelli, A., *Landolfi Tommaso*, en: *Enciclopedia Italiana*, II Appendice (1949).

Carlino, M., *Landolfi e il fantastico*. Roma: Lithos 1998.

Castaldi, S., *The Word Made Animal Flesh: Tommaso Landolfi's Bestiary*, en: D. Amberson y E. Past (eds.). New York: Palgrave Macmillan 2014, 75-92.

Cirillo, S., *Nei dintorni del surrealismo*. Roma: Editori Riuniti 2006.

Cortellessa, A. (ed.), *Scuole segrete: il Novecento italiano e Tommaso Landolfi*. Milán: Aragno 2009.

Grijelmo, Á. y P. García Mouton, *Palabras moribundas*. Madrid: Taurus 2011.

Landolfi, I. y E. Pellegrini (eds.), *Gli altrove di Tommaso Landolfi*. Roma: Bulzoni 2004.

Landolfi, T., *Cancroregina*. Milán: Adelphi 1993.

Landolfi, T., *Le più belle pagine*. Milán: Gli Adelphi 2001.19931993

Marrone, C., «Riflessioni filosofico-linguistiche nel "Dialogo dei massimi sistemi" di Tommaso Landolfi», en: Terrile, C. (ed.): *La "filosofia spontanea" di Tommaso Landolfi*. Florencia: Le Lettere 2010, 25–36.

Marrone, C., *I segni dell'inganno. Semiotica della crittografia*. Viterbo: Stampa Alternativa&Graffiti 2010.

Sacchetini, R., *L'oscuro rovescio: previsione e pre-visione della morte nella narrativa di Tommaso Landolfi*. Florencia: Società Editrice Fiorentina 2006.

Terrile, C., *L'arte del possibile: ethos e poetica nell'opera di Tommaso Landolfi*. Roma: Ed. di Storia e Letteratura 2007.

Todorov, T., *La letteratura fantastica*. Milán: Garzanti 1991.

Paul Celan / Gisèle Celan-Lestrange: poesía y trazo frente al horror

Luis Martínez-Falero
Universidad Complutense de Madrid
lmartinezfalero@filol.ucm.es

Resumen

En este trabajo se plantea un estudio sucinto de la relación entre la producción poética de Paul Celan (poesía imaginista, procedente del surrealismo) y la obra plástica de su esposa, Gisèle Celan-Lestrange, encuadrable en el tachismo y en la abstracción lírica. Nuestra intención es plantear las conexiones entre ambas obras (poética y plástica, respectivamente), partiendo de los procedimientos creativos seguidos por cada uno de ellos, en el periodo comprendido entre 1964 y 1969. Esta producción se puede situar en un momento histórico (la neovanguardia poética y pictórica) en el que los *libros de diálogo* –entre las artes, entre los artistas de distintos campos– han empezado a alcanzar una nueva y gran pujanza. Para ello, nos serviremos de una intersemiótica para relacionar estos dos códigos (el lingüístico del poeta y el icónico de la pintora) en torno a unos mismos temas.

Palabras clave: poesía contemporánea, literatura y artes, abstracción lírica, neovanguardia.

Abstract

This study offers a brief analysis of the relationship between Paul Celan's work (imagist poetry deriving from surrealism) and his wife Gisèle Celan-Lestrange's graphic work, influenced by Tachisme and Lyrical Abstraction. We wish to highlight the connections existing between both bodies of work (poetry in the case of Celan and graphic art in the case of his wife), using as a point of departure the creative processes followed by each of them during the period of 1964 to1969. Their art emerged at a time in history (neo-avant-garde in poetry and painting) where *dialogue books* - between different artists or between artists from different fields - had gained new momentum. In order to conduct our analysis, we have applied intersemiotics with a view of bringing these two codes (the poet's linguistic code and the painter's iconic code) together within the framework of certain common themes.

Key words: contemporary poetry, literature and arts, Lyrical abstraction, neo-avant-garde.

1. *Introducción: el método en la comparación de la literatura y las artes.*

Uno de los ámbitos de estudio de la Literatura Comparada que ha conocido un mayor desarrollo en los últimos años ha sido la relación entre la literatura y las demás artes. La intersemiótica propuesta como el método más adecuado para este tipo de estudios partió del hecho de que "una verdadera historia de la literatura no puede, sin embargo, ignorar otras historias que le son paralelas" (Pageaux 1994: 149), de tal manera que el comparatista ha de convertirse en semiólogo. Ello supone un paso transdisciplinar en los estudios de Comparada, desde el momento en que es necesario asumir una perspectiva múltiple, que abarca la crítica literaria y la de arte, las historias del arte o de la música, la musicología, la antropología (o la sociología, en su vertiente sociocrítica) o la estética como fundamentos de unas estructuras culturales dadas en un lugar y un momento histórico concretos, en que se inscribe un imaginario antropológico

determinado. Junto a ello, será conveniente tener en cuenta cuestiones biográficas o ideológicas de los escritores o artistas que sean su objeto de análisis, para determinar el imaginario individual que pasa a ser, de este modo, objeto de estudio. Todo ello ha terminado por desembocar en los actuales estudios de intermedialidad, que siguen manteniendo esa intersemiótica (o interrelación entre códigos –signos y reglas de composición de mensajes– en un sistema cultural dado, sea a nivel nacional o supranacional), partiendo de los tipos de traducción establecidos por Roman Jakobson, entre los que sitúa la *transmutación*, o traducción que traslada signos verbales a otro tipo de código (Jakobson 1959).

Ciertamente, para ello, es necesario recurrir a la semiótica de Peirce, sobre todo a su concepto de *interpretante* (ese signo interpuesto por el individuo –de acuerdo con una convención cultural– al signo que se quiere interpretar y que nos conduce a la deducción de la referencia) y que se puede traducir en un signo perteneciente a otro sistema semiótico. Todo ello permite una circulación del significado cuya consecuencia es provocar efectos análogos en el receptor (Cid Jurado 2008: 3), con unas consecuencias cognitivas evidentes, como señala Óliver Pérez Latorre al formular las tres operaciones del análisis semiótico:

> Fase de Descomposición, donde tiene lugar una predefinición estructural del texto para el análisis, a través de la adopción de un "esquema de lectura" y una "estratificación" [...]
> El desarrollo central del análisis, donde el analista extrae los contenidos y valores fundamentales que dotan de significación a cada uno de los referentes (sujetos, temas) en los que se centra el análisis [...]
> La fase de Recomposición, donde se toman los contenidos y valores extraídos del análisis y se intenta alcanzar el núcleo discursivo de la obra a nivel profundo, a través de determinadas operaciones: esencialmente, procesos de depuración semántica y modelización macro-estructural del discurso. (Pérez Latorre 2012: 103-104)

Es en esta última operación donde, a través de esa *recomposición*, el contenido deducido se traslada a un sistema distinto, sea acústico (musical), sea visual (iconográfico), sea gestual (la danza, por ejemplo), como forma de intertextualidad.

Así, la historia de Francesca y Paolo, narrada por Dante en el "Canto Quinto" del *Infierno*, a principios del siglo XIV, conoció un gran apogeo iconográfico durante el siglo XIX, sea, principalmente, en la vertiente sentimental (entre otros: Johann Heinrich Füssli, 1808; Marie-Philippe Coupin de la Couperie, 1812; Ingres, 1814; Vitale Sala, 1823; William Dyce, 1845; Anselm Feuerbach, 1864; Amos Cassioli, 1870; Frank Dicksee, 1894), sea en la vertiente trágica, manifestada tanto en la pintura (por ejemplo: Gaetano Previati, 1887) o en la escultura (por ejemplo, Jean-Baptiste Hugues en 1877); aspecto éste en el que también incide el poema sinfónico compuesto por Tchaikovsky en 1876. Varias son las estéticas seguidas por los distintos artistas y encuadrables en ese siglo: Romanticismo, Realismo, Costumbrismo o Prerrafaelismo. Frente a estos códigos culturales netamente decimonónicos (incluido el Romanticismo alemán adaptado a su personalidad y a otras variantes culturales por Tchaikovsky, en el caso de la música), las ilustraciones efectuadas por Dalí o por Miquel Barceló en sendas ediciones de la obra de Dante (en 1964 y 2003, respectivamente) nos ofrecen nuevas lecturas, entre la ensoñación surrealista y el existencialismo marcado por figuras aisladas y borrosas.

Este tipo de transferencias interartísticas constituyen lo que Georges Molinié (1998: 5) denomina una *semiótica de segundo nivel*, donde, partiendo de las representaciones culturales de sistemas inscritos en estructuras antropológicas, el sujeto (desde la subjetividad perceptiva, donde los sentimientos también desempeñan un importante papel) interpreta una obra de acuerdo con unos valores culturales predeterminados, que, a su vez, han permitido la elaboración del objeto artístico. En la elaboración de este objeto, el autor ha podido, no obstante, modificar esas estructuras culturales establecidas; si estas modificaciones son aceptadas por los receptores, entran a formar parte del sistema. Esto, obviamente, determina la evolución de los sistemas culturales.

Pero siempre nos encontramos ante un constante proceso de comprensión y reelaboración mental de los materiales aportados en la comunicación, entendida como transferencia de contenidos, que, desde el punto de vista cognitivo, se fundamenta en dos procedimientos: la metáfora y la metonimia, tal como quedó ya fijado por Jerry Fodor desde las primeras formulaciones de esta teoría psicológica, desarrollada posteriormente por George Lakoff y Mark Johnson, Gilles Fauconnier o Ronald Langacker[1]. Esta semiosis que determina esta transferencia de contenidos entre códigos consiste en un proceso eminentemente cognitivo (Nalbantian 2014), por lo que estos dos procedimientos psicológicos deben considerarse de manera ineludible en el estudio de la relación entre la literatura y su relación con las demás artes.

Constituye un caso singular en la transferencia de contenidos de un arte a otro la ilustración de textos literarios, como hemos visto. Los valores simbólicos de los textos literarios, sobre todo en los aspectos formales que construyen tanto los motivos como el nivel estético del objeto textual, poseen su correlato tanto en la música (tonalidad, ritmo...), como en las artes visuales (color, forma...), unidos tradicional o transitoriamente a unos temas y convirtiéndose así en *motivos* o incluso en *leitmotivs*, cuando hablamos de un arte marcado por una referencia más o menos fácilmente reconocible.

Es con las vanguardias, con el oscurecimiento de la referencia, cuando estas relaciones merecen un mayor trabajo de análisis semiótico, al intervenir un procedimiento creativo más libre que tiene como consecuencia inmediata una ambigüedad significativa que, como es sabido, desemboca en una apertura de sentidos, identificada con la *polisemia*, y los problemas derivados de ella en las relaciones, por ejemplo, entre pintura y poesía (Laude 2003: 478).

Este tipo de arte no figurativo se recuperó tras la II Guerra Mundial en el ámbito occidental[2], con una evidente transformación de algunas tendencias estéticas anteriores, en virtud del surgimiento del expresionismo abstracto o de la abstracción lírica (por ejemplo, la obra de Jackson Pollock o la de Antoni Tàpies), que tuvieron su correlato literario en una poesía imaginista que, al reducir los actantes formales y emplear procedimientos de analogía o de ruptura semántica (como la subcategorización anómala), tendía hacia el silencio como expresión máxima de lo existencial (con un sustrato evidente en Mallarmé) y como revulsivo ante un mundo complaciente cargado de mensajes vacíos. Esta *estética de la retracción*, compartida por la pintura y la poesía, aparece formulada por José Ángel Valente del siguiente modo:

> Lo poético parece refugiarse así en los elementos centrales de su particular naturaleza. Palabra, la poética, que se retrae y nos retrae a su absoluta interioridad, frente a la extroversión y el despilfarro de la palabra en una sociedad fundamentalmente reproductora y utilizadora.
>
> [...] Piénsese, asimismo, en la ley de la adición negativa, según Kandinsky la formuló, donde 2-1 suele ser mayor que 2+1. También para Kandinsky el punto –que es igual a cero– "evoca la concisión absoluta, es decir, la más grande contención que, sin embargo, habla". El punto es –escribe Kandinsky– "la última y única unión del silencio y de la palabra"[3] (*Punto y línea sobre el plano*, 1926). (Valente 1996: 30-31)

Esta retracción del lenguaje (o de los lenguajes, si atendemos a la doble vía, poética y pictórica) parte, en el plano de la teoría estética, de los presupuestos establecidos por Walter

1 Fodor 1986. Lakoff 1987. Lakoff y Johnson 2001. Fauconnier 1994. Langacker 1991.

2 En España el arte de vanguardia estuvo prohibido durante la primera década del Franquismo. Tras ser nombrado ministro de Educación Joaquín Ruiz Giménez (1951) y, sobre todo, tras la entrada de España en la ONU (1955) y la visita de Eisenhower (1959), este tipo de arte se utilizó de cara al exterior como una muestra de "modernidad" y "aperturismo", en un periodo que comienza hacia 1957 y que aparece ya plenamente estabilizado en 1963, con exposiciones de pintura y con la aparición de los primeros libros de poemas que buscan situarse entre las nuevas corrientes que habían renovado la poesía en Europa y América (letrismo, poesía concreta, etc.). La pintura, sin duda, sirvió para romper el fuego: el grupo "El Paso", el grupo y la revista *Dau al set* (también con poetas), etc. (Heredia 2013: 11-12 y 20-24).

3 La cita exacta dice: "Cero que, sin embargo, oculta diversas propiedades «humanas». Para nuestra percepción este cero –el punto geométrico– está ligado a la mayor concisión. Habla, sin duda, pero con la mayor reserva. En nuestra percepción el punto es el puente esencial, único, *entre palabra y silencio*" (Kandinsky 1996: 21).

Benjamin (1936) y por Martin Heidegger (1937 y 1952), con la pretensión de devolver a la obra de arte su *aura*, su valor único en un mundo marcado por la reproductibilidad de los mensajes, por la pérdida de valor de la palabra y de la imagen, que han de dar cuenta de lo más profundamente humano, de aquello que nos identifica a través de un lenguaje único, que exprese en su desnudez la verdadera humanidad del artista.

2. *Paul Celan y Gisèle Celan-Lestrange en el París de los años 60'.*

Estas premisas estéticas que acabamos de esbozar no son ajenas a la obra poética de Paul Celan, pues, como señala Hans-Georg Gadamer: "En sus últimos libros de poesía, Paul Celan se acerca cada vez más a ese silencio sin aliento que es el enmudecer en la palabra convertida en críptica" (Gadamer 2001: 11), aspecto éste en el que han incidido otros estudiosos de la poesía de Celan, como Harald Weinrich (1973), George Steiner (1980: 212) o Jean Bollack (2003: 34-63). No obstante, la clave del enigma celaniano se halla en que su producción poética posee un marcado carácter autobiográfico (Felstiner 2002; Wiedemann 2004; Bollack 2005).

Son muy conocidas sus líneas temáticas, con el Holocausto como centro de su obra, aunque a lo largo de los años 60', la amargura provocada por la demanda por plagio interpuesta por Claire Goll, viuda del poeta Yvan Goll, contra Celan lo abocaron a crear una nueva línea temática donde la angustia y el aislamiento ocupan también un lugar fundamental. Ni siquiera la resolución del "Caso Goll" supuso un giro significativo en la poesía celaniana, aun cuando se demostró que la mayor parte de los poemas en los que se había producido ese virtual plagio eran anteriores a los de Goll y que, en los demás poemas, su viuda había introducido leves variantes en los poemas de Yvan Goll para que se parecieran a versos de Celan (Szondi 2005: 117-119). Ahora bien, de toda esa experiencia existencial descrita por Celan (el Holocausto, el amor, la incomprensión, la locura...), la técnica utilizada debe buscarse en el surrealismo y en su técnica imaginista, con la metáfora y la metonimia como procedimientos cognitivos en la creación del texto, junto a los procedimientos creativos definidos por Jean Burgos para este tipo de poesía (con poetas como Paul Éluard o René Char como modelos para el análisis): procedimientos de analogía, antítesis y atracción fónica (Burgos 1982: 155-174). Sobre estos tres procedimientos va a recaer el proceso simbólico de la creación, tanto a través de la repetición léxica como de una homofonía relativa, establecida por semejanza, ya desde el temprano «Fuga de la muerte» («Todesfuge»), escrito en 1948, y que se convertiría en una constante de toda su obra. Estos procedimientos creativos marcan el sendero de la creación hasta construir una imagen que transmite el contenido del poema considerándolo en su conjunto (Gadamer 2004: 188), donde cada segmento actúa como la tesela de un mosaico que nos transmite ese sentimiento manifestado a través de las palabras, con un marcado carácter simbólico. A este respecto, señala Jean Burgos:

> Esto nos permite ya distinguir la primera característica del símbolo: el hecho de que no representa nada por sí mismo, sino que reenvía siempre a otra cosa –no siendo nunca esta "otra cosa" convencional como la que se encuentra en el signo. Por el contrario, en el símbolo hay siempre semejanza, participación, fusión más o menos profunda entre lo que es dado y lo que es evocado [...] entendiendo que es la unión o reunión de estos elementos desemejantes o separados la que forma el símbolo. (Burgos 1998: 17)

Algo parecido encontramos también en la producción pictórica de Gisèle Celan-Lestrange, sobre todo en lo referente a sus grabados. La obra de la esposa de Celan aparece unida a la poesía de su marido: es él el que pone título a grabados, acuarelas o guaches, tanto en francés como en alemán, estableciendo un vínculo entre la escritura y la técnica del grabado. Los orígenes de la pintora francesa, desde el punto de vista estético, parecen situarse en el tachismo, tendencia francesa (creada y potencia por Otto Wols en los años 40' y primeros 50'), como paralelo de la abstracción lírica norteamericana, con la que terminará confluyendo (Haftmann 1972: 15 y 25-33).

Otto Wols: «Pour nourritures de J.-P. Sartre» (grabado). 1949.

Gisèle Celan-Lestrange: «Expansion» (grabado). 1968.

Gisèle Celan parece inspirarse en los aguafuertes de Wols (quien sigue un procedimiento creativo cercano a esas «Escrituras blancas» que Mark Tobey había comenzado a dar a conocer a partir de 1923) no sólo con esas líneas obsesivas que se convierten en referente de un estado de ánimo, de un paisaje interior, sino que formalmente sigue tanto ese trazo firme como los colores predominantes en la primera etapa del pintor alemán: negro, blanco y gris. La influencia de Otto Wols parece encajar a la perfección en los temas de la poesía de Paul Celan, cuyos poemas ilustrará Gisèle, puesto que la obra del pintor alemán "posee la belleza de los cataclismos, la intensidad de los dramas humanos más angustiosos" (Brion 1958: 234). Wols evolucionará hacia el color en los últimos años de su vida; Gisèle Celan lo hará casi una década después de la muerte de su marido. La razón puede hallarse en la animadversión que Paul Celan sentía por los colores, sobre todo por el amarillo y el pardo, y su preferencia por el negro, el blanco y el gris (Celan / Celan-Lestrange 2008: 356n). Así Giséle Celan afirma en una carta fechada el 25 de diciembre de 1966:

Es curioso que los colores infinitamente numerosos me parezcan mucho menos ricos en posibilidades que ese infinito que va del negro al blanco. Mis colores se repiten y la forma sigue siendo menos rigurosa en los grabados. (Celan / Celan-Lestrange 2008: 357)

Esta relación entre la poesía de Paul Celan y la obra gráfica de Gisèle aparece formulada como una simbiosis, por ejemplo, en sendas cartas que el poeta de origen rumano dirige a su esposa; así, en la carta escrita el 29 de marzo de 1965, asegura: "En sus cobres reconozco mis poemas: pasan a ellos para en ellos existir, de nuevo"; mientras que en otra carta, escrita el 20 de mayo de ese mismo año, afirma: "He visto nacer sus grabados al lado de mis poemas, nacer de esos poemas mismos, y usted sabe bien que *Atemkristall*, que incluso me ha abierto los caminos de la Poesía, nació de sus grabados" (Celan / Celan-Lestrange 2008: 273 y 300). Además, el léxico de la poesía de Paul Celan se cargó de términos tomados de las técnicas del grabado, sobre todo a partir de 1965, con la publicación del libro conjunto *Atemkristall* (*Cristal de aliento*) (Lauterwein 2006: 125), cuyos poemas aparecieron después de forma exenta, como segmento de *Atemwende* (*Cambio de aliento*). Se trata de una relación poesía-grabado centrada en el arte abstracto, en esa apertura de sentidos que supone la recreación de una realidad dolorosa, fragmentada, asumida en sus detalles, en lo periférico convertido en eje del poema, la esencia de la experiencia como esencia de la poesía misma, transformando el idioma hasta extraer el último de sus recursos expresivos, hasta el límite de

su significación, para desembocar en el silencio como frontera última del lenguaje y del ser; silencio o vacío, tanto da. Como indica Jean Bollack:

> Los poemas de Celan participan del *arte abstracto*; la poesía se constituye por abstracción, lejos del mundo cotidiano designado por las palabras y lejos incluso de las palabras que lo designan. El diálogo se instaura entre un lugar de la separación, más verdadero que real porque recrea. (Bollack 2003: 88)

Además, el matrimonio Celan mantiene una intensa relación (personal y artística) con el poeta y pintor francés Henri Michaux, de quien Paul Celan traduce al alemán el libro de 1943 *Exorcismes* (*Exorzismen*) y quien adquiere en 1966 algunos grabados de Gisèle (Celan / Celan-Lestrange 2008: 487). La obra de Michaux está cargada de esta interrelación entre literatura (poesía o formas literarias muy cercanas a ella) y pintura, quien alterna grabados y óleos en color con otros en blanco, negro y gris.

El periodo estudiado en esta colaboración entre el matrimonio Celan coincide también con una moda en Francia del libro de autor y del libro ilustrado o *libro de diálogo*, que, como señala Yves Peyré:

> Esta práctica, fastuosa desde el origen, no ha hecho más que renovarse, profundizarse y precisarse. El reencuentro, desde entonces constante en el corazón del libro, de la escritura y del hecho plástico ha enriquecido esos dos modos de expresión y elevado su acuerdo en un arte en sí (Peyré 2001: 6).

Quizá el escritor que ha desarrollado más extensamente su colaboración con pintores en Francia desde los años 60' sea Michel Butor, quien incluso realizó caligramas a su vez ilustrados con guaches de Henri Maccheroni, manteniendo una intensa relación profesional (ilustración de poemas y estudios para catálogos de exposición) con varios pintores: Enrique Zañartu, Pierre Alechinsky, Jiří Kolář, Christian Dotremont... (Guiraudo 2006). Pero, además de las obras de Butor, hallamos una sucesión de libros de diálogo, publicados por la Galería Maeght o por Jean Hugues: *Pierre écrite* (1958), de Yves Bonnefoy y Raoul Ubac; *Sur le pas* (1959), de André de Bouchet y Pierre Tal Coast; *Vivants cendres innommées* (1961), de Michel Leiris y Alberto Giacometti; *Saccades* (1962), de Jacques Dupin y Joan Miró; *Hommages et profanations* (1963), de Octavio Paz y Enrique Zañartu; *L'Asparagus* (1963), de Francis Ponge y Jean Fautrier...

Es también el momento de la aparición en el panorama cultural de la revista *Ou*, donde lo poético y lo visual ocupan un destacado lugar[4], o de la revista *L'éphémère*, donde colaboraron poetas y pintores, y de cuyo consejo de redacción formó parte Paul Celan[5].

Por tanto la colaboración entre Paul Celan y Gisèle Celan-Lestrange encuentra su razón de ser en un contexto cultural de gran riqueza, donde el diálogo entre artistas, plasmado en un gran número de libros, sirve para la colaboración entre dos artistas cuya obra se entrecruza, sentimental y artísticamente.

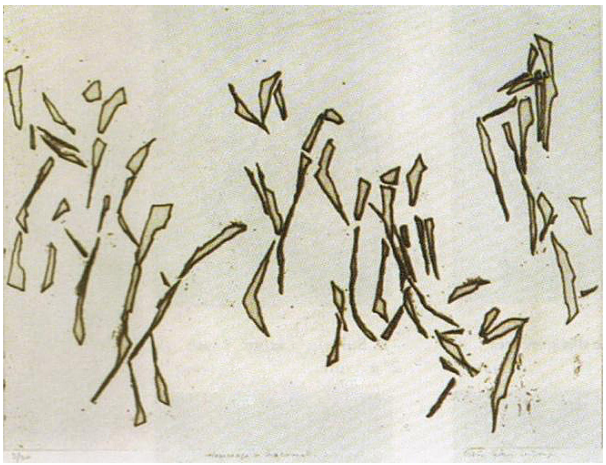
3. De la imagen poética al expresionismo abstracto: de los poemas de Paul Celan a los grabados de Gisèle Celan-Lestrange.

Es, por tanto, en esta confluencia de artes donde coincide Paul Celan con su esposa, donde comienza a gestarse la colaboración entre ambos ya desde el comienzo de su matrimonio.

No obstante, también existen divergencias artísticas entre Paul y Gisèle Celan, como la admiración que profesa Gisèle por las esculturas de Giacometti, y que la llevan a dedicarle un grabado, mientras que, para Paul, las figuras filiformes del artista suizo le sugieren "una postura encerrada en un mundo monológico que simboliza la muerte del sujeto y que evocan inevita-

4 Fundada por Henri Chopin, la revista *Ou* se editó entre 1963 y 1974.

5 Fundada por Jacques Dupin, Gaëtan Picon, André de Bouchet, Yves Bonnefoy y Louis-René de Fôrets, contó con Michel Leiris y Paul Celan en el consejo de redacción. Se editó entre 1967 y 1972, bajo los auspicios de la Fundación Maeght.



Giséle Celan-Lestrange: "Hommage à G." (grabado). 1965.

blemente las imágenes de los casi-muertos tomadas tras la liberación de los campos de exterminio" (Lauterwein 2006: 127).

Si partimos del hecho de que Paul Celan escribe una poesía como diálogo con el *otro*, con un interlocutor necesario para que su poesía sea un verdadero acto de comunicación, un modo de escapar a la angustia de su pasado (con la sombra de los campos de concentración que no lo abandonará jamás, con Michailovka y su *hierba separadamente escrita*) y de su presente, este diálogo con los grabados de Gisèle se constituye en una forma plena de comunicación, pues, como señala en *El Meridiano*:

> El poema se convierte –¡bajo qué condiciones!– en poema de quien –todavía– percibe, que está atento a lo que aparece, que pregunta y habla a eso que aparece. Se hace diálogo; a menudo es un diálogo desesperado.
>
> Sólo en el espacio de ese diálogo se constituye lo interpelado, que gracias a la denominación ha devenido un Tú, trae su alteridad. Aún en el aquí y ahora del poema –el poema mismo tiene siempre sólo ese presente único, singular, puntual–, aún en esa inmediatez y cercanía lo interpelado deja expresarse también lo que a él, al otro, le es más propio: su tiempo. (Celan 2004: 507)

Este diálogo, necesario desde el punto de vista del imaginario judío tras la tragedia del exterminio, responde a la triple dimensión de la poética de Celan, íntimamente ligada a ese imaginario, señalada por Stéphane Mosès: Creación, Revelación y Redención (Moses 2015), donde la memoria de las víctimas y el acontecer cotidiano se entrecruzan en un proceso progresivo de depuración estilística marcada por la elipsis, por unos poemas cada vez más enigmáticos como manifestación de un testimonio de lo inefable. Esa alteridad de las palabras –que Martine Broda inscribe también en el judaísmo (1986: 62)– se materializó en dos libros en colaboración con Gisèle Celan-Lestrange, en edición para bibliófilos, y en la edición de algún poema ilustrado.

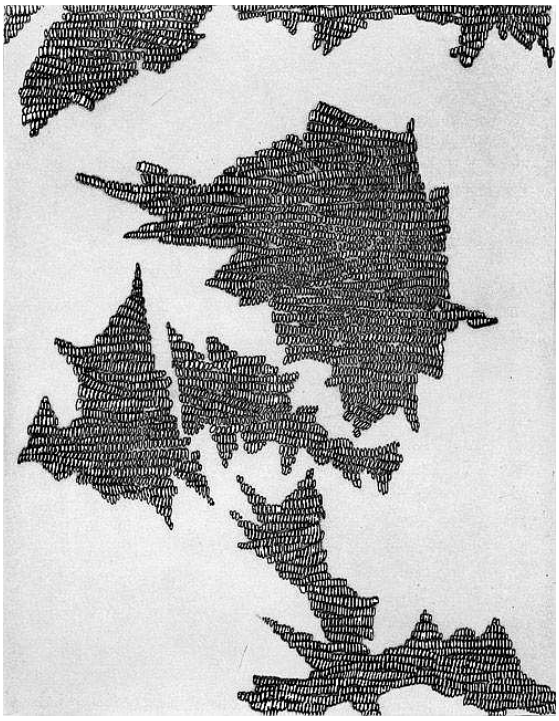
El primero de estos libros, *Atemkristall* (*Cristal de aliento*), publicado por Robert Altmann en 1965, está formado por veintiún poemas e ilustrado con ocho grabados. Este proyecto, largamente gestado por el matrimonio Celan (a él dedican buena parte de la correspondencia de ese año) presenta una relación poesía-grabado partiendo de una no correspondencia precisa entre texto e imagen ilustradora, sino que los grabados parecen responder al contenido de los poemas en bloque, como resultado de un largo diálogo entre ambos artistas.

> IN DIE RILLEN
> der Himmelsmünze im Türspalt
> presst du das Wort,
> dem ich entrollte,
> als ich mit bebenden Fäusten
> das Dach über uns
> abtrug, Schiefer um Schiefer,
> Silbe um Silbe, dem Kupfer-
> schimmer der Bettel-
> schale dort oben
> zulieb[6]. (Celan, 1990a: 5)

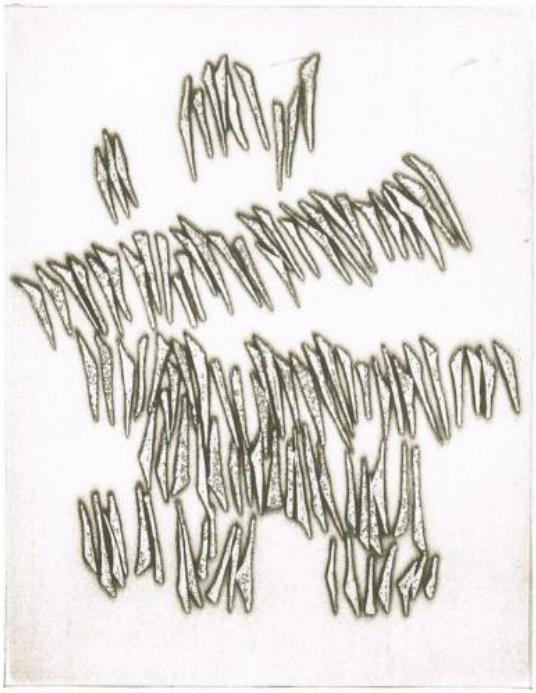
6 "EN LAS MUESCAS / de la moneda celeste en la rendija de la puerta / introduces presionando la palabra / de la cual me desenrollé, / cuando, con puños temblorosos, / desmonté el tejado / que nos cubría, teja a teja, / sílaba a sílaba, por mor del brillo / cobrizo / del cuenco de mendigo / allá en lo alto"; trad. de A. Kovacsics (Gadamer 2001: 28).

En estas ilustraciones, no obstante, aparecen las obsesiones del poeta no sólo en lo referente al color, sino que los contornos de las figuras que componen los grabados (adscritos al expresionismo abstracto) parecen remitirnos por una parte a lo fragmentario de los poemas, a esa percepción parcial de la experiencia que los sustenta, mientras –por otra– parece incidir en páginas de escritura ilegible, rotas, pero obsesivamente escritas. A veces, sin embargo, parecen incidir en los elementos minerales, que Paul Celan integra en sus poemas (tradujo algunos tratados de mineralogía) (Lyon 1974; Groves 2011) y que se constituyen en motivos recurrentes para expresar el vacío y el dolor (*Piedra de corazón* se titula un poema que regaló a Jean Bollack) o, a través del color blanco, la esperanza.

FADENSONNEN
über der grauschwarzen Ödnis.
Ein baum-
hoher Gedanke
greift sich den Lichtton: es sind
noch Lieder zu singer jenseits
der Menschen[7]. (Celan, 1990a: 39)



Paul Celan: *Atemkristall* (1965), p. 13. Ilustración de Gisèle Celan-Lestrange.



Paul Celan: *Atemkristall* (1965), p. 41. Ilustración de Gisèle Celan-Lestrange.

El segundo de estos libros, *Schwartmaut* (*Peaje negro*), publicado en 1969 también por Altmann, formado por catorce poemas y quince grabados (incluido el de la portada), responde a una motivación muy distinta. A partir de 1966 son muy frecuentes los ataques de psicosis y las depresiones de Paul Celan y, cuando empieza a plantearse la posibilidad de un nuevo libro conjunto, el matrimonio se ha separado tras sufrir Gisèle dos intentos de asesinato a manos de su marido y tras varios internamientos de Paul en clínicas psiquiátricas. Ello no rompe la relación, aunque la convivencia bajo el mismo techo resulte imposible, según se deduce de la correspondencia entre el matrimonio en el periodo 1967-1969. En esta ocasión, al estar separados, el planteamiento es muy diferente, ya que en este nuevo libro cada poema ha sido ilustrado por Gisèle Celan de manera individual, en virtud de las traducciones al francés realizadas por Paul entre el 9 de junio y el 17 de julio de 1967 (Celan / Celan-Lestrange 2008: 659-678). Además, al producirse la transferencia de una lengua a otra, restringe el sentido de las palabras en alemán, por cuanto pretende ofrecer (con alguna leve variante) un sentido más preciso al poema. Las líneas temáticas son las

7 "Soles filiformes / sobre el desierto negro grisáceo. / Alto como un árbol, / un pensamiento / empuña el tono luminoso: aún / quedan cantos por cantar más allá / de los hombres"; trad. de A. Kovacsics (Gadamer 2001: 86).

habituales en Celan: el Holocausto y su vida personal, sus obsesiones cotidianas. Así, hallamos de nuevo el tema que atraviesa todos los ciclos de la creación poética de Celan: la muerte en un campo de concentración:

MIT DER ASCHENKELLE GESCHÖPFT
aus dem Seinstrog,
seifig, im
zweiten
Ansatz, auf-
einanderhin,
unbegreiflich geatzt jetzt,
weit
ausserhalb unser und schon - weshalb?
auseinandergehoben,
dann (im dritten
Ansatz?) hinters
Horn geblasen, vor den
stehenden
Tränentrumm,
einmal, zweimal, dreimal,
aus unpaariger,
knospend-gestaltener
fahniger
Lunge[8]. (Celan 1990b: 13)

También la muerte que pudo dar a su mujer, con esos elementos microscópicos y escarabajos como forma del corazón o como respiración a través del poema y del grabado:

ABGLANZBELADEN, bei den
Himmelskäfern,
im berg.
Den Tod,
den du mir schldig bliebst, ich
trag ihn
aus[9]. (Celan 1990b: 36)

Paul Celan: *Schwarzmaut* (1969), p. 15. Ilustración de Gisèle Celan-Lestrange.

Paul Celan: *Schwarzmaut* (1969), p. 37. Ilustración de Gisèle Celan-Lestrange.

8 La traducción al francés realizada por Paul Celan es: «Puisé avec/à la louche de cendres / dans l'auge de l'Être, / Savonneux, au / deuxième / abord/coup, l'un vers l'autre, / incompréhensiblement nourris à present / loin / en dehors de nous et déjà – pourquoi? / levés pour être separés, / ensuite (au troisième/abord) soufflés/ / derrière la corne, devant / le tronçon des larmes, debout / une fois, deux fois, trois fois, / à partir d'un impair / germant-fendu drapeleux/en bannière / poumon». La traducción de Jaime Siles al castellano: "EXTRAÍDOS CON EL CUCHARÓN DE LA CENIZA / de la artesa del ser, / jabonosos, en el / segundo intento, uno / sobre otro, // incomprensiblemente alimentados ahora, / muy lejos / fuera de nosotros y ya –¿por qué?– / separados al elevarse, / luego (¿al tercer / intento?) soplados / hacia detrás del cuerno, ante la / ruina de lágrimas / en pie, / una, dos, tres veces, // desde un pulmón // impar / abanderado / en germen dividido" (Celan / Celan-Lestrange 2008: 667-668).

9 La traducción al francés de Celan es: «Chargé de reflet, chez les / scarabées du ciel, / dans la montaigne. // La mort, / dont tu m'es resté(e) redevable, je / la porte jusqu'à sa maturité». La traducción al castellano, efectuada por Jaime Siles: "CARGADO DE REFLEJOS, entre / los escarabajos celestes, / en la montaña. // La muerte, que me debías, la / gesto / yo" (Celan / Celan-Lestrange 2008: 674).

Hasta la ruptura, hasta el movimiento final de despedida, como piedra sin luz, como idea obsesiva en Celan y en las ralladuras del cobre del grabado que ilustra el poema final del libro:

WAS UNS
zusammenwarf,
schrickt auseinander,
ein Weltstein, sonnenfern,
summt[10]. (Celan 1990b: 53)

Paul Celan: *Schwarzmaut* (1969), p. 55. Ilustración de Gisèle Celan-Lestrange.

De este modo, podemos establecer un estudio que nos muestra la relación entre poesía y grabado, entre arte y vida, entre experiencia y formas de expresión que superan lo estrictamente lingüístico o visual o musical (si atendemos a las adaptaciones musicales de poemas de Celan efectuadas, por ejemplo, por Paul-Heinz Dittrich y Sigune Ven Osten, o por Axel Englund). Se cierra así el círculo de la semiótica, el círculo del arte, el círculo de la existencia. Tal vez quede decir, como en el último poema que Paul envía a su esposa, en versión bilingüe una vez más, apenas un mes antes de arrojarse desde el Pont Mirabeau,

Habrá más tarde algo
que se llena contigo
y se eleva
a la altura de una boca.
Desde la locura
hecha añicos
me alzo
y observo cómo
mi mano traza ese
único
círculo. (Celan / Celan-Lestrange 2008: 742)

Ese círculo del que escapa siempre una sombra del sentido.

10 La traducción al francés de Celan es: «Ce qui nous jeta ensemble\réunit / par un lancement tressaillit et se défait, // une pierre du monde, loin du soleil, / bourdonne». La traducción de Jaime Siles al castellano: "LO QUE NOS LANZÓ AL UNO HACIA EL OTRO / se separa espantado: / una piedra del mundo, alejada del sol, / tararea" (Celan / Celan-Lestrange 2008: 678).

Bibliografía

Benjamin, W., *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro Libros 2010 [1936[1]].

Bollack, J., *L'écrit. Une poétique dans l'œuvre de Celan*. Paris: PUF 2003.

—, *Poesía contra poesía. Celan y la literatura*. Madrid: Trotta 2005.

Brion, M., *Art abstrait*. Paris: Albin Michel 1958.

Broda, M., *Dans la main de personne. Essai sur Paul Celan et autres essais*. Paris: Les Éditions du Cerf 1986.

Burgos, J., *Pour une poétique de l'imaginaire*. Paris: Éditions du Seuil 1984.

—, *Imaginaire et création. Le poète et le peintre au jeu des possibles*. Saint-Julien: Les Lettres du Temps 1998.

Celan, P., *Atemkristall. Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange*. Frankfurt am Mein: Suhrkamp Verlag 1990a [1965[1]].

—, *Schwarzmaut. Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange*. Frankfurt am Mein: Suhrkamp Verlag 1990b [1969[1]].

—, *Obras completas*. Ed. bilingüe de J. L. Reina Palazón. Madrid: Trotta 2004.

—, y G. Celan-Lestrange, *Correspondencia (1951-1970)*. Trad. de M. Armiño. Madrid: Siruela 2008.

Celan-Lestrange, G., *Estampes, lithographies, gravures et livres illustrés* (https://www.amorosart.com/estampes-celan_lestrange-1381-1-fr.html).

Cid Jurado, A. T., «La intersemiótica: de concepto teórico a campo de estudio y reflexión académicas», en: Elizondo Martínez, J. O. (comp.): *Intersemiótica: La circulación del significado*. México D.F.: Universidad Iberoamericana 2008, 2-6.

Fauconnier, G., *Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language*. Cambridge (MA): Cambridge University Press 1994.

Felstiner, J., *Paul Celan: Poeta, superviviente, judío*. Madrid: Trotta 2002.

Fodor, J. A., *La modularidad de la mente. Un ensayo sobre la psicología de las facultades*. Madrid: Ediciones Morata 1986.

Gadamer, H.-G., ¿Quién soy yo y quién eres tú? Comentario a «Cristal de aliento» de Paul Celan. Barcelona: Herder 2001.

—, «Sentido y ocultación de sentido en Paul Celan», en: *Poema y diálogo*. Barcelona: GEDISA 2004, 118-129.

Groves, J., «The stone in the air: Paul Celan's other terrain», *Society and Space* 29 (2011), 469-484.

Guiraudo, L., *Michel Butor, le dialogue avec les arts*. Villeneuve d'Asq: Presses Universitaires du Septentrion 2006.

Haftmann, W., «Los grandes maestros de la abstracción lírica y del informalismo», en: Leymarie, J. (coord): *El arte de nuestro tiempo. Corrientes abstractas desde 1945*. Madrid: Al-Borak 1972, 13-49.

Heidegger, M., *Arte y poesía*. México D.F.-Madrid: F.C.E 1999 (incluye: *El origen de la obra de arte* [1952[1]] y *Hölderlin y la esencia de la poesía* [1937[1]]).

Heredia, M., *Tàpies, Saura, Millares. L'art informel en Espagne*. Saint-Denis: PUV 2013.

Jakobson, R., «On Linguistic Aspects of Translation», en: Brower, R. A. (ed.): *On Translation*. Cambridge (MA): Harvard University Press 1959, 232-239.

Kandinsky, V., *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Paidós 1996.

Lakoff, G., *Women, fire and dangerous things*. Chicago: Universidad de Chicago 1987.

—, y M. Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra 2001.

Langacker, R., *Concept, Image and Symbol. The cognitive Basis of Grammar*. Berlin-New York: Mouton-De Gruyter 1991.

Laude, J., «On The Analysis of Poems and Paintings». *New Literary History* 3-3 (1972), 472-486.

Lauterwein, A., «Graver l'épreuve avant la lettre. Paul Celan et Gisèle Celan-Lestrange», en: Brender, E. *et al.* (dir.): À la croisée des langages. Texte et Arts dans les pays de lange allemande. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle 2006, 123-130.

Lyon, J. K., «Paul Celan's Language of Stone: The Geology of the Poetic Landscape», *Colloquia Germanica* 8 (1974), 298-317.

Michaux, H., Émergences-Résurgences. Paris: Flammarion 1972.

Molinié, G., *Sémiostylistique. L'effet de l'art*. Paris: PUF 1998.

Mosès, S., *Approches de Paul Celan*. Lagrasse: Verdier 2015.

Nalbantian, S., «Neuro Studies of Literature and Art. Toward a Responsible Critical

Methodology», en: Saussy, H. / G. Gillespie (eds.): *Intersections, Interferences, Interdisciplines Literatures with Other Arts*. Bruxelles: Peter Lang 2014, 183-197.

Pageaux, D.-H., *La Littérature Générale et Comparée*. Paris: Armand Colin 1994.

Pérez Latorre, Ó., «Algunos porqués cognitivos del análisis semiótico: Una aproximación a la confluencia entre Semiótica y Psicología Cognitiva», *Zer* 17-33 (2012), 101-117.

Peyré, Y., *Peinture et poésie. Le dialogue pour le livre 1874-2000*. Paris: Gallimard 2001.

Steiner, G., *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y de la traducción*. México D.F.: F.C.E. 1980.

Szondi, P., *Estudios sobre Celan*. Madrid: Trotta 2005.

Valente, J. Á., «Cuatro referentes para una estética contemporánea», *Revista de Occidente* 181 (1996), 21-32.

Von Grünigen, B., *De l'Impressionisme au Tachisme*. Bâle: Birhäuser Verlag 1964.

Weinrich, H., «Kontraktionen», en: Meinecke, D. (ed.): Über Paul Celan. Frankfurt an Main: Suhrkamp 1973, 214-225.

Wiedemann, B., «...Y descifrarlos a mi manera», en: Celan, P. y G. Celan-Lestrange: *Desde el puente de los años*. Madrid: Círculo de Bellas Artes 2004, 38-68.

Muñecas, maniquíes y mujeres robóticas: la construcción de la otredad femenina en las vanguardias europeas

Sara Molpeceres Arnáiz
Universidad de Valladolid
smolpeceres@fyl.uva.es

Resumen

Uno de los mitos que más arraigo ha tenido a lo largo del desarrollo de la cultura occidental es el mito de la criatura artificial creada por el hombre y, dentro de este, el de la creación de la criatura femenina (estatua, muñeca, autómata o robot). Las vanguardias europeas son un momento en el que este mito de la mujer artificial resurge con fuerza, siendo numerosos en este periodo los casos de artistas fascinados por muñecas, maniquíes o robots femeninos. Evolucionado el mito y adaptado a las necesidades de cada época, como veremos, la mujer artificial en las vanguardias será reflejo de las inquietudes ideológicas de sus creadores, en particular en lo tocante a las relaciones entre los sexos y a la reflexión sobre la identidad del sujeto creador.

Palabras clave: mujer artificial, mito, otredad, genio creador, vanguardias.

Abstract

The creation of the artificial creature is a well established myth in the history of Western culture. Related to this myth, we can find its female version, the myth of the creation of the artificial woman (which includes statues, dolls, automatons, and robots). This myth can be widely traced along the European avant-gardes, as avant-garde authors are obsessively attracted to dolls, mannequins, or female robots. Thus, this work deals with the understanding and adaptation of the myth of the artificial woman in the artistic avant-gardes, where it will function as a metaphor for avant-garde author's ideological and aesthetic interests, particularly those related to the relationship between the sexes and to the author's identity construction.

Key words: artificial woman, myth, otherness, creative genius, artistic avant-gardes.

1. Cuestiones preliminares[1]

La obsesión del hombre por superar a la divinidad y convertirse él mismo en dios creador es una fantasía que ha perseguido al ser humano desde el nacimiento de la civilización. A lo largo de la cultura occidental son numerosas las muestras, en el arte y la literatura, de este oscuro deseo humano que se ha ido adaptando a las preocupaciones de cada época y sufriendo variaciones según la necesidad. Una de las variaciones más importantes, con significado propio, es el mito de la mujer artificial.

Precisamente en este trabajo buscamos profundizar en las actualizaciones que de este último mito se realizan en una época muy concreta, las vanguardias, época en la que diversas cuestiones ideológicas y estéticas, como veremos, posibilitan la recuperación de este mito.

Para llevar a cabo dicho objetivo, partimos del marco teórico-metodológico que nos proporciona la Literatura Comparada hermanada con la Historia de las Ideas, particularmente

1 Este texto es fruto de la investigación que se enmarca dentro del proyecto "Retórica Constructivista: Discursos de la Identidad" (RECDID), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad español y fondos FEDER (FFI2013-40934R, Periodo 2014-2018); véase página web: www.recdid.blogs.uva.es.

en su concepción del mito. En la parte analítica, a pesar de la extendida presencia de la mujer artificial en casi todos los movimientos de vanguardia, se ha optado, por cuestiones de espacio, por el análisis de este mito en tres movimientos: futurismo, surrealismo y expresionismo.

2. *El mito y la literatura comparada*

Ya hemos apuntado en el apartado anterior que el contexto teórico-metodológico en el que nos movemos es el propio de la Literatura Comparada. Hemos de puntualizar aquí que solamente desde el entendimiento de dicha disciplina a partir de lo que en el siglo XX se ha dado en llamar el "nuevo paradigma" tiene pleno sentido una propuesta de estudio del mito como la que planteamos en este trabajo.

Recordemos brevemente que aquel "viejo paradigma" decimonónico por el que se regía la Literatura Comparada basaba su entendimiento de la disciplina en dos premisas fundamentales: primero, la comparación debía tener lugar, principalmente, en el ámbito de las cinco grandes literaturas europeas (Pujante 2006: 86) y, segundo, debía darse entre obras literarias cuya filiación estuviera probada (Marino 1998: 44-45).

El "nuevo paradigma" de la Literatura Comparada, muy por el contrario, en lugar de comparación entre obra y obra, autor y autor, habla de la comparación entre sistemas y subsistemas ideológicos (Fokkema, 1998; Swiggers, 1998; Marino, 1998): se parte de la consideración de que cada época se construye socioculturalmente mediante sistemas ideológicos que están en la base de todas las manifestaciones culturales y de pensamiento de dicha época, pertenezcan estas al campo de la literatura, el arte, la filosofía, la política o la ciencia.

Bajo este prisma, uno de los más fructíferos hilos conductores de la investigación en Literatura Comparada será el rastreo y comparación de elementos temáticos, tanto de manera sincrónica, enfocado el estudio a entender los distintos fenómenos que componen la idiosincrasia de una época, con sus diferencias geográficas e ideológicas; como de manera diacrónica, con estudios que buscan entender cómo evolucionan los grandes temas, conceptos e ideas de la cultura a lo largo del tiempo, comparando los productos artísticos y sociales de cada una de las épocas y poniendo de manifiesto la evolución de los sistemas ideológicos de los diferentes momentos históricos.

De ahí resulta entendible perfectamente el hermanamiento de la Literatura Comparada con disciplinas afines como la Historia de las Ideas (Pujante 2006), la reivindicación de ramas de la Literatura Comparada como la "tematología comparatista" (Naupert 2001), o que muchos autores comiencen a hablar de "mito" en vez de tema en el seno del comparatismo entendido desde el "nuevo paradigma". Uno de estos autores será precisamente Pierre Chevrel, quien en su obra *La littérature comparée* expone que el verdadero objeto de estudio de la Literatura Comparada debería ser el mito y no el tema (1989: 59 y ss.).

Tal salto lo realiza Chevrel influenciado por la filiación existente en el ámbito francés entre la tematología y los estudios de mitocrítica de autores como Gilbert Durand (Pujante 2006: 100) y bajo la certeza de que el concepto de "mito" supera al de "tema", en cuanto que el primero tiene una implicación psicológica y arquetípica: la recuperación, actualización o creación de mitos en arte, literatura u otros discursos no es una feliz coincidencia temática, sino una necesidad expresiva de raíces arquetípicas; la materialización mediante un mito, a veces nuevo, a veces de tradición cultural establecida, de un entendimiento e intuición del mundo que no puede expresarse de otro modo, si no es por medio de imágenes y narrativas propias de los sustratos más profundos de la psique universal (Molpeceres 2014).

Así, retomando el marco teórico que nos ofrece una Literatura Comparada hermanada con la Historia de las Ideas, esos grandes conceptos e ideas (el amor, la muerte, la mujer, el monstruo) que vertebran una cultura se materializan en mitos, entendidos estos como modelos narrativos simbólicos de entendimiento del mundo (Molpeceres 2014: 59); mitos que, a su vez, se recuperan una y otra vez cuando los seres humanos se enfrentan a las mismas pre-

ocupaciones existenciales de otras épocas, o mitos que, por el contrario, se modifican con el cambio de los tiempos.

3. *El mito de la criatura artificial: la mujer artificial*

El mito de la criatura artificial creada por el ser humano sería, como apunta Frenzel, uno de los "sueños dorados del hombre" (1980: 153)[2]. No es de extrañar, por tanto, que el mito tenga larga tradición en Occidente y su evolución haya sido estudiada por muy diversos autores (Brunel 1999; Alonso Burgos 2017): encontramos ejemplos grecolatinos, como Prometeo creando hombres a partir del barro; hay diversos ejemplos medievales, como muestran las narraciones de esta época sobre homúnculos que cobran vida; entre los siglos XIV y XVII una de las más importantes manifestaciones del mito es el Golem judío y, a partir del siglo XVIII, las criaturas artificiales se multiplican exponencialmente, llegando a un punto culminante con el Romanticismo, cuya herencia llega hasta nuestras máquinas y robots actuales.

Volviendo a la caracterización del mito, el impulso creador de igualar a los dioses es precisamente, como expone Frenzel (1980: 153-158), uno de los núcleos temáticos fundamentales que constituyen el armazón del mito de "la criatura artificial". No obstante, a este hemos de añadir otros igualmente importantes, como la superioridad de lo intelectual sobre la materia y una suerte de espíritu de dominación sobre el otro, sobre lo creado, que va acompañado, a su vez, del miedo a que la criatura aventaje y domine al creador (Frenzel 1980: 153).

Estas son las unidades temáticas mínimas –los mitemas, podríamos decir utilizando libérrimamente a Lévi-Strauss (1979)– que componen el mito de la criatura artificial. Cabe ahora preguntarse si el que el creador sea masculino y el objeto creado sea femenino implica realmente la existencia de un mito distinto. Tal es la idea que apoya Pilar Pedraza (1998), quien señala que "el mito de la mujer artificial", aunque presenta mitemas similares, no es el mismo mito que el de "la criatura artificial", pues mientras que el mito masculino habla de cuestiones que afectan a todos los seres humanos, el mito femenino particularmente presenta cuestiones relacionadas con la relación entre los sexos.

Así, lo que en el mito general era superioridad del creador sobre la criatura creada, en el mito femenino será el poder del creador masculino sobre la criatura femenina; lo que en el mito general era la superioridad del intelecto sobre la materia, en el mito femenino será la superioridad de la mujer creada por el hombre frente a la mujer natural, de carne, hueso y "humores"; lo que en la criatura artificial era el impulso del creador que se iguala a lo divino ahora será la proyección narcisista del yo-creador masculino, que utilizará lo femenino creado como imagen especular.

4. *Vanguardias, mujeres y criaturas artificiales*

Cabría pensarse que un conjunto de movimientos como los vanguardistas, que tienen como premisa principal la urgencia de cambios artísticos o sociales, serían sensibles a la necesidad de cambio en las condiciones de las mujeres, no obstante, como apunta Grünfeld, el vanguardista "no toma una actitud innovadora o revolucionaria frente a la condición de la mujer, desinteresándose de su papel social, subsumiéndola dentro de la categoría de 'hombre moderno' o rechazando abiertamente su emancipación" (1995: 20).

No quiere decir esto que no hubiera mujeres en los movimientos vanguardistas, sí las había, pero prefirieron no formar parte de los círculos literarios de vanguardia, fueron excluidas de ellos (Grünfeld 1995: 21-22) o, sencillamente, fueron ignoradas por los críticos porque

2 Evidentemente Frenzel no habla de "mito", sino de "motivo" del hombre artificial. No entraremos aquí en la distinción entre ambos, discusión polémica en el seno de la tematología comparatista; remitimos para esta cuestión a Naupert (2001).

las características del periodo se manifestaban en ellas de manera diferente, dejándolas fuera de la clasificación (Kirkpatrick 2003: 20-23).

En cualquier caso, aunque las vanguardias dejaron de lado a las mujeres como sujeto artístico, sí las tuvieron presentes como "objeto creado" en el imaginario vanguardista masculino. En dicho imaginario, la construcción de la mujer distará enormemente de ser la de la musa idealizada e inspiradora de épocas anteriores y tenderá más hacia el polo opuesto: la mujer será concebida como materia, como carnalidad perversa, como estatismo y estancamiento burgués, como exceso emocional y "romántico" (Grünfeld 1995: 20).

No será de extrañar que en algunos manifiestos vanguardistas se enfatice abiertamente la masculinidad y lo masculino ("el hombre", "el nuevo hombre"), y que otros sean abiertamente misóginos, identificando lo conservador con lo femenino y lo rupturista con lo masculino (Rodríguez Gutiérrez 2011: 211-212). Esta idea se acentúa si tenemos en cuenta la concepción que un autor como Hal Foster tiene de la mayoría de los creadores de la modernidad vanguardista. En su obra *Dioses prostéticos*, Foster parte de una expresión freudiana[3] para hablar de "la inestable combinación de ansiedad e *hybris*, de pérdida y compensación, de heridas narcisistas y fantasías fálicas, que caracteriza a no pocos de los modernos" (2008: 10). Esta tensión del artista moderno se materializa, continúa Foster, en una obsesión: la autocreación, pues, si la modernidad se caracteriza por la necesidad de un arte nuevo, tal necesidad ha de ir necesariamente de la mano de la creación de un "nuevo yo" o "nuevo sujeto" adecuado (2008: 7).

Así, Foster recorre una serie de autores, figuras artísticas clave de la modernidad como Picasso, Marinetti, Ernst, Man Ray, Bellmer, etc., fascinados por la creación de ficciones propias sobre "el origen" del yo, ficciones que el artista recrea de diversas maneras, como por ejemplo recurriendo a la tecnología y a la creación de seres artificiales (2008: 7).

A esto hemos de añadir la problemática relación de estos autores con lo femenino, que veremos ejemplificada en próximos apartados. En ese sentido, apunta Foster, algunos de los creadores analizados por él "representan la masculinidad de una manera violenta, en especial con una violencia retórica (Marinetti no es sino el ejemplo extremo)" y, a menudo, "también, esta violencia se dirige contra las mujeres" (2008: 9).

Se unen, pues, tres elementos (la necesidad de autoconstrucción artística, la tecnología como medio y la conflictiva relación con lo femenino) que serán caldo de cultivo para la presencia del mito de la creación de la mujer artificial y, también, en cierta medida, del hombre artificial. Ambos mitos serán adaptados y actualizados por diferentes movimientos de vanguardia, dependiendo de los diferentes intereses de cada uno. Como se ha comentado, dada la extensión del tema, nos vamos a centrar particularmente en tres movimientos: futurismo, surrealismo y expresionismo.

4.1. El futurismo, el "hombre nuevo mecánico" y la mujer natural

No se puede hablar de la máquina en la vanguardia sin hablar del futurismo, pues este movimiento es el ejemplo paradigmático de las relaciones entre lo mecánico, el hombre y la mujer.

Ponía Foster al futurismo como ejemplo de la masculinidad violenta y misógina en las vanguardias. Efectivamente, la construcción que el futurismo hace de la mujer es la encarnación de todos los miedos de un hombre que cree en una gran conspiración para eliminar su virilidad (Barsotti 1996: 194). Si tomamos como ejemplo el manifiesto de Marinetti *Uccidiamo il chiaro di luna!*, vemos que aquí se identifica a la mujer con una suerte de fuerza de castración burguesa y estática que lastra al hombre en su búsqueda de los guerreros ideales futuristas:

3 "El hombre ha llegado a ser, por así decirlo, un dios con prótesis: bastante magnífico cuando se coloca todos sus artefactos, pero éstos no crecen de su cuerpo y a veces le procuran muchos sinsabores" (Freud, en Foster 2008: 5). La fuente de la cita es *El malestar de la cultura*, de 1930, pero Foster no aporta datos sobre la edición que consulta.

> Sì, i nostri nervi esigono la guerra e disprezzano la donna, poiché noi temiamo che braccia supplici s'intreccino alle nostre ginocchia, la mattina della partenza!... Che mai pretendono le donne, i sedentari, gl'invalidi, gli ammalati, e tutti i consiglieri prudenti? Alla loro vita vacillante, rotta da lugubri agonie, da sonni tremebondi e da incubi grevi, noi preferiamo la morte violenta e la glorifichiamo come la sola che sia degna dell'uomo, animale da preda (1909: en línea).

A esto hemos de sumar que este desprecio por la mujer se entremezcla con la pasión tecnológica del futurista, reinterpretándose así el mito de la criatura artificial y particularmente uno de sus mitemas: la superioridad de las creaciones del intelecto frente a las de la materia. Así, nos encontramos en el primer futurismo (el anterior a los años veinte) con un conflicto abierto entre la "mujer", representante de la naturaleza, y el "ídolo mecánico", el futuro hombre nuevo creado por la ciencia y la tecnología (Barsotti 1996: 196). Así lo expone el mismo Marinetti:

> Ebbene: vi confesso che noi forti futuristi, davanti a uno spettacolo tanto inebbriante, ci siamo sentiti subitamente staccati dalla donna, divenuta a un tratto troppo terrestre, o, per dir meglio, divenuta il simbolo della terra che si deve abbandonare. Abbiamo finanche sognato di poter creare, un giorno, un nostro figlio meccanico, frutto di pura volontà, sintesi di tutte le leggi di cui la scienza sta per precipitare la scoperta (1915: en línea).

Se presenta aquí claramente la necesidad de un hombre nuevo, una nueva raza mecánica que rompa con la naturaleza y suponga la superación de lo orgánico, lo terrestre, y lo emotivo, representado por la mujer.

Teniendo esto en cuenta, se puede decir que el uso que hace el primer futurismo del mito de la criatura artificial mantiene dos de los tres mitemas principales del mito –el posicionamiento como creador del sujeto artístico y la superioridad del intelecto frente a la materia y la naturaleza–, mientras que ofrece una interesante variante en cuanto al tercer mitema, pues el miedo o dominio entre la criatura creada y el creador desaparece, convirtiéndose en una relación de orgullo paternal por la que el hijo mecánico es el "nuevo yo" en el que el padre quiere convertirse.

No obstante, el panorama cambia si examinamos con detenimiento las obras futuristas de la segunda etapa del movimiento (la década de los veinte) y autores como Ruggiero Vasari o Fillia, que han perdido el optimismo frente a la sociedad moderna y presentan una visión más conflictiva de la máquina, poniendo de manifiesto las problemáticas entre creador/criatura (Barsotti 1996: 196), tercer mitema del mito.

De esta manera la exaltación futurista del hombre máquina como nuevo hombre se atenúa y volvemos a encontrarnos con la versión clásica del mito: la ambigua y conflictiva relación humano/máquina; y esto es principalmente debido a que empieza a haber versiones femeninas de dicho mito.

Precisamente una de las fuentes de conflictos y contradicciones en los textos del segundo futurismo será la identificación de la máquina con lo femenino, dándose casos en los que esa brillante relación paterno-filial, intelectual y espiritual entre creador y "hombre-máquina nuevo" se torna ahora incesto sexual entre el creador y la máquina femenina (Barsotti 1996: 196). Otro ejemplo a considerar sería el de la *Angoscia delle macchine*, obra de ciencia ficción de Ruggiero Vasari en la que estalla el conflicto entre el hombre, la máquina y la mujer-naturaleza, pues Vasari presenta un mundo compartido por hombres y máquinas que es "reconquistado" por las mujeres, antes expulsadas del paraíso mecánico del hombre (Barsotti 1996: 199).

4.2. El surrealismo y el golem femenino

Al igual que no se puede hablar de máquinas en las vanguardias sin mencionar el futurismo, no se puede reflexionar sobre la mujer artificial en esta época, ya hablemos de muñecas, maniquíes o mujeres mecánicas, sin mencionar el surrealismo.

Si para el futurismo la criatura artificial era, al menos en las primeras etapas del movimiento, mayoritariamente masculina; el "golem" surrealista es claramente femenino, como

apunta Pilar Pedraza (1998: 113), y toma fundamentalmente forma de maniquí: además de ser un juguete a manipular sin trabas, el maniquí era para el surrealista "el símbolo de la «femme», en muchos casos de la «femme fatale», que se montaba y desmontaba como los sueños en manos de un psicoanalista" (Grego 2007: 141-142). Además de una forma de exorcizar el temible y poderoso "otro" femenino, el maniquí surrealista era, a diferencia de los maniquíes de otros movimientos –como los dadaístas, claramente políticos (Grego 2007: 142)–, la materialización de las obsesiones del yo privado, oculto, así, "el yo, el deseo sexual, el sueño o la muerte" (Grego 2007: 144-145) fueron algunos de los temas que vehiculizaban estas creaciones.

Un momento determinante en la historia del maniquí en el arte vanguardista lo constituye la Exposición Internacional del Surrealismo de 1938, celebrada en París y organizada por Breton y Éluard, pero en la que otros surrealistas (Duchamp, Dalí, Ernst, Man Ray, etc.) estuvieron también involucrados (Grego 2007: 145). En ella, los maniquíes estaban presentes desde la misma entrada, en la que el espectador se encontraba con el *Taxi pluvieux* de Dalí, en el que conductor y pasajera eran dos maniquíes (Grego 2007: 146).

A esta zona se ha de sumar la denominada *rue surréaliste*, en la que estaban situados quince maniquíes que "Breton había ofrecido a los miembros más famosos del surrealismo [...] para que hicieran con ellos una obra surrealista" (Grego 2007: 149). El resultado fue un conjunto impactante de maniquíes, sobre todo femeninos, vestidos con extraños tocados, o desnudos, reflejando simbología procedente del psicoanálisis y, en muchos casos, subrayando provocadoramente los órganos sexuales (Grego 2007: 150).

Surge en este punto una cuestión muy reveladora. A través de Daniel Abadie (1981: 74), Charo Grego recupera unas interesantes palabras del dadaísta/surrealista Georges Hugnet, quien explica cómo los miembros del grupo rechazaron una primera remesa de maniquíes por considerarlos demasiado "feos" y, en cambio, se entusiasmaron con una segunda remesa de otro fabricante que parecía reflejar los ideales femeninos del movimiento. Así, sobre los nuevos maniquíes, dice Hugnet: "Estas bellezas se ganaron la adhesión de todos: encarnaban, en un sueño de cartón, el eterno femenino... En los artistas surrealistas [...] latía, en todos ellos, el alma de Pigmalión" (Abadie 1981: 74; en Grego 2007: 149).

Esta reflexión es clave para poder dar una lectura profunda del maniquí surrealista: creadores masculinos buscando, como Pigmalión, recrear a partir de la materia inerte el eterno femenino, que ya no está en la mujer real de carne y hueso, sino en la materia artificial, a la que se dará vida mediante la manipulación del genio masculino. El resultado de este proceso de domesticación y apropiación de lo femenino será una mujer creada a imagen del sujeto masculino, un espéculo del artista. Tal idea se refuerza todavía más si tomamos en consideración el caso de Marcel Duchamp, quien llega a crear su propio doble femenino, que no era otro que él mismo travestido y autobautizado como Rrose Sélavy (Ramírez 1993: 191-192). El álter ego femenino de Duchamp aparece en 1920, llega a firmar algunas de las obras del autor y es fotografiado en 1921 ilustrando un perfume inventado por él mismo (Tomkins 1999: 257 y ss.); pero, y aquí está la cuestión que nos interesa, Duchamp también caracteriza a su maniquí femenino de la Exposición Surrealista como Rrose Sélavy (Tomkins 1999: 347), llevando hasta el extremo la idea de la proyección del sujeto masculino en el objeto femenino creado.

4.2.1. Marcel Duchamp y la novia mecánica de Gran Vidrio

A pesar de que pasa por distintos movimientos, hemos incluido dentro de la producción surrealista a Marcel Duchamp (1887-1968), autor que durante parte de su producción estuvo obsesionado por la idea de la mujer artificial, particularmente la mecánica (Grego 2007: 209).

Un ejemplo de esta visión mecanizada del cuerpo femenino es la obra *Gran Vidrio* (*Le Grand Verre: La mariée mise à nu par ses célibataires, même*), que apareció en público en 1926, durante la Exposición Internacional de Arte Moderno del Museo de Brooklyn, sufrió daños en el traslado y fue restaurada por Duchamp en 1936 (Paz 1989: 42). Esta obra es descrita por Octavio Paz como "un vidrio doble, de dos metros setenta centímetros de longitud,

pintado al óleo y dividido horizontalmente en dos partes idénticas por un doble filo de plomo" (1989: 42).

Los dos espacios en los que está dividida la obra suponen la división entre lo femenino y lo masculino. En la parte inferior, la zona de "los solteros" nos encontramos con una serie de moldes, en total nueve, que se corresponden con nueve figuras masculinas (gendarme, coracero, guardia, sacerdote y jefe de estación, botones, repartidor, criado y sepulturero), que aparecen decapitadas, pero con genitales (Ramírez 2006: 93).

Por el contrario, en la parte superior aparece la novia desnuda, caracterizada como un gran insecto metálico –una suerte de mantis religiosa, imagen erótico-tanática que atraía a Duchamp (Grego 2007: 209)–, así como todos "sus complicados mecanismos para aproximarse a los solteros" (Grego 2007: 209). No obstante, la aproximación es un imposible, ya que ninguno de ellos, ni novia ni solteros, pueden lograr nunca el objetivo de ver consumada la pasión, pues les separa una barrera infranqueable que hace de su relación algo diferido (Ramírez 2006: 76).

Duchamp se plantea con esta obra mecanizar lo sexual, romper con el sentimentalismo y romanticismo de la relación sexual (Grego 2007: 210-211); pero, en el proceso, también "refleja" su concepción de lo femenino. Así, "la Novia es una realidad ideal, un símbolo manifestado en formas mecánicas" (Paz 1989: 46); es decir, la novia es una abstracción, el modelo ideal del autor, lo que ha de relacionarse con ese tema recurrente en Duchamp que es la mujer artificial (Grego 2007: 209).

Tal cosa es confirmada por Calvin Tomkins en su biografía sobre Duchamp, en la que se recoge el testimonio de febrero de 1927 del marchante de arte Julien Levy sobre cómo Duchamp quería construirse una suerte de "amante mecánica": "Me dijo que estaba ideando un aparato femenino mecánico [...] una mujer mecánica con una vagina realizada a base de resortes engranados y cojinetes, que fuera contráctil, incluso autolubricada, capaz de activarse desde un control remoto" (Tomkins 1999: 307).

Vemos pues en la estética de Duchamp diversas constantes de pensamiento que efectivamente se acabaron materializando en la creación de figuras femeninas artificiales: la proyección del sujeto creador masculino en el objeto femenino creado, como en Rrose Sélavy, y la predilección de la mujer artificial frente a la mujer natural, como se aprecia en *Gran Vidrio* y en la pasión de Duchamp por la posible "amante mecánica" –lo que contrasta con la frialdad de este ante las mujeres reales, que atestigua la artista Beatrice Wood (Ramírez 1989: 76)–.

A estos dos elementos podríamos añadir, dentro de la producción de Duchamp, el tercer mitema que forma parte del mito de la mujer artificial: la subyugación de lo femenino por lo masculino. Probablemente no haya mejor obra que refleje esta idea que Étant *donnés*, instalación expuesta públicamente en 1969, tras la muerte de Duchamp, y que consta de un portalón a través del cual el espectador observa, sobre una mesa con una cascada al fondo, el cuerpo de un maniquí femenino, desnudo, con el sexo afeitado y las piernas abiertas (Grego 2007: 105). Es importante señalar que el "mirón" no ve la cabeza del maniquí –en realidad dicha cabeza no es otra cosa que dos piezas cóncavas y una peluca: no hay rostro (Ramírez 2006: 209)–, con lo que "la mujer" aparece despersonalizada, intercambiable, como un cuerpo sin voluntad y, como apunta Pedraza, un cuerpo a disposición de la violencia de la mirada sadiana, acto siempre masculino incluso cuando de espectadoras se trate –"puesto que esto es un *peeping* universal para hombres, que convierte a las espectadoras en mirones" (1998: 190)–.

La obra, tal y como está diseñada, es una invitación "a consumar nuestro deseo, incluso nuestros deseos más ocultos, y a consumar de esa forma la obra misma" (Grego 2007: 107); lo siniestro y perturbador, no obstante, es que el espectáculo que consumimos es "el cuerpo de la mujer ofrecido, abierto, depilado, muerto" (Pedraza 1998: 190).

4.2.2. Die Puppe*, de Hans Bellmer*

El de Hans Bellmer (1902-1975), autor surrealista de origen polaco, es un caso claro de esos "dioses protésicos" de los que hablaba Hal Foster y que mencionábamos al principio de

este trabajo, pues la mujer artificial creada por él, *Die Puppe*, "la muñeca", será "el «otro» de una psicomaquia trágica, en la que el artista siempre acaba perdiendo" (Pedraza 1998: 117).

Efectivamente, la obra más significativa de este autor es una muñeca de la que existieron diferentes versiones y a la que Bellmer llegó a fotografiar de las maneras más diversas. La primera versión de la muñeca se construyó en 1934; medía casi metro y medio de altura y estaba formada por un armazón de madera, una cabeza, "un brazo y dos piernas, una mano y dos pies, todo ello relleno de arpillera pegada con cola y envuelto en papel maché" (Grego 2007: 88). No obstante, este primer intento resultó insatisfactorio, pues "estaba muy lejos todavía de ese doble de la mujer que Bellmer perseguía" (Grego 2007: 88). De ahí que, en 1935, Bellmer empiece a construir la segunda muñeca, introduciendo un cambio para él fundamental: articulaciones de bola que permitían que la muñeca "adoptase todo tipo de posiciones, desde las más normales hasta las más incongruentes" (Grego 2007: 88).

Como apunta Hal Foster, esta segunda muñeca es incluso más perturbadora que la primera, pues consiste "en tumescentes partes corporales obsesivamente repetidas, agresivamente conjuntadas, perversamente transformadas" (2008: 266). Efectivamente, en esa búsqueda del "doble de la mujer", Bellmer se aleja del modelo de "mujer natural o real" y rompe con las limitaciones de lo orgánico para construir "su modelo": un cuerpo sometido al dominio del creador, que es articulado y desarticulado de maneras imposibles.

Son muchas las interpretaciones que podemos buscar en *Die Puppe*. Foster, desde su perspectiva psicoanalítica, habla del complejo de castración de Bellmer y de impulsos masoquistas y sádicos (2008: 266). En la misma línea, Albiac (1995: 100) expone que la mujer (la muñeca) en Bellmer no es otra cosa que "una invención protésica del imaginario fálico", pues no es real, sino una abstracción; además es sustituta del falo masculino y protésica, porque se usa para suplir una ausencia en el sujeto que nunca podrá ser cubierta, pues el deseo último del sujeto creador es el "*duro deseo de durar*" (Albiac, 1995: 181) y dicho deseo está abocado al fracaso.

Mercedes Replinger (2009), por otro lado, defiende que, más allá de lo "personal" en el caso Bellmer, la muñeca ha de ser entendida y contextualizada dentro de los parámetros estéticos del autor; así, Replinger remite a la *Anatomía de la imagen*, de 1957, obra teórica en la que el autor parte de la reflexión sobre la naturaleza del lenguaje para hablar de conceptos como los de reversibilidad, inversión, desdoblamiento (Bellmer 2010: 20-23) o permutación, siendo esta última el proceso por el que "el cuerpo es comparable a una frase que nos invitara a desarticularla, para recomponer, a través de una serie de anagramas infinitos, sus verdaderos contenidos" (Bellmer 2010: 44).

Efectivamente, si tomamos en consideración una de las imágenes más famosas de la *Puppe*, aquella en la que a partir del tronco, a cada uno de los dos extremos, se coloca una cadera, un sexo y un par de piernas, es fácil comprobar cómo la muñeca es una construcción simétrica que puede "leerse" igualmente, a partir del ombligo, hacia los dos lados, como una suerte de frase reversible. No obstante, aunque tales conceptos teóricos (la permutación, la reversibilidad) dirijan la experimentación con las distintas partes del cuerpo de la muñeca y su colocación, no podemos olvidar que la muñeca de Bellmer "es una fantasía individual, un ídolo, un fetiche exclusivo de su creador" (Grego 2007: 93); de ahí los contextos turbios y siniestros en los que Bellmer la coloca (Foster 2008: 266), como la famosa imagen de la *Puppe* observada por un acosador y vestida únicamente con calcetines y zapatos infantiles, remitiendo claramente a "la mujer niña objeto sexual tabú, prohibido y al mismo tiempo deseado" (Grego 2007: 93).

Que el uso de Bellmer del mito de la mujer artificial no solamente obedece a un credo estético, sino a oscuras y turbias motivaciones sexuales y psicológicas, queda todavía más evidenciado si tenemos en cuenta una última cuestión. Hemos visto cómo la muñeca en Bellmer es el lienzo sobre el que se proyecta el sujeto masculino en su proceso de creación/autocreación, y es un lienzo siempre femenino; añadamos a esto que, como siempre sucede en el mito

de la mujer artificial, tenemos no solo un caso claro de conflicto con el "otro" femenino, sino también la preferencia de la mujer artificial frente a la real.

Este último hecho queda patente si tomamos en consideración la relación de Bellmer con la escritora y artista alemana Unica Zürn –compañera de varios años, ingresada en diversos psiquiátricos y finalmente suicida– y, en particular, una serie de fotografías que en 1958 Bellmer realizó del cuerpo desnudo y atado de Unica, imágenes perturbadoras en las que el cuerpo de la mujer, humano, real y vivo, parece emular al de la *Puppe*, con sus protuberancias y partes intercambiables de muñeca. Como se puede observar aquí, no se trata solo de la preferencia de la mujer artificial frente a la mujer natural, sino de tratar de convertir a la mujer natural *en* la mujer artificial, de adaptar la realidad al modelo ideal, siendo ambas, muñeca y mujer, "carne modelada por el deseo de un instante, por capricho o por ensayo. Carne sin voz ni voto, puro y obscuro objeto de deseo: siempre ella" (Pedraza 1998: 119).

4.3. La mujer artificial en el expresionismo

No podemos terminar este brevísimo recorrido por las adaptaciones que los movimientos vanguardistas hacen del mito de la mujer artificial sin tratar el robot Futura de *Metrópolis*, obra representativa del expresionismo alemán tanto en su forma literaria, la novela de Thea von Harbou, de 1926, como en su versión fílmica, la película dirigida por su marido Fritz Lang en 1927.

En las mismas fechas en las que el positivo y luminoso futurismo exaltaba la máquina, el expresionismo centroeuropeo, menos rompedor que otras vanguardias y también de carácter más pesimista, ofrecía una visión apocalíptica de la tecnología: el expresionista "sentía miedo y odio hacia la máquina, sospechaba de la ciencia y suponía en el robot o el muñeco latencias siniestras, relacionadas con las tensiones entre creador y criatura" (Pedraza 1998: 192).

Efectivamente, está problemática está en el corazón de *Metrópolis*, así como otros tópicos expresionistas como la lucha generacional, el problema del padre, el tono apocalíptico o la mujer fatal (Pedraza 1998: 192). Nos va a interesar particularmente este último elemento, pues, como se supondrá, se entrecruzarán en *Metrópolis* el problema de la mujer fatal con el miedo a la tecnología, personificándose ambos en la andreida Futura.

Recordemos el argumento de *Metrópolis*: nos encontramos en una megalópolis laberíntica, mecánica, artificial, en la que las clases altas viven en la superficie y las obreras en la zona subterránea. Mientras las clases dirigentes disfrutan de toda clase de placeres, la clase obrera aparece deshumanizada y a punto de una rebelión; rebelión que la protagonista de la novela, María, va acallando con la promesa de un "salvador" que medie entre el cerebro ("el amo" de Metrópolis, Joh Fredersen) y las manos (los obreros). En este contexto, el hijo del amo, Freder, se enamora de María y se ofrece a ser el mediador; pero, paralelamente, Fredersen pide al inventor Rotwang que cree un robot con el rostro de María (la robot Futura) para que cause confusión entre los obreros y los destruya.

Nuestro foco de interés está principalmente en la creación de la robot y en cómo esta actualiza el mito de la mujer artificial. En primer lugar hemos de hablar de la relación entre el creador masculino y la creación femenina, vehículo para dar cuenta de las relaciones entre los sexos, pero también de la reflexión sobre el sujeto creador. Así define Rotwang a la criatura que ha creado:

> ¿Qué es? Futura, Parodia, como quieras llamarla [...]. También: Engaño. En resumen: es una mujer. Todo creador se fabrica una mujer. Yo no creo esa bobada de que el primer humano fuera un hombre. Si un dios masculino creó el mundo, [...] entonces desde luego creó primero a la mujer, amorosamente, disfrutando de su creación. Observa esta, Joh Fredersen; es impecable. [...] Pero aún no está totalmente terminada, aún no ha salido del taller de su creador. No puedo decidirme a completarla. [...] Hacerlo significaría dejarla en libertad y aún no quiero saberla libre. Por eso no le he dado todavía un rostro. (Harbou 2013: 66-67).

Dos elementos resultan reseñables en este fragmento. En primer lugar, la frase "Todo creador se fabrica una mujer", acertadísima intuición de Thea Von Harbou, apunta Pilar Pedraza (1989: 223), sobre la obsesión de todo creador masculino por construirse un doble femenino, una domeñable mujer artificial que supere a las mujeres orgánicas y coloque al genio a la altura de lo divino. La segunda cuestión a destacar es que Futura no tiene rostro, como la maniquí muerta de Duchamp o la segunda muñeca de Bellmer, pues mientras no tenga rostro no tendrá individualidad, ni personalidad propia, y seguirá ligada al creador, siendo la proyección de este y sus deseos.

Hasta aquí, la Futura de *Metrópolis* parece coincidir con el prototipo del mito de la mujer artificial. No obstante, quizás por la autoría femenina de Thea von Harbou, quizás por el terrible desprecio y miedo expresionista a la máquina, nuestra andreida no cumple con una característica importantísima del mito de la mujer artificial: que la mujer mecánica supere a la natural.

En este sentido, Futura no está a la altura de las mujeres reales de la obra; ni a la altura de María, ni a la altura de Hel, la madre de Freder, de quien el inventor Rotwang estaba enamorado. Por ejemplo, se nos dice que Rotwang creó a Futura "para reemplazar a su Hel perdida, para ridiculizar la obra del Creador del Mundo. No estaba mal para ser un principio; pero, buen Dios, comparada con Hel, ¡qué basura!" (Harbou 2013: 254).

También pierde Futura en la comparación con María, pues mientras que la joven humana es esa extraña mezcla entre "el rostro austero de la virgen, el rostro dulce de la madre" (Harbou 2013, 20), Futura, aun con el rostro de María, posee una "boca pecaminosa", una "malvada dulzura" (Harbou 2013: 183). A esto, por supuesto, habría que sumar el desenfreno sexual y la promiscuidad a los que incita, como mujer fatal que es, a todos los que se cruzan en su camino (Harbou 2013: 165, 241).

No obstante, no hay que dejarse engañar y creer en la oposición real entre la andreida/mujer fatal Futura y María la buena, figura abnegada y mesiánica; no solo porque hay momentos en los que ambas se confunden (los personajes creen ver dos Marías), sino porque, como apunta Pedraza (1998: 230), la construcción de María, madre y virgen novia, es contradictoria e imposible de mantener: "María en realidad nunca es buena, pertenece a un mundo turbio de feminidad a la vez casta y fatal, su envoltura de mariposa encubre [...] la gran prostituta de Babilonia" (Pedraza 1998: 230). Efectivamente, no olvidemos que, en su delirio, Freder la identifica con dicha prostituta, lo que indica que, mujer orgánica o mecánica, la construcción de lo femenino en *Metrópolis* es más que ambigua.

5. Conclusiones

Como se ha podido apreciar a lo largo del breve recorrido que hemos realizado por algunas de las actualizaciones que en las vanguardias se realizan del mito de la mujer artificial, la presencia de este mito, que es una constante en la historia de la cultura occidental, es retomada con gran éxito por los autores vanguardistas.

Obedeciendo cada movimiento a sus propias coordenadas ideológicas y estéticas, hemos visto cómo futurismo, surrealismo o expresionismo adaptan a sus necesidades el mito: mientras que el futurismo ensalza la máquina masculina, dejando de lado hasta su segunda etapa ejemplos del mito de la mujer artificial; el surrealismo hace de la creación de mujeres artificiales, ya sean maniquíes o muñecas, uno de sus pilares estéticos; el expresionismo, en cambio, desconfiando de la tecnología, equipara la máquina con el mal y a la mujer mecánica con la destructora mujer fatal.

En resumen, al igual que en cada época el mito se ha modificado según las necesidades de los diferentes autores o corrientes, en las vanguardias europeas se puede observar cómo el mito aparece adaptado a temáticas y contextos estéticos distintos, pero conservando a grandes rasgos sus mitemas significativos: el problema de la creación, la otredad especular de la mujer y la concepción de lo femenino entre lo natural y lo artificial.

Bibliografía

Abadie, D., «L'Exposition International du Surréalisme», en: *Paris-Paris, 1937-1957*. París: Centre Georges Pompidou 1981.

Albiac, G., *Caja de muñecas*. Barcelona: Destino 1995.

Alonso Burgos, J., *Teoría e historia del hombre artificial. De autómatas, cyborgs, clones y otras criaturas*. Madrid: Akal 2017.

Barsotti, A., «Donne e macchine nell'immaginario scenico del secondo futurismo», en: *Fantasmi femminili nel castello dell'inconscio maschile*. Génova: Costa & Nolan 1996, 194-213.

Bellmer, H., *Anatomía de la imagen*. Barcelona: La Central 2010.

Brunel, P. (ed.), *L'Homme artificiel*. París: DIDIER-CNED 1999.

Chevrel, Y., *La littérature comparée*. París: Presses Universitaires de France 1989.

Crego, Ch., *Perversa y utópica. La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo xx*. Abada: Madrid 2007.

Fokkema, D. W., «La literatura comparada y el nuevo paradigma», en: Vega, M. J. / N. Carbonell (eds.): *Literatura Comparada: Principios y métodos*. Madrid: Gredos 1998, 149-172.

Foster, H., *Dioses prostéticos*. Madrid: Akal 2008.

Frenzel, E., *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos 1980.

Grünfeld, M. G., «Introducción», en: Grünfeld, M. (ed.): *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*. Madrid, Hiperión 1995, 9-54.

Harbou, T. Von., *Metrópolis*. Madrid: Gallo Nero 2013.

Kirkpatrick, S., *Mujer, modernismo y vanguardia en España* (1898-1931). Madrid: Cátedra 2003.

Lévi- Strauss, C., *Antropología estructural*. México: Siglo xxi 1979.

Marino, A., «Replantearse la literatura comparada», en: Vega, M. J. / N. Carbonell (eds.): *Literatura Comparada: Principios y métodos*. Madrid: Gredos 1998, 37-85.

Marinetti, F. T., *Uccidiamo il Chiaro di Luna!*, 1909, en: http://www.classicitaliani.it/futurismo/manifesti/Marinetti_uccidiamo_chiaro_luna.htm (Última consulta: 14 de noviembre de 2017).

–, *Contro l'amore e il parlamentarismo*, 1915, en: https://www.accademiadicatania.com/admin/docenti/file/Luca_Vasta/8m4f_manifesti%2025.pdf (Última consulta: 14 de noviembre de 2017).

Molpeceres, S., *Mito literario y mito persuasivo. Bases para un análisis retórico-mítico de los discursos actuales*. Valladolid: Universidad de Valladolid 2014.

Naupert, C., *La tematología comparatista. Entre teoría y práctica*. Madrid: Arco/Libros 2001.

Paz, O., *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Madrid: Alianza Editorial 1989.

Pedraza, P., *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*. Madrid: Valdemar 1998.

Pujante, D., «Sobre un nuevo marco teórico-metodológico apropiado a la actual tematología comparatista en España», *Hispanic Horizon 25* (2006), 82-115.

Ramírez, J. A., *Duchamp: el amor y la muerte, incluso*. Madrid: Siruela 2006. Cuarta edición.

Rodríguez Gutiérrez, M., «Feminidad, vanguardia y poesía o ¿hubo alguna vez mujeres vanguardistas?», en: Fuentes, M. / P. Tovar (eds.): *A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes, desarrollo y transformaciones*. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili 2011, 211-220.

Replinger, M., «Cadáveres del deseo (Sobre unas monstruosas muñecas maleables)», conferencia pronunciada el 12 de marzo de 2009 en la Universidad de Valladolid.

Swiggers, P., «Innovación metodológica en el estudio comparativo de la literatura», en: Romero López, D. (ed.): *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid: Arco/Libros 1998, 139-148.

Tomkins, C., *Duchamp*. Barcelona: Anagrama 1999.

Diálogos vanguardistas entre la música de Mikel Laboa y la poesía de Joxanton Artze

Lourdes Otaegi Imaz y Alexander Gurrutxaga Muxika
Euskal Herriko Unibertsitatea - Universidad del País Vasco
alexander.gurrutxaga@ehu.eus

Resumen

Nuestro artículo plantea un acercamiento comparatista a las obras vanguardistas y experimentales del cantante Mikel Laboa (1934-2008) y el poeta Joxanton Artze (1939), para plantear la relevancia que tienen sus obras en la recuperación y la renovación cultural y artística vascas, y situarlos en un contexto más amplio que los liga directamente con la segunda oleada de las vanguardias a nivel peninsular y europeo. Las obras de Laboa y Artze elaboran lenguajes musicales y poéticos experimentales (txalaparta, ruido, poesía visual, performance, etc.), que combinados entre sí como *ensemble* tienden hacia un lenguaje total. Ese lenguaje artístico, lejos de quedar en mero artificio, plantea tanto una respuesta a la situación cultural y política peninsular de los años 60 y 70 como un acto de rebeldía contra la lógica del mercado.

Palabras clave: vanguardia, experimentalismo, poesía visual, arte total.

Abstract

Our article proposes a comparative approach to the avant-garde and experimental works of the singer Mikel Laboa (1934-2008) and the poet Joxanton Artze (1939), to reflect on the relevance of their works in Basque cultural and artistic revival and to set them in a wider context that links their artistic production with the second movement of the avant-gardes in Spain and Europe. The works of Laboa and Artze play with musical and poetic experimental languages (txalaparta, noise, visual poetry, performance, etc.) which, combined as an *ensemble*, tend towards a total language. This artistic language, far from being mere artifice, offers an answer to the cultural and political situation of Spain in the 60s and 70s; moreover, the language itself becomes an act of rebellion against the logic of the artistic market.

Key words: avant-garde, experimentalism, visual poetry, total work of art.

1. Introducción

El objetivo de este artículo es proponer un somero acercamiento comparatista a las obras vanguardistas y experimentales del cantante Mikel Laboa (Donostia, 1934-2008) y el poeta Joxanton Artze (Usurbil,1939), para plantear la relevancia que tienen sus obras en la recuperación y la renovación cultural y artística vascas, y situarlos en un contexto más amplio que los liga directamente con la segunda oleada de las vanguardias a nivel peninsular y europeo.

Para ello, en primer lugar, situaremos las obras de Laboa y Artze en el contexto histórico y cultural de los años 60 y 70, y veremos cómo sus obras aúnan la recuperación cultural con una vanguardia de clara intención renovadora, en la que la *txalaparta* y la poesía visual juegan un papel crucial. Seguidamente, trataremos de dar algunas pinceladas sobre el diálogo artístico y transdisciplinar entre la música de Laboa y la poesía de Artze. Por último, dedicaremos algunas líneas a la poesía de Artze. De esta manera, el artículo quiere plantear un recorrido que transite por varias disciplinas artísticas, centrado en especial en la música y la poesía, siempre con el telón de fondo de las artes de vanguardia.

2. *El contexto cultural: tradición y vanguardia*

En la década de 1960 España empezó a experimentar una ligera apertura hacia Europa y hacia el mundo, emprendida por el Ministerio de Información y Turismo bajo la dirección de Manuel Fraga Iribarne con el objetivo de hacer homologable el régimen español ante la Comunidad Económica Europea en la que solicitaba su ingreso. Esta nueva política se concretó en la campaña propagandística bajo el lema "25 años de paz" de 1963 y la derogación de la ley de Censura en 1962, además de una modernización económica y otras reformas de signo liberal en lo político, lo cual no impide que la represión de las voces disidentes siga siendo muy firme. Así lo sintetiza el especialista en cultura vasca y censura Joan Mari Torrealdai en *La censura de Franco y el tema vasco*:

> La represión muestra la cara feroz del régimen: ejecución de Grimau (1963), ejecución de los militantes anarquistas Granados y Delgado (1963), la creación del tristemente célebre TOP (Tribunal de Orden Público, 1963), la expulsión del abad de Montserrat, Aureli Escarté (1964), los estados de excepción para Euskadi o para todo el Estado (1962, 1967,1968,1969,1970, 1971). (1999:58-59)

Como es bien sabido, uno de los fenómenos culturales más destacados de esta época, y que plasma el ansia del pueblo de escapar a la cerrazón franquista, es el fenómeno de los llamados cantautores (estudiado en profundidad por autores como Claudín 1981, González Lucini 1984, 1998 y 2006, Torrego Egido 1999 y otros. En los Países Catalanes y el País Vasco el fenómeno de los cantautores cobra especial relevancia por el papel fundamental que jugaron en el renacimiento cultural los grupos *Els Setze Jutges* y *Ez dok Amairu*, respectivamente. La doctora Belén Oronoz (2000), cuya tesis se centra en la figura de Joxanton Artze, ha estudiado en profundidad la relación entre estos dos movimientos, mostrando las importantes convergencias que se dieron entre ambos y el vigor que generaron en la renovación cultural de los últimos años de la dictadura franquista. En 1965, los dos autores a los que nos referiremos en las siguientes líneas, fueron dos de los principales creadores del grupo de músicos y artistas de *Ez dok Amairu*. El grupo trabajó desde 1965 hasta 1972, y su éxito fue muy notable tanto en el País Vasco como fuera de él.

Joxanton Artze, que había pasado varios años a lo largo de los sesenta viajando por diversas capitales europeas, publicó su primer libro, *Isturitzetik Tolosan barru*, en 1969. Ese mismo año diseñó (bajo la dirección del escultor Oteiza) una obra colectiva llamada *Baga, biga, higa*, que combinaba la recuperación cultural con el experimentalismo. La obra incidía en la idea de grupo y creación colectiva, y combinaba la interpretación musical de los participantes con una escenificación elaborada, incluyendo coreografías, bailes, recitaciones, etc. Cuando en 1972 el grupo *Ez dok Amairu* cesó su colaboración, Artze montó junto con su hermano Jesús y los músicos José Mari Zabala y Mikel Laboa el espectáculo *Ikimilikiliklik*. En líneas generales, el espectáculo seguía la línea de *Baga-Biga-Higa*, combinando poesía, música, txalaparta, canción, audiovisuales, etc. Cabe destacar la resonancia que tanto *Baga, biga, higa* como *Ikimilikiliklik* adquirieron, ya sea en el Estado como a nivel internacional, hasta llegar a actuar en la Bienale de Venecia en 1976.

Hay en este proceso de recuperación y vanguardia experimental una intervención sustancial que debemos a la genial creatividad de los hermanos Artze. Un instrumento de comunicación ancestral en el País Vasco fue convertido en instrumento musical que cobró gran relevancia simbólica. Hablamos de la txalaparta. Tal como la define Enrique Hurtado,

> la txalaparta es una tradición percusiva originaria de las zonas rurales del País Vasco que es tocada por al menos dos intérpretes en alternancia, lo que genera un ritmo de gran riqueza y complejidad, habitualmente improvisado. El instrumento consiste en una o más tablas de madera dispuestas horizontalmente sobre soportes y que son percutidas verticalmente por palos de madera, llamados makilas. La txalaparta es improvisada mediante un juego de acción-respuesta entre los intérpretes que se reparten el compás en alternancia. (2015:59)

Sin duda, dos de las características más importantes de la txalaparta son, por una parte, que la toquen dos personas, y, por otra parte, la importancia que adquiere la improvisación. Según afirma Hurtado,

> esta forma de interpretación es muy poco habitual y da lugar a una peculiar y compleja forma de interacción entre los intérpretes. A principios de los años 60 estaba prácticamente desaparecida, cuando a mitad de la década, y dentro del movimiento de renovación de la cultura vasca, se produce su redescubrimiento y recuperación. (2015:59)

En efecto, Joxanton Artze fue, junto a su hermano Jesús, uno de los más importantes recuperadores del instrumento.

Es muy interesante observar que dicho instrumento generó gran interés en los años 60 y 70. En 1962, la televisión sueca grabó a los hermanos Zuaznabar tocando la txalaparta en su forma tradicional. Un año después, Jorge Oteiza escribió sobre la txalaparta en su libro *Quousque* tándem: interpretación estética del alma vasca, un libro sin cuya influencia no se podría entender la vanguardia artística vasca. Oteiza escribía en su libro ya canónico la siguiente explicación que merece ser leída en su totalidad:

> La *txalaparta* es un ritmo primitivo, ritual, que aún se conserva, casi perdido, en algún lugar guipuzcoano, que sirve para avisar en el campo que ya ha concluido la elaboración de la sidra en ese determinado lugar. Con unos tablones aislados del suelo, horizontalmente, se produce por percusión un canto compuesto por dos voces, de dos líneas rítmicas (una regular y la otra libre), más exactamente, es un canto (regular) descompuesto y dominado por un contracanto. No es el tam-tam de pueblos culturalmente primitivos, ni las combinaciones más modernas (sólo en apariencia más libre y menos geométrica) de ese tipo de ritmo, en el que sustantivamente se juega con repeticiones por las que se produce, en el actor y en el oyente, frente a la Naturaleza, un estado obsesionante, que hace al hombre entrar en trance, le obliga a transformarse. (1963:241; recogido también por Beltran 2009)

Poco después, el compositor Francisco Escudero integró el instrumento en una ópera (concretamente, en el tercer acto de *Zigor*, 1967) y los hermanos Artze grabaron un disco con la casa Ricordi de Milán en 1975.

Pero, sin duda, el acontecimiento más relevante fueron las jornadas de música contemporánea de Pamplona celebradas en 1972. Los hermanos Artze ofrecieron un espectáculo de *txalaparta* el 27 de junio de 1972 en el Museo de Bellas Artes de Pamplona, al que asistieron muchos artistas internaciones de la época. Fue un acontecimiento excepcional, más si cabe si tenemos en cuenta la tensión de los últimos años del franquismo. ETA, de hecho, realizó dos atentados, y un año después secuestró a un miembro de la familia Huarte, familia cercana al régimen que actuó de mecenas de dichas jornadas.

Aquellos días la txalaparta generó gran interés en personajes de la talla de John Cage o Steve Reich, por ejemplo. Este último dejó escrito en su libro de anotaciones el interés que sentía por aquella música. Reich escribe que él percibe la txalaparta no solo como un instrumento, sino como un tipo de música o un estilo de música. Posteriormente, el mismo Reich admitiría que la txalaparta influyó de manera clave en la creación de su *Music for Pieces of Wood*, creada en 1973. Además, según la reconocida performer Esther Ferrer, quien era miembro del grupo *ZAJ* desde 1967, es probable que John Cage conociera el trabajo de los hermanos Artze incluso antes de las reuniones de Pamplona.

Los investigadores del instrumento como Juan Mari Beltrán han destacado que los hermanos Artze aunaban la tradición olvidada de la *txalaparta* y la música vanguardista de la época; curiosamente, los elementos característicos del instrumento coincidían con las características de la música experimental. Ahí reside el objeto de la fascinación de John Cage y Steve Reich (entre otros): experimentan con lo tradicional, con improvisaciones de pulso cambiante, ritmos difusos, estructuras orgánicas complejas (casi a punto de colapso), siempre sobre una base estable mínima. Todo ello, como sabemos, muy en sintonía con la música contemporánea, sobre todo la ligada al jazz, la improvisación, etc.

Después del éxito de estas jornadas, los hermanos Artze grabaron un disco en la casa *Ricordi* de Milán con la discográfica *Cramps Records*, especializada en música contemporánea. De la producción se encargó Walter Marchetti, un músico y artista conceptual, colaborador habitual de John Cage y miembro del grupo *ZAJ*. Un año después, los hermanos realizaron una gira con el grupo *Area*, un grupo de jazz fussion.

3. La música experimental y mikel laboa

Como hemos comentado más arriba, ese mismo año ofrecieron el espectáculo *Ikimilikiliklik* en la Bienale de Venecia. En este espectáculo, además de Artze, el otro gran protagonista era Mikel Laboa, músico y cantautor fallecido en 2008, según muchos la voz más emblemática de la música vasca, cuya trayectoria artística estuvo largamente ligada a la de Joxanton Artze. Ya desde los inicios de *Ez dok Amairu* mantuvieron una estrecha amistad y colaboración, y algunos de los éxitos musicales de Laboa se asientan sobre poemas de Artze. Un ejemplo de ello es el conocido "Txoria txori", grabado, por ejemplo, por Joan Baez en su *Concert in the Bullring*, y que, tal como afirma Leire Arrieta Alberdi en *100 símbolos vascos*, "pronto pasó a formar parte del arsenal musical simbólico de aquella generación, sumándose a *Gu gera Euskadiko*, de Michel Labereguerie y otras canciones de Lourdes Iriondo, Benito Lertxundi o Xabier Lete, entre otros" (2016:130).

Pero Laboa recurrió no solo al minimalismo poético de Artze, sino también a la sonoridad experimental, integrando disonancias y gritos en sus canciones, para transmitir tanto la imposibilidad comunicativa ("Komunikazio-inkomunikazioa", 1976) como la memoria silenciada ("Gernika", 1972). Laboa integra la txalaparta en su música con un claro propósito experimental. Digamos de paso que Laboa dedicó una canción a John Cage y Camarón de la Isla ("Mugak", 1994), una pieza de once minutos en la que se combinan las improvisaciones de la voz, el piano y la txalaparta.

Asimismo, tal como ha destacado la doctora Otaegi en algún otro trabajo (Otaegi 2016), han de tenerse muy en cuenta las puestas en escena de Mikel Laboa, ya que es en ese momento en el que el músico aúna diversas formas de arte, acercándose a una formula escénica de *ensemble* (Lotman 1996) en el que se combinan varios tipos de signos artísticos. Podemos destacar, en este caso, la puesta en escena de la canción "Gernika" en la ya citada Bienale de Venecia de 1976. La idea de la cantata "Gernika" surge, tal como explicó el mismo Laboa, de la unión de tres ideas: sus recuerdos infantiles en Lekeitio, localidad cercana a Gernika, el cuadro de Picasso y el famoso salto a lo bonzo ante Franco del ex-combatiente Joseba Elosegi en 1970. Tal como explica Marisol Bastida (2014), la puesta en escena de "Gernika" comenzaba en la Bienale con la proyección de un poema visual sobre la familia, acompañado con el sonido de la txalaparta que sugería el bombardeo de Gernika. Seguidamente se iluminaba toda la escena con el color rojo, y al fondo se proyectaban los pájaros del pintor Zumeta (que también pueden verse en vario libros de poemas de Artze) como amenazantes aviones. Era entonces cuando Laboa acometía la cantata, una pieza musical que puede definirse como hiriente y desgarradora, cuyos principales elementos son la disonancia y el grito. Mediante la combinación de los diversos signos artísticos se generaba una obra poética y musical dramatizada de gran poder sugestivo, en la que todos los signos confluían para transmitir el dolor humano del bombardeo de la villa vizcaína y en la que el músico lograba, yendo más allá del sentido de las palabras, transmitir lo indecible[1].

4. La poesía visual y la obra de joxanton artze

Los cuatro poemarios de los años sesenta y setenta conforman el primer núcleo poético de Artze. En ellos, tal como indicara Amaia Iturbide (2000), aflora un claro afán por compaginar lo viejo y la vanguardia desde la vía experimental.

1 Vease también Otaegi, Lourdes (2016) "Memorias cantadas. Os cantos lekeitios de Mikel Laboa", *Grial* nº 212, 46-53.

El propio autor delimitó mediante los títulos de los libros un macrotexto formado por los cuatro libros: de hecho, los títulos componen una única frase, un antiguo lema de tradición oral que habitualmente se liga a los hechizos y las brujerías: "Isturitzetik Tolosan barru (1967)/ Sasi guztien gainetik (1973)/ Eta laino guztien azpitik (1973)/ Bide bazterrean hi eta ni kantari (1979)". Los libros de Artze, estéticamente muy elaborados, son auténticas obras plásticas, con abundantes recursos gráficos, en los que predomina la poesía visual. Además, el autor integra múltiples iconos y elementos gráficos, desde la portada hasta cada uno de los renglones dispuestos en el texto. Como ejemplo, basta citar la portada de *Isturitzetik Tolosan barru*, un collage desplegable en el que se combinan docenas de fotos e imágenes de personalidades de todo tipo de la cultura y la historia vasca proyectando en su organización una lectura irónica y crítica.

Posteriormente, Artze continuó indagando en esa línea, experimentando también con la poesía visual, pero avanzando hacia la espiritualidad oriental, más concretamente el zen.

En un intento de describir en qué consiste la poesía visual, Marina Bianchi (2014) ensaya una definición que comienza citando la de Juan Antonio Ramírez (1997:190): "es poesía visual un sistema connotado complejo cuyo plano de expresión está constituido por una fusión de la significación del texto y de la significación de la imagen". En la misma línea, y parafraseando lo afirmado por Xavier Canals (1999), Blanca Millán Domínguez (2014:113-114) remarca que aspira a "la creación de un nuevo género, en función de la especificidad de la integración de lo icónico y lo discursivo".

Desde una perspectiva más amplia, Gustavo Vega (2005) apunta que la expresión "poesía visual" se refiere a "ciertas formas de creación poética basadas en recursos visuales", que incluyen productos creativos muy variados: "desde los que son estrictamente lingüístico-estructurales a formas de creación plástica cuyos elementos funcionan como semantemas o referencias metafórico-poéticas".

Sintetizando lo que las autoridades citadas señalan, vemos que hacen hincapié en los dos aspectos indivisibles de esta forma artística: por un lado, queda patente el protagonismo imprescindible de lo visual; por otro, para que encajen en el nuevo género textual, las obras tienen que guardar alguna relación tanto con la escritura y el lenguaje (o por lo menos con elementos que funcionen como analogía de ellos), como con la poesía y sus procedimientos metafóricos (Vega 2005).

Dada la gran variedad de posibilidades que se abre a partir de dichos elementos, Gustavo Vega (2005) distingue cinco modalidades de la poesía visual:

1. Los poemas visuales texto-discursivos, que son formas poéticas textuales creadas para ser vistas, como el caligrama, las palabras en libertad o los poemas acrósticos.
2. Los poemas texto visuales no discursivos, donde el texto queda reducido a muy pocas palabras o se pierde del todo, permaneciendo tan solo en la presencia de la letra como cuerpo, incluyendo aquí las poéticas concretistas, espacialistas, grafistas, tipoletristas y el Letrismo.
3. Las formas mixtas o poemas texto-icónicos en los que conviven y se interrelacionan el texto y el elemento gráfico; las metáforas icónicas, a veces muy fronterizas y lejanas a la poesía, en las que las palabras se sustituyen por imágenes plásticas que dejan surgir la metáfora a través de su acumulación.
4. Los poemas tridimensionales, como el poema-objeto, el poema-libro, el poema-escultura o el poema-instalación.
5. Las poéticas dinámicas, que tienen que ver con la *performance* y otros elementos procedentes del mundo teatral y de la actuación; y las poéticas multimedia, que aprovechan las nuevas tecnologías, como la poesía infográfica o la poesía virtual.

En opinión de Bianchi, sólo las primeras tres pertenecen a la poesía visual en un sentido estricto, quedando las demás en zonas muy fronterizas, en línea tanto con la integración vanguardista de las artes y de éstas con la vida, como con su voluntad de impactar sobre el público, pero muy alejadas de la poesía como género literario.

Hemos de apuntar que en el caso que nos ocupa Artze ha experimentado con casi todas las modalidades o formas señaladas, y que un montaje multimedia reciente en su honor titula-

do *Ikimilikiliklik, JA Artzeren unibertsoa [Ikimilikiliklik. El universo de J.A. Artze]* ha servido para poner de manifiesto con medios contemporáneos las múltiples facetas de su creatividad. Se trata de una videoinstalación realizada por Alberto Lizarralde y Carlos Rodríguez, estrenada en el Museo San Telmo de Donostia en 2015, patrocinada por la Cátedra Mikel Laboa de la Universidad del País Vasco y Morgancrea[2].

La poesía visual, que implica "el desplazamiento de la base del poema desde el verso hacia la disposición visual de la palabra sobre la página" tiene orígenes muy antiguos (Cózar, 1991), aunque el siglo XX lo ha revitalizado de forma revolucionaria y con implicaciones muy distintas. En palabras de Rafael de Cózar, se podría afirmar que hay una tradición literaria formalista y artificiosa tan antigua y continuada como la de la poesía discursiva, aunque a menudo haya sido denostada por la teoría literaria. De facto, se ha hablado de ello como poesía artificiosa, extravagancias literarias, esfuerzos de ingenio, incluso rarezas literarias, todo ello antes de iniciarse la vanguardia (Cózar, 2013:7).

En esta línea, Enric Bou señala que "la estética hasta el siglo XIX fue presidida por la obsesión de conseguir obras bellas y no obras nuevas [...] la delectación del público y no la alteración o la provocación. [...] El arte nuevo, entonces, surgió del abandono sistemático del arte antiguo" (Bou, 2001:57).

Haciendo un enorme paréntesis que va desde la Antigüedad alejandrina hasta el siglo XIX y tras la mímesis radical del Realismo, a finales del siglo XIX, las vanguardias contestan la postura que pretende ilustrar lo que ocurre en el mundo con una finalidad evidentemente pedagógica, alejándose de la realidad para crear otra realidad distinta en la obra de arte. Siguiendo a Cózar, la conclusión parece evidente: el arte puro, el esteticismo o el artificio por sí mismo se produce en las etapas de crisis, de decadencia de una cultura, mientras en los momentos en que un nuevo sistema se está asentando el arte y la literatura se vuelcan en apoyarlo. Cuando el sistema ya está asentado y empieza a mostrar sus fisuras el arte reacciona encerrándose en sí mismo y oponiéndose de frente al sistema. Un ejemplo de ello es el movimiento Dadaísta, que no puede entenderse fuera del contexto de la Primera Guerra Mundial (que siguiendo a Cózar debe entenderse como fisura del sistema), y que se basó en el rechazo de todo el arte anterior y de sus museos, por ser parte intrínseca del sistema (Cózar, 2013:13).

Por otra parte, la hegemonía de la forma conlleva la superación de las barreras entre las diferentes artes. Así, cuando el objeto artístico deja de ser vehículo para la transmisión de información, queda abierta una vía para el nacimiento de una música que sea puro encadenamiento de sonidos o una literatura que nazca de la combinación, con más o menos lógica semántica, de diversos signos gráficos. Es en ese marco en que nace la poesía visual, como lenguaje que vaya más allá de un solo esquema de signos, aspirando a un lenguaje total.

Volviendo al marco histórico, la vanguardia, como sabemos, suele dividirse en dos fases históricas, divididas por la II. Guerra Mundial. La primera se desarrolla en las tres primeras décadas del siglo XX, y se asienta en España gracias a la Generación del 27, truncada por la Guerra Civil y el franquismo. La segunda sucede a partir de los años 50, y en el caso peninsular especialmente con la vuelta al esteticismo en la poesía experimental de los setenta. En ambos momentos históricos, todavía hoy se suele considerar (vía Umberto Eco, 1988:103), que las características generales de la vanguardia son aquellas que, admitiendo matizaciones, señalara Renato Poggioli en su *Teoria dell'arte di avanguardia*: activismo (entusiasmo), antagonismo (se actúa contra alguien), nihilismo (contra los valores corrientes), culto a la juventud, ludismo, agonismo, revolucionarismo y terrorismo (en sentido cultural), autopropaganda y predominio de la poética sobre la obra.

En el caso de la poesía visual, los referentes directos son Stéphane Mallarmé, con su poema tipográficamente atípico "Un golpe de dados" de 1897, y Guillaume Apollinaire, con el uso plástico de la palabra en los *Calligrammes* (1912-1917). Millán Domínguez menciona también

2 Puede verse un breve extracto en la dirección https://vimeo.com/147239035

las palabras en libertad y las "tavole parolibere" del Futurismo italiano, la tipografía revolucionaria de los movimientos de vanguardia rusos, el collage dadaísta, la reducción del texto verbal a simples letras del Letrismo de los años cuarenta o el Concretismo brasileño de los cincuenta (2014:114-115). Ya desde la segunda mitad de los años sesenta, época en que España sale del aislamiento y asiste a un rápido crecimiento económico que conlleva la difusión de los medios de comunicación de masas, empiezan a surgir distintos grupos y personalidades – todos desde la experimentación vanguardista pero sin juntar sus esfuerzos–, que se encaminan hacia el activismo crítico, denunciando los efectos del capitalismo y reafirmando la libertad personal (Orihuela, 2014:62-65). Esta actitud se va reforzando con el final de la dictadura franquista, momento en que la publicidad y las leyes del mercado se imponen de forma aún más evidente: en 1975, se publica la antología *La escritura en libertad*, en edición de Jesús García Sánchez y Fernando Millán (1975), primer volumen fácilmente accesible al público no especializado, que recoge a autores de la poesía visual de diecinueve países, incluyendo España.

Artze pertenece a la generación de los poetas que conocieron aquella fase experimentalista bajo el influjo de la literatura comprometida. Otros autores en euskera como Xabier Lete o Bitoriano Gandiaga comparten una estrecha relación con el gran artista y escultor Jorge Oteiza, quien infundió en muchos escritores una voluntad de recuperación cultural y ruptura experimental que marcó muchas obras. En ese sentido, merece la pena recordar cómo Ibón Sarasola apuntó (según recoge la Enciclopedia Auñamendi) que el primer libro de Artze era "Poesía de composición, en la que las técnicas de la poesía espacial y concreta vehiculan una temática en la que pesa decisivamente el pensamiento del escultor Jorge Oteiza". Oteiza alentó el desarrollo de mundos creativos desde desarrollos estéticos muy peculiares, pero sin duda, la obra de Joxean Artze es la que mejor encarna el espíritu creativo de aquellas décadas.

5. *Los puentes brossianos, hacia un arte total*

En las partes anteriores hemos tratado de señalar las aportaciones más notables que Laboa y Artze hicieron a la poesía y a la música experimental de los años sesenta y setenta, relacionando dichas aportaciones con las tendencias generales de las vanguardias que han sido definidas y detalladas por especialistas que hemos ido señalando. No obstante, no podríamos terminar sin subrayar los puentes existentes con las referencias vanguardistas de nivel nacional e internacional. Si en las líneas anteriores hemos mencionado a autores pertenecientes a las primeras vanguardias, como por ejemplo Mallarmé o Apollinaire, queremos ahora centrar el foco en la cultura catalana, de la que tanto absorbieron los autores pertenecientes al grupo *Ez dok Amairu*. En efecto, parece inevitable la alusión a los rasgos que la poesía visual de Joan Brossa despliega en las múltiples manifestaciones en el arte de la posguerra catalana, ya que la vanguardia vasca de aquellos años se halla íntimamente ligada a la Barcelona de los años sesenta y setenta. A nivel comparatista, es preciso subrayar esta irradiación cultural de la literatura peninsular más innovadora en la vanguardia.

La extensa obra de Brossa, que combina su creatividad en el campo de la escena mediante *performances* y la poesía visual, se dio a conocer con mayor amplitud llegados los años setenta (*Poesia rasa*, 1970), y es pertinente recordar que tanto Laboa como Artze desarrollaron ambas disciplinas en los citados espectáculos escénico-musicales titulados *Baga, Biga, Higa* y *Ikililikiliklik*. Por otra parte, y retomando la idea de la irradiación de las vanguardias peninsulares, la obra de Brossa anticipó desarrollos artísticos que a nivel internacional fueron dados a conocer por el intérprete John Cage y el grupo *Fluxus* en Alemania, *ZAJ* en Italia o Tadeusz Kantor en Polonia.

En todos ellos el arte se abre a la interdisciplinariedad y se encamina hacia el "arte total", integrando la palabra escrita y el lenguaje en sus manifestaciones. Como consecuencia, el arte experimentado como visualidad y espectáculo genera en el ámbito de la poesía una búsqueda del lector-espectador por vías más apremiantes, hasta hacerlo cómplice del acto creativo mediante recursos cercanos, casi minimalistas, pero más impactantes y directos.

Para ello, el artista visual busca sorprender y provocar al espectador mediante diversas estrategias plásticas y lingüísticas. Entre ellas destacan cuatro tendencias destacables:

1. Por una parte, se activa violentamente el ámbito semántico mediante la irreverencia y la ironía. Un ejemplo del objetivo provocador de los textos de Artze puede ser el poema titulado "Gernika", en el que parafrasea irónicamente una balada tradicional vasca titulada Bereterretxen kantorea [El cantar de Bereterretxe][3].
2. Por otra parte, se trabaja la forma visual del poema de la que se ha de derivar el contenido. Por ejemplo, el poema "makina" elabora una texto en el que la repetición de makina y lana [trabajo] escritas al recto y al envés crean un efecto espejo.
3. Se juega con la arbitrariedad del lenguaje para sugerir contenidos paradójicos: hay, por ejemplo, juegos de palabras y de letra, que pudieran parecer meras piruetas o juegos caligramáticos, como por ejemplo "hi/hitz" o las onomatopeyas.
4. Se sugieren sentidos metafóricos o juegos de ingenio mediante el recurso a la composición de palabras, partiendo de una única raíz a la que en lengua vasca, como lengua aglutinante que es, se le van adhiriendo prefijos, sufijos, otras raíces que conforman un compuesto, etc.
5. Hay experimentos que requieren del lector una participación activa: en su libro *Bide bazterrean hi eta ni kantari*, Artze sorprendió a todos con una obra en la que no aparecían palabras, sino unos números minúsculos. Siguiendo la senda propuesta por los números, era el lector el que acababa escribiendo las palabras. El ludismo estaba muy presente.
6. A pesar del aparente ludismo, los objetos visuales y lingüísticos así constituidos trasladan al espectador un mensaje cargado de sentido. Volviendo al ejemplo del poema "Gernika", el poema se inicia con una sucesión de fechas históricamente significativas. Y el poema incluye asimismo la repetición de la palabra *kateak* [cadenas] en doble referencia a las cadenas del escudo de Navarra y la victoria del rey navarro en la batalla de Navas de Tolosa, por una parte, y el sonido del mecanismo que lanzó las bombas sobre Gernika por otra. Así, construyen Artze en su texto y Laboa en su representación (1969-70) una expresiva manifestación artística de la memoria silenciada por el franquismo pero muy viva en el colectivo vasco.

Volviendo a la obra de Joan Brossa, sabemos que su obra revela su interés por la psicología e incluye la utilización del automatismo psíquico y el neosurrealismo. Pero al mismo tiempo, el arte de Brossa tuvo una vertiente política de clase y de nación muy marcada, rasgos que con cierta seguridad conformaron la influencia que tuvo sobre los artistas vascos de los sesenta que como Laboa compartían intereses e ideología con aquel. Obras tempranas del vanguardismo brossiano como el "Or i sal" en las que Brossa contó con escenografías de Antoni Tàpies y en las que se incluyen acciones que son precedentes de lo que luego se denominarían *happening* o *performance*, fueron modelos que inspiraron a Artze y Laboa en la configuración de espectáculos en los que la luz, los decorados del pintor Jose Luis Zumeta, las proyecciones fílmicas y de los poemas visuales de Artze contextualizan los experimentos vocales de Mikel Laboa y su guitarra.

Y es que, más allá de clasificaciones terminológicas y separación de disciplinas artísticas, para Brossa no existían diferencias entre los diversos géneros que cultivó. Para él «els gèneres artístics són mitjans diferents per expressar una realitat idèntica. Són els costats d'una mateixa piràmide que coincideix al punt més alt»[4]. Así, observamos ya en Brossa esa voluntad de *arte total* al que hemos hecho referencia más arriba.

Terminamos, a modo de conclusión, recogiendo una cita de Antonio Orihuela, extraída del artículo "La poesía experimental en España (1964-2004)" (2014), en la que se sintetizan algunas de las principales ideas que enmarcan y se describen la producción artística en las

3 Puede consultarse una versión traducida en el artículo "Memorias cantadas..." (Otaegi 2016, *Grial*, 2012, p. 59).
4 Cita recogida de la página web del *Institut del Teatre* de la Diputación de Barcelona: http://www.cdmae.cat/joan-brossa-al-mae/. Consultado por última vez el 30/07/2017.

que vemos confluencias entre Mikel Laboa, Joxanton Artze y el maestro Joan Brossa: "Bastó que en occidente, a partir de los años cincuenta, se consiguiera alcanzar el grado de acumulación suficiente como para que el capital se convirtiera definitivamente en imagen, para que comenzara entonces la sociedad del espectáculo" (2014:57). Frente a esta situación, el artista tiene que elegir entre rendirse al consumismo que ha convertido al hombre en una máquina o desertar. Pese a sus diferencias, todas las vanguardias que se han sucedido desde comienzos del siglo pasado han preferido la segunda opción, rebelándose a la lógica del mercado desde formalizaciones icónicas que no son sino

> un lenguaje interceptado, descoyuntado, incoherente, inconsciente, descontrolado, fragmentado, mezclado y desmontado que se formalizará como poesía escénica, caligrama, collage dadaísta, poesía cubista, frottage, cadáveres exquisitos, fotomontaje, ready made, poligrafía, dripping, letrismo, concretismo, decollage, conceptualismo, tergiversación, distanciamiento, camuflaje, graffitis, assemblages, etc. para recomponer, con sentido crítico, un ataque a las leyes asociativas de lo lógico y lo normal. (2014:60)

Bibliografía

Artze, J. *Isturitzetik Tolosan barru* 1969

–, *Laino guztien azpitik* 1973

–, *Eta sasi guztien gainetik* 1973

–, *Bide bazterrean hi eta ni kantari* 1979

Aurtenetxe, A. "*Ez dok amairu* tradizioa eta modernitatea, nortasunaren bila" in *Jentilbaratz, cuadernos de folklore* 12 (2010) 135-157.

–, "Mikel Laboa (1958-1978), tradizioa eta abangoardia, kantagintza berriaren sortzaile" in *Musiker,cuadernos de música* 18 (2011) 385-402.

Bastida, M. *Mikel Laboa. Memoriak*. Donostia: Elkar 2014.

Beltran, J. M. *Txalaparta*. Donostia: Nerea 2009.

Bianchi, M. "La heterodoxia en la poesía visual española del siglo xxi", in *Kamchatka* 4 (2014), 435-455.

Bou, E. *Pintura en el aire*. Valencia: Pre-textos 2001.

Canals, X. "No caduda. Una historia de la poesía visual catalana", in *Poesía visual catalana* [catálogo]. Barcelona: Centre d'art Santa Mónica 1999.

Claudín, V. *Canción de autor en España (apuntes para su historia)*. Gijón: Ediciones Júcar 1981.

Cózar, R. De. "Apuntes para una prehistoria de la vanguardia", in *Tintas*, número extraordinario (2014), 3-30.

–, "La experimentación con la palabra y su contexto histórico", in *La manzana poética* 34-35 (2013), 7-13.

–, *Poesía e imagen*. Sevilla: El Carro de la Nieve 1991.

Eco, U. *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen 1988.

González Lucini, F. *Veinte años de canción en España*. Grupo Zeta Cultural 1984.

–, *Crónica cantada de los silencios rotos: voces y canciones de autor 1963-1997*. Madrid: Alianza 1998.

–, *Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España*. Madrid: Iberoautor, Fundación autor 2006.

Hurtado Mendieta, E. "Txalaparta y vanguardia, ruido y música" in *AusArt Journal for Research in Art*. 3 (2015), 2, 58-68.

Iturbide, A. *B. Gandiaga, J.A. Artze eta X. Leteren poemagintza*. Donostia: Erein 2000.

Kortazar, J. "Artzeren poesiaren pentsakizunaz", in *Lapurdum* 8 (2003), 285-328.

–, "Abangoardia", in VV.AA., *Literatura Terminoen Hiztegia*. Bilbao: Euskaltzaindia (2008) 1-5.

Kortazar Uriarte, J. "Artzeren poesiaren pentsakizunaz", in *Lapurdum* 8 (1998), 285-328.

Lotman, I. *La semiosfera* (tercer tomo). Madrid: Frónesis, Cátedra, Universitat de València 1996.

Millán, B. "Visualidad y experimentación en la poesía de neovanguardia española", in *Tintas*, número extraordinario (2014), 113-140.

Orihuela, A. "Ciclo cerrado: la poesía experimental en España (1964-2004)", in *Tintas*, número extraordinario (2014) 57-111.

Oronoz, B. *Gazteri berria, kantagintza berria*. Donostia: Erein 2000.

–, *Josanton Artze "Harzabal": inguruaren eragina poesiagintzan (1969-1979)*. Tesis doctoral, UPV-EHU 2011.

Otaegi, L. "Mikel Laboaren Lekeitioak: esanezina oihu bilakatua" in Otaegi L. y Arroita, I., *Oroimenaren lekuak eta lekukoak*. Bilbao: EHU-UPV 2016.

Otaegi, L.; Gurrutxaga, A. "Cuerpos ausentes y literatura: Aproximación comparatística a la representación literaria de los poetas fusilados". SELGYC, en prensa 2017.

Otaegi, L. "Memorias cantadas. Os cantos lekeitios de Mikel Laboa" *Grial* nº212 (2016), 46-53.

Oteiza, J. *Quousque tandem. Interpretación estética del alma vasca*. Donostia: Auñamendi 1963.

Pablo, S. de (coord.) *100 símbolos vascos*. Madrid: Tecnos 2016.

Poggioli, R. *Teoria dell'arte di avanguardia*. Bolonia: Il mulino 1962.

Suso Biain, M. L. "La txalaparta y su cambio de contexto en la sociedad vasca", in *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología* 21:1 (2004), 253-264.

Torrealdai, J. M. *La censura de Franco y el tema vasco*. Donostia: Kutxa Obra Social 1999.

Torrego Egido, L. *Canción de autor y educación popular (1960-1980)*. Madrid: Ediciones de la Torre 1999.

Vega, G. "Poéticas tridimensionales (España 1970-1995)", in *Tintas*, número extraordinario, (2014), 151-166.

–, "Poéticas de creación visual", in *Alga. Revista de literatura* 54 (2005).

Zabala, J. L. *Jesus Mari Artze, ttakunaren esku isila*. Usurbil: Zumarte 2003.

Joyce and music: the sound of avant-garde prose

Josh Torabi
University College London, UK
joshua.torabi.15@ucl.ac.uk

Abstract

James Joyce's *Ulysses* is arguably the most famous example of avant-garde prose ever written; in this novel he chose the arduous task of representing a sonic art (music) in language (literature) revealing a fascinating dynamic between the two media. This paper will explore the literary uses of music in the Sirens episode of *Ulysses* with the aim of addressing four key interrelated research questions: (1) how the representation of music in *Ulysses* informs our reading by elucidating the major themes and characters of the novel; (2) how language and literary techniques are used to convey musical structures and forms; (3) how Joyce responds to the contentious idea of music as an 'absolute' or 'pure' art, residing above language; and (4) how Joyce rewrites the Sirens myth and in so doing evokes the significant connection between music and myth, which was revitalized during the modernist period.

Key words: Joyce, Ulysses, music, myth, avant-garde.

Resumen

El *Ulises* de James Joyce es quizá el ejemplo más célebre de prosa vanguardista jamás escrito; en esta novela, Joyce eligió la ardua tarea de representar arte sonoro (música) en lengua escrita, revelando así una dinámica fascinante entre ambos medios. Este artículo explorará los usos literarios de la música en el episodio de las sirenas con el fin de examinar cuatro preguntas interrelacionadas: (1) cómo la representación de la música en el *Ulises* influye en nuestra lectura al dilucidar los temas y personajes principales de la novela; (2) cómo la lengua y los recursos literarios son utilizados para transmitir estructuras y formas musicales; (3) cómo Joyce responde a la noción problemática de que la música es un arte "absoluto" o "puro"; y (4) cómo Joyce reescribe el mito de las sirenas, evocando el vínculo significativo entre la música y el mito, un vínculo que fue revitalizado durante el período modernista.

Palabras clave: Joyce, Ulises, música, mito, vanguardia.

Walter Pater (1877/1980: 102-22) boldly declared in his essay *The School of Giorgione* that "all art constantly aspires towards the condition of music" and E. M. Forster (1951/1972: 105) claimed that "music is the deepest of the arts and deep beneath the arts". Given his preoccupation with music, James Joyce's *Ulysses* (1922) is perhaps the finest example of the reaction of the modern novel to such statements. Daniel Albright wisely pointed out that "to study one artistic medium in isolation from others is to study an inadequacy" (Knowles 2013: xvii). While much attention has been paid to the relation between the visual arts and avant-garde literature, far less has been paid to that between music and avant-garde literature, which I would argue is due to the difficult and often nebulous relationship between the two media. Joyce's literary uses of music have however been well documented by a number of scholars, most famously by Zack Bowen and Sebastian D. G. Knowles, but a specific aspect that can shed further light on the relationship between music and avant-garde literature, namely the connection between music and myth in modernist prose, has been largely ignored. It is the contention of

this essay that by considering first the musical qualities of Joyce's prose and secondly the intersection of literary uses of music and myth, and their parallel functions, one can attain a deeper insight into arguably the most famous work of avant-garde literature ever written. There is a distinct impression that in myth and music, the crowning authors of literary modernism[1] found subject matter that offer holistic forms of expression that move beyond the mimetic claims of language. As Thomas Mann wrote in a letter to one of the twentieth century's foremost mythologists, Karl Kerényi, on the 20th February 1934: "it appears that a confrontation with the mythical sphere becomes the crowning, the chosen task of the greatest novelists"[2]. Furthermore, Timothy Martin has suggested, that for Joyce at least, "the attraction to music was especially powerful among writers of fiction, who saw analogies between the score and the narrative, both of which must be realized in time, and to whom Wagner's music in particular seemed to embody, as Arthur Symons put it, the whole expression of the subconscious life" (Martin 1991: 119-120). How, then, can an author hope to depict an auditory art form which is by and large abstract, and which can embody the whole expression of the subconscious life? This is a great challenge to which Joyce rises in a unique and fascinating manner. For the purposes of this essay I will turn specifically to the Sirens episode of *Ulysses* to examine this relationship between music, myth and literature, as it is the section in which Joyce claims to have written a symphony.

The sound of Joyce's prose is one of its highest achievements and the Sirens episode of *Ulysses* is one of the more explicitly musical in the novel; when read aloud the text begins to reveal Joyce's musical preoccupations. Is it not the sound and repetition of the affirmative "yes" that lead Derrida to his *Ulysses Gramophone: Hear Say Yes in Joyce*? As Derrida (1984/2013: 49) proclaims in this work: "*Yes* in *Ulysses* can [...] only be a mark that is both spoken and written, vocalized as grapheme and written as phoneme, yes, in *a word gramophoned*". The visual and aural qualities of written language in Joyce are thus, if we follow Derrida to his conclusion, of equal importance, especially if we consider Joyce's explicit musicality. While scholars such as Zimmerman (2002: 108-118) attentively outline the specifics of Joyce's self-declared adoption of particular musical forms and structures, such as the somewhat conflicting claim that the Sirens episode was written as a fugue or as a *fuga per canonem* with eight voices, we can refine our grasp of the chapter and indeed the novel as a whole by considering the unique intersection of music and myth, taking the musical qualities of the Sirens episode as a starting point. Joyce uses numerous innovative modernist literary techniques to evoke the condition of music (and its emotional resonance), in particular: alliteration (including sibilance and assonance), onomatopoeia, puns and wordplay. This is where we see an explicit response to Pater's claims about art aspiring to the the condition of music, implicitly referring to the union of subject matter and form in art which, according to Pater, was predominantly accomplished in music. An excerpt of the introduction (often described as the overture to the chapter) to the Sirens episode of *Ulysses* will evidence this:

> Chips, picking chips off rocky thumbnail, chips. Horrid! And gold flushed more.
> A husky fifenote blew.
> Blew. Blue bloom is on the
> Gold pinnacled hair.
> A jumping rose on satiny breasts of satin, rose of Castille.
> Trilling, trilling: I dolores.
> Peep! Who's in the... peepofgold?
> Tink cried to bronze in pity.
> And a call, pure, long and throbbing. Longindying call.

1 Alongside Joyce we can observe this preoccupation in the works of Marcel Proust, Thomas Mann, Rainer Maria Rilke, T. S. Eliot, Ezra Pound, E. M. Forster, Hermann Hesse, Virginia Woolf and many others.
2 Cited from Alexander Gelly trans. (1975). *Mythology and Humanism: The Correspondence of Thomas Mann and Karl Kerényi*. Cornell University Press: London, 44-45.

> Decoy. Soft word. But look! The bright stars fade. O rose! Notes chirruping answer. Castille. The morn is breaking.
> Jingle jingle jaunted jingling.
> Coin rang. Clock clacked.
> Avowal. Sonnez. I could. Rebound of garter. Not leave thee. Smack. La cloche! Thigh smack. Avowal. Warm. Sweetheart, goodbye!
> Jingle. Bloo.
> Boomed crashing chords. When love absorbs. War! War! The tympanum.
> A sail! A veil awave upon the waves. (*U*, 11.1-21)[3]

This overture to the Sirens episode may initially appear to the reader as random sonorous phrases which seemingly demonstrate a preoccupation with sound rather than narrative. However, after a close reading of the chapter, one soon realizes that the overture actually comprises of a series of Wagnerian leitmotifs introducing the themes, songs, characters and what Lawrence L. Levin calls the "voices" of the Sirens episode, all interwoven to evoke a practical and emotional condition of music which all the while sustains the ancient myth of the Sirens. Lawrence Levin (1965: 14) points out that "these voices would be those of Miss Douce and Miss Kennedy (the Sirens), Bloom, Simon Dedalus, Lenehan, Boylan, the piano tuner, Dollard, and Pat the waiter, with Cowley, Lidwelll, Kernan, and Goulding functioning as free counterpoint". Timothy Martin (1991: 107-108) takes this further and deliberates on what might be called Joyce's narrative counterpoint, which consists of the idea that

> five characters in "Sirens" have what amount to their own leitmotifs. Bloom's "Bloowho," Boylan's "jingle", the piano tuner's "tap", Miss Kennedy's "gold", and Miss Douce's "bronze". They form a quintet of three men and two women who move independently through the chapter [...] and pursue their own thoughts.

Indeed, their leitmotifs recur strikingly throughout the novel: Miss Kennedy's "gold" and Miss Douce's "bronze" leitmotifs are an obvious example of this development. The overture immediately demonstrates the parallels Joyce marks between score and narrative, music and literature, in truly Wagnerian fashion, by populating his introduction with literary leitmotifs. That Joyce develops and utilizes a musical idea that flowered in Wagner's music drama is no surprise; as Sam Slote (2014: 6-7) highlights, Joyce's paper «Drama and Life», delivered in Dublin in 1900, takes inspiration not just in name from Wagner's *Opera and Drama* (1851) but also the idea that drama has the ability to overpower other literary forms because of its ability to portray truth through an interplay of passions, resulting in a communal art. The leitmotif (assigning each character their own sonorous phrase) is central to this idea and thus we see Joyce pushing the limits of the novel by incorporating techniques typical to music drama. This perhaps offers partial explanation as to why Eliot (1923: 483) raises the question of *Ulysses* in relation to the limits of the novel as a form or Harry Levin (1960: 207) having described it as a "novel to end all novels". Joyce's success however lies in the variety of techniques he uses to express music. As has been mentioned, the musicality of the prose itself via such literary techniques are impressive, however Joyce's uses of literary cadences, leitmotifs, trills and even a literary "tuning up" of the "orchestra" (i.e. of his characters) elevates the musical qualities of the Sirens episode. The "tuning up" is evidenced by such narrative description as: "Miss Kennedy sauntered sadly from bright light, twining a loose hair behind an ear. Sauntering sadly, gold no more, she twisted twined a hair. Sadly she twined in sauntering gold hair behind a curving ear" (*U*, 11.80-83). The variation of the same phrase is much like a string player tuning up, emphasizing Miss Kennedy's place in the quintet. Moreover, we later encounter further evidence of this kind of technique: "Bloom unwound slowly the elastic band of his packet. [...] Bloom wound a skein round four forkfingers, stretched it, relaxed, and wound it round his troubled double, fourfold, in octave, gyved them fast" (*U*, 11.681-684). The "elastic band" is

3 All quotes from *Ulysses* will be taken from: James Joyce (1922/1986). *Ulysses*. London: The Bodley Head.

often described as representing the bands that tied Odysseus to the mast of his ship, solidifying the link with the original myth. I would suggest in addition however that Bloom's motion of winding and unwinding the band evokes the tension and release of tuning strings, demonstrating Bloom's part in the quintet alluded to earlier. Joyce himself told Georges Borach in 1919: "I finished the Sirens chapter during the last few days. A big job. I wrote this chapter with the technical resources of music [...]: *piano, forte, rallentando,* and so on. A quintet occurs in it, too, as in *Die Meistersinger*, my favorite Wagnerian opera [...]" (Borach and Prescott 1954: 326-327). This is particularly striking if we consider Susan Mooney's (2013: 229) observation that the "complicated interplay of acoustic emissions, repetitions, and resonances accounts for an hour spent at and around the Ormond Hotel". The interweaving of literary techniques and orchestral parallels as a means to evoke music is where we see Joyce at his best, and the Sirens episode can indeed be experienced as music in prose, justifying Joyce's declaration that he had written a symphony, albeit a somewhat cacophonous one.

Joyce's use of abstraction and literary technique evokes both the "condition" and "sound" of music while simultaneously sketching out the narrative we are to encounter through his treatment of myth. The artistic preoccupation with myth is a trope of Romantic music, in which composers see in myth an emblem, with ancient origins, of a type of literature in which the conventional mimetic properties of language are transcended. In literary modernism, music too provides this function, it offers a form of expression that lies beyond language. Therefore, myths in which music plays a central role, such as the Sirens myth, are of particular interest to modern novelists such as Joyce; they provide a model of related ineffable subjects that pose an exciting and testing challenge to represent in prose. The following quote exemplifies how Joyce deals with the myth of the Sirens (as told in Homer's *Odyssey*) in relation to Bloom, his hero, and his Odysseus:

> Draw near, illustrious Odysseus, man of many tales, great glory of the Achaeans, and bring your ship to rest so that you may hear our voices. No seaman ever sailed his black ship past this spot without listening to the honey-sweet tones that flow from our lips and no one who has listened has not been delighted and gone on his way a wiser man. For we know all that the Argives and Trojans suffered on the broad plain of Troy by the will of the gods, and we know whatever happens on this fruitful earth. (Homer. *The Odyssey*. Book XII: 161-162, lines 185-193)[4]
>
> – O greasy eyes! Imagine being married to a man like that! She cried. With his bit of beard! [...]
>
> –Married to the greasy nose! She yelled.
>
> Shrill, with deep laughter, after, gold after bronze, they urged each each to peal after peal, ringing in changes, bronzegold, goldbronze, shrilldeep, to laughter after laughter. And then laughed more. Greasy I knows. Exhausted, breathless, their shaken heads they laid, braided and pinnacled by glossycombed, against the countderledge. All flushed (O!), panting, sweating (O!), all breathless.
>
> Married to Bloom, to greaseseabloom. (*U,* 11.169-180)

This comic parody of the "Sirens song" here emphasizes the significance of the music and myth connection. This example is as close to the sound of the Sirens' song that we get in *Ulysses*. Their "song" is not melodic, lyrical or beautiful but sexual and animalistic as the sirens "shriek", "pant", "laugh" and so on. Throughout the episode however, men sing, often beautiful lieder; this clever inversion of the Sirens myth illustrates how Joyce uses myth to articulate music – he uses the musicality of his prose to elucidate the inversion of the Sirens myth while keeping "actual" music playing in the background of the narrative, striking through intermittently with key lyrics of the songs, often verging on puns and alluding to major themes and events of the novel. This is exemplified in the songs: «Love and War», «M'appari» (or Martha),

4 Quoted from Homer, *The Odyssey* trans. by Robert Fagles (1997). London: Penguin Classics.

and «The Croppy Boy», to which we'll return later. The inversion of the Sirens myth also points to the fact that one of the primary functions of the Sirens is to distract Bloom from the startling realization that in the same room at the bar in the Ormond Hotel is the infamous Blazes Boylan who will soon cuckold him. All the language of this passage suggests as much. The "bronzegold" of Miss Douce and Miss Kennedy, our Sirens, conveys their narrative function to distract: the bronze and gold allude to the shimmering of their hair and clothes and as vocalists they are abrasive and hard to ignore. Joyce has inverted the myth of the Sirens as its traditional function is no longer fit for modern purposes, "they still want to draw their victims back into the past: but their outmoded art offers little benefit to modern-day people, among whom only the elite are still given the chance to listen to it (e.g. opera)" (Kiberd 2009: 174). In spite of the unconventional functions of the sirens in this chapter, the link to ancient mythology is palpable, as Kiberd (2009: 171) notes: the Sirens "stand beside the "reef" of their counter, their shoes and stockings cracked and dirty like the unseen fishtails of beautiful mermaids, while their satin blouses shimmer". Moreover, the amused barmaids' depiction of Bloom's "greasy eyes" on to his "greasy nose", culminating in the cadence repetition and a trill: "married to Bloom, to greaseaseabloom", denotes a reference to the sea as domain of the Sirens and a uniting of the sea image with Bloom and subsequently Odysseus. Bloom also "eyes" a "poster, a swaying mermaid smoking mid nice waves. Smoke, mermaids, coolest which of all. Hair steaming: lovelorn" (*U*, 11.299-301). The episode is full of such subtleties which unite music and myth. Finally, and most unambiguously, Simon Dedalus emphatically declares to one of the Sirens "that was exceedingly naughty of you, [...] tempting poor simple males" (*U*, 11.201-202). The union of high (myth) and low (music) culture and art in this episode is symptomatic of Joyce's major literary preoccupation on unifying high- and low-brow subjects. In his motivation to present lowly subjects with dignity in his narrative, and by analyzing the relationship between myth in relation to music, we are able to attain a deeper insight into both Joyce's concerns as an artist and *Ulysses* itself.

To expatiate this, the final point to raise in conjunction with Joyce's literary uses of music and myth is his use of song. Conversely to the points made earlier, Joyce also uses music to articulate myth: the song «Love and War», sung by Cowley and Dollard and whose text reveals the major conflicts of the episode harks back, obliquely, to the Homeric source: the Sirens' song promises love's pleasures after the perils of war. Like the lover and the warrior in the song, Zack Bowen (1975: 171) observes: "the boys in the Ormond Bar decide musically to blend love's wounds with battle's scars / And call in Bacchus, all divine / To cure both pains with rosy wine". The songs sung in the Sirens episode, such as «Love and War», are multifaceted and serve many purposes. The quote below refers to the scene in which the song «Love and War»[5] features most prominently in *Ulysses*:

> [Dollard's] gouty paws plumped chords. Plumped, stopped abrupt. [...]
> Jingle a tinkle jaunted.
> Bloom heard a little sound. He's off. Light sob of breath Bloom sighed on the silent blue-hued flowers. Jingling. He's gone. Jingle. Hear.
> –*Love and War*, Ben, Mr Dedalus said. [...]
> Over their voices Dollard bassooned attack, booming over bombarding chords:
> –*When love absorbs my ardent soul* . . . [...]
> –War! War! cried Father Cowley. You're the warrior.
> –So I am, Ben Warrior laughed. I was thinking of your landlord. Love or money. [...]
> –. . . . . .*my ardent soul*
> *I care not for the morrow*.

5 See Zack Bowen (1975: 170-171) for the full song «Love and War», where the constituent 'Lover' (tenor) and 'Soldier' (bass) sing the last stanza in unison.

> In liver gravy Bloom mashed potatoes. *Love and War* someone is. Ben Dollard's famous. Night he ran round to us to borrow a dress suit for that concert. Trousers tight as a drum on him. Musical porkers. Molly did laugh when he went out. Threw herself back across the bed, screaming, kicking. With all his belongings on show. (*U*, 11.452-557)

The passage illustrates Joyce's technique and intentions well: Bloom hears Boylan's developed leitmotif, "jingle a tinkle jaunted", which reminds him that Boylan is now leaving to embark on his lover's tryst with Molly. The lyrics of the song intersperse the narrative which itself is music in prose: the sibilance of Boylan's "jingle" is followed by the "bassooned", "booming" of Dollard's bass over "bombarding chords", pointing to the fact that Ben Dollard is singing the wrong part, he is a bass and thus should be singing the "War" while Cowley takes up the tenor "Love". The "War! War!" also recalls a line from the overture. Moreover, the song forces Bloom to recall the past, to Molly laughing at Dollard's inappropriate clothing one night. All this points to my observation that songs and the Sirens function independently to tempt Bloom into distraction, and though he occasionally succumbs, like Odysseus, he is bound for home and ultimately resists the Sirens and the songs. The utilisation of music and myth here is emblematic of Joyce undertaking with precision and skill Ezra Pound's modernist imperative to "make it new". In other words, we have further evidence of Joyce modernising the Sirens myth for his own purpose; functioning on an aesthetic level (the Sirens' physical and sexual attraction) and on a musical level (the songs sung by men in the bar), they combine to form different and powerful forms of temptation. Songs such as the aria Simon Dedalus sings from the opera «M'appari» also affect Bloom, leading him to mediate in stream-of-consciousness narrative with ironic puns such as: "tenors get women by the score. Throw flower at his feet. When will we meet? My head it simply. Jingle all delighted" (*U*, 11.686-687); the "jingle" here referring once more to Boylan and his leitmotif, "delighted" by his sexual encounter with Molly. Moreover, the singing of Ireland's native doric «The Croppy Boy», also tempts Bloom to distraction and to reflect on the fact that he is the "last of his race" due to the untimely death of his only son, Rudy, a running theme in the novel. Nevertheless, Bloom, like Odysseus, ultimately resists temptation, as the effect of music is "too irrational for a man as measured as he" as Kiberd (2009: 180) describes him. One passage in particular leads us to this assumption:

> Numbers it is. All music when you come to think. Two multiplied by two divided by half is twice one. Vibrations: chords those are. One plus two plus six is seven. Do anything you like with figures juggling. Always find out this equal to that. Symmetry under a cemetery wall. He doesn't see my mourning. Callous: all for his own gut. Musemathematics. And you think you're listening to the ethereal. But suppose you said it like: Martha, seven times nine minus x is thirtyfive thousand. Fall quite flat. It's on account of the sound it is. (*U*, 11 228)

Bloom's meditation on the essence of music in mathematical terms is typical of his rationale and subsequently he, like Odysseus, is immune from the intoxicating effects of music. Bloom reduces music to its mathematical and scientific properties (vibrations, symmetry, numbers and so on), which has a sobering effect on our reading of the inebriating experience of the last hour at the Ormond Bar. The dichotomy between the intoxicating power of music and the rational method of composition (in this case in mathematical terms) which occurs in Bloom's stream of consciousness is a trope in philosophy, musicology and literature of the nineteenth and twentieth centuries. Furthermore, this dialectic can be read as a response to Nietzsche's main argument in *The Birth of Tragedy* (1872) in which he argues the rational Apollonian has been favoured in art since Socrates and Euripides and in doing so has overshadowed the intoxicating Dionysian and thus, for Nietzsche, tragic art and culture has declined into obscurity. The coexistence of the two artistic forces represented by the Greek myths, Apollo and Dionysus, is, according to Nietzsche, not only the foundation of all art but where art reaches its peak and what artists must be striving towards. If Bloom is our Apollonian character in *Ulysses* (as expressed by his stream of consciousness on the rational, mathematical qualities of

music here) then Stephen Dedalus is our Dionysian, evidenced by his literal (drunkenness) and intellectual (artistic genius) states of intoxication. At the time of writing *The Birth of Tragedy* Nietzsche mistakenly believed that he had found the individual (Wagner) and the work (music drama) through which the Apollonian and Dionysian would once again work in tandem and produce a rebirth of tragic art, but it is actually in the modernist novel that "Dionysus speaks the language of Apollo; and Apollo, finally the language of Dionysus; and so the highest goal of tragedy and of all art is attained" (Nietzsche, 1872/1967: 130). This can provide yet another fruitful example of how Joyce responds to the historically intimate relationship between music and myth and demonstrates how in critically evaluating the musical qualities of Joyce's prose we are taken down fascinating avenues of enquiry. In *Ulysses* he treats music in relation to myth by a modernist retelling of the Sirens episode of Homer's *Odyssey* and responds, consciously or otherwise, to Nietzsche's conception of aesthetic mythology in relation to the spirit of music as the foundation of all art, presented in *The Birth of Tragedy* in the form of the Apollo/Dionysus dichotomy.

The long novel of the early twentieth century evidently offered the correct form for music and myth to be explored as literary subjects as it allows for deep and sustained philosophical meditation on the subjects, and *Ulysses* is the perfect example of the potential success of such an enterprise. In contrast to other literary forms, it presented one with sufficient space for innovative modernist techniques to develop and flourish in long, free-form narrative, such as stream of consciousness, dramatic monologues, panoramic depictions of events (such as the scene at the Ormond bar where the Sirens episode takes place) and so forth. The radical advances in literary uses of language stem from the inclination of modern novelists to tend toward an interdisciplinary focus in the arts, evidenced by Joyce in his clear adoption of musical forms, structures and techniques in *Ulysses*. Furthermore, the artistic challenge of representing a sonic art in language, in literature, appears irresistible to twentieth century authors and is evidence of the modernist preoccupation with ineffability. As an amateur musician himself, Joyce (who it is said could have made a career as a tenor), could not resist the challenge of depicting music (both abstract and concrete) in his prose, and indeed *Ulysses* and *Finnegan's Wake* (1939) can both be elucidated by contemplating this nebulous intersection of music, myth and literature, with the question of ineffability at the fore. While there is work to be done on the scope of this topic in the broader context of literary modernism, it is demonstrable that in analyzing the sonorous qualities of Joyce's prose in light of the connection between music and myth we attain profound insights into *Ulysses*. Harking back to his Homeric source, Joyce investigates the power of music; sonically by evoking music in prose via avant-garde literary techniques and aesthetically by rewriting the myth of the Sirens. It is in the union of music and myth in prose that we see the height of literary achievement in the modernist period.

Bibliography

Borach, G. and J. Prescott, «Conversations with James Joyce», *College English 15, 6* (1954), 325-327.

Bowen, Z. R., *Musical Allusions in the Works of James Joyce: Early Poetry Through Ulysses*. Albany: State University of New York Press 1975.

Eliot, T. S., «Ulysses, «Order and Myth», *The Dial LXXV* (1923), 480-483.

Forster, E. M., *Two Cheers for Democray*. Abinger edition. London: Edward Arnold 1951/1972.

Gelly, A., (trans.) *Mythology and Humanism: The Correspondence of Thomas Mann and Karl Kerényi*. London: Cornell University Press 1975.

Homer, *The Odyssey*. Trans. by Robert Fagles. London: Penguin Classics 1997.

JOYCE, J., *Ulysses*. London: The Bodley Head 1922/1986.

KNOWLES, S. D. G., (ed.), *Bronze by Gold: The Music of Joyce*. New York/London: Routledge 2013.

LEVIN, H., *James Joyce: A Critical Introduction*. New York: New Directions 1941/1960.

LEVIN, L. L., «The Sirens as Music: Joyce's Experiment in Prose Polyphony», *James Joyce Quarterly 3, 1* (1965), 12-24.

MARTIN, T., *Joyce and Wagner: A Study of Influence*. Cambridge: Cambridge University Press 1991.

MITCHELL, A. J. and S. SLOTE (eds.), *Derrida and Joyce: Texts and Contexts*. New York: State University of New York Press 2013.

MOONEY, S., «Bronze by Gold by Bloom: Echo, the Invocatory Drive, and the 'Aurteur' in 'Sirens'», in: Knowles, S. (ed.): *Bronze by Gold: The Music of Joyce*. New York: Garland Publishing 2013, 229-245.

NIETZSCHE, F., *The Birth of Tragedy* and *The Case of Wagner*. Trans. by Walter Kaufmann. New York: Random House 1872, 1888/1967.

PATER, W., «The School of Giorgione», in: Hill, D. L. (ed.): *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Berkley: University of California Press 1877/1980, 102-122.

SLOTE, S., *Joyce's Nietzschean Ethics*. London: Palgrave Macmillan 2013.

ZIMMERMAN, N., «Musical Form as Narrator: The Fugue of the Sirens in James Joyce's "Ulysses"», *Journal of Modern Literature 26, 1* (2002), 108-118.

SELGYC

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE LITERATURA GENERAL
Y COMPARADA