

SELGYC

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE LITERATURA GENERAL
Y COMPARADA

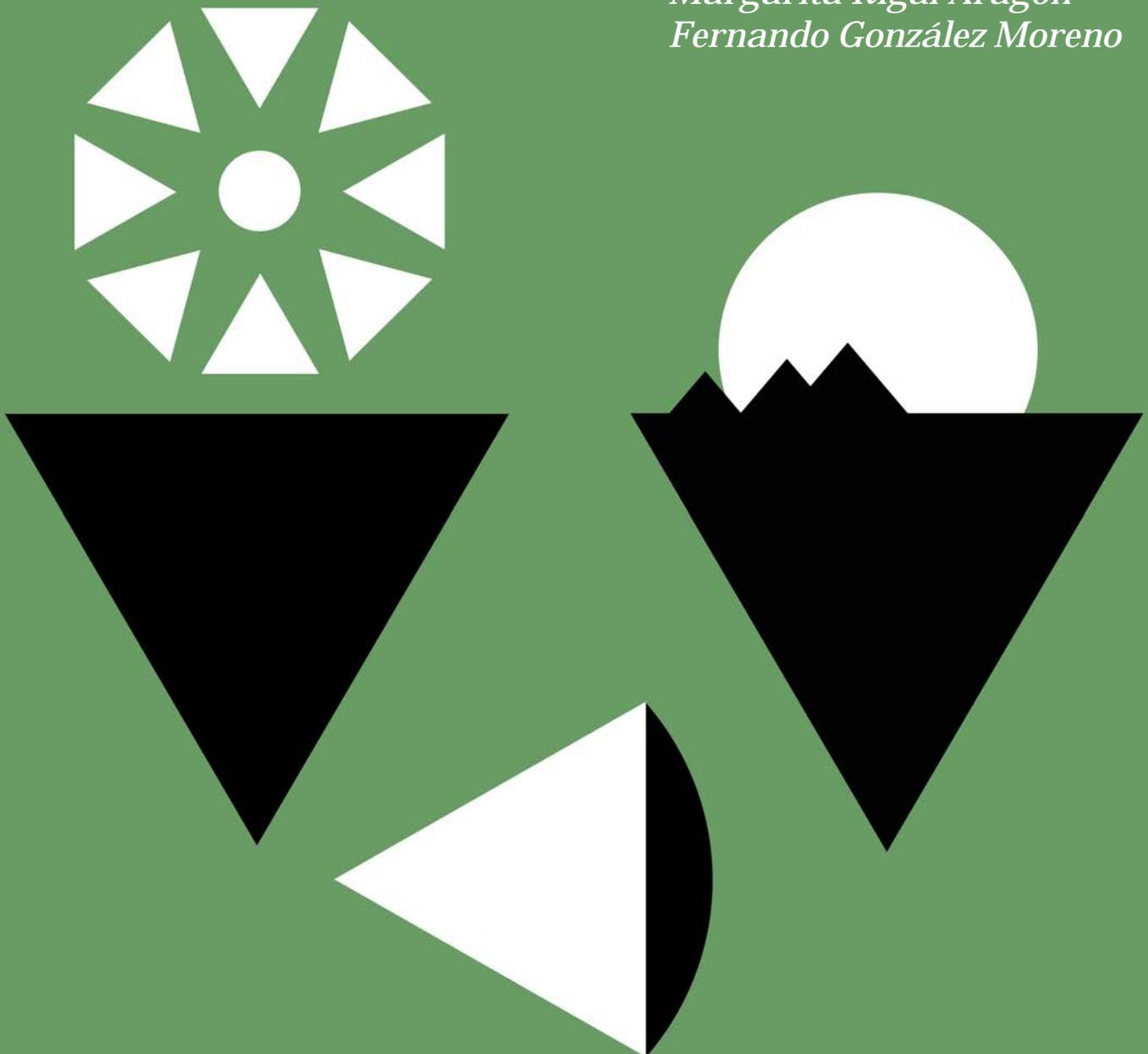
Estudios de Literatura Comparada 3

LITERATURA Y ECOLOGÍA,
LITERATURA Y VISUALIDAD,
VOCES DE ÁFRICA

EDITORES GENERALES

Margarita Rigal Aragón

Fernando González Moreno



Estudios de Literatura Comparada 3: Literatura y Ecología, Literatura y Visualidad,
Voces de África: 978-84-09-34951-7

Publicado en Marzo de 2022

© de la edición: SELGyC

© de los textos e ilustraciones: sus respectivos autores

Estudios de Literatura Comparada 3

**LITERATURA Y ECOLOGÍA,
LITERATURA Y VISUALIDAD,
VOCES DE ÁFRICA**

EDITORES GENERALES

*Margarita Rigal Aragón
Fernando González Moreno*

COORDINADORES

*José Manuel Correoso Rodenas: “Literatura y Ecología”
Alejandro Jaquero Esparcia: “Literatura y Visualidad”
Aurelio Vargas Díaz-Toledo: “Voces de África”*



SELGYC

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE LITERATURA GENERAL
Y COMPARADA

Índice

MARGARITA RIGAL ARAGÓN Y FERNANDO GONZÁLEZ MORENO

Introducción General

1: Literatura y Ecología 9

JOSÉ MANUEL CORREOSO RODENAS, coordinador

Introducción a la sección 1 11

PILAR ANDRADE

Trasvases y particularidades de la ecocrítica de ámbito francófono 13

FATEMEH HOSSEINGHOLI NOORI

*La dialéctica del amor y la revelación del secreto tesoro del espíritu en
La Celestina y La leyenda de Cosroes y Šīrīn* 25

ISABEL GONZÁLEZ GIL

Poesía y naturaleza: una lectura ecocrítica de la obra de Aníbal Núñez 45

PAULA GRANDA MENÉNDEZ

*Racismo medioambiental en Quedan los huesos de Jesmyn Ward:
lo «humano» y lo «natural» en el huracán Katrina* 59

RUT FARTOS BALLESTEROS

Claves ecologistas en la saga Crepúsculo 67

2. Literatura y visualidad 77

ALEJANDRO JAQUERO ESPARCIA, coordinador

Introducción a la sección 2 79

SHI SHI

Las tres dimensiones de iconicidad de «La pintura de los letrados» de China 81

DAVID TARANCO

Écfrasis y alteridad: la mujer japonesa bajo la mirada de Blasco Ibáñez 91

ANA BELÉN DOMÉNECH GARCÍA

*Un paseo por la Barcelona de Barrantes o la adaptación de los espacios
literarios en «The Murders in the Rue Morgue»* 99

GEMA MARTÍNEZ RUIZ

*«El corazón delator» a través de sus ilustraciones: representación del
cuento en las ediciones españolas* 107

JESÚS BARTOLOMÉ

*La transformación de la écfrasis del escudo de Eneas (Eneida VIII
636-731) en Lavinia, de Ursula Le Guin* 119

GUILLERMO AGUIRRE MARTÍNEZ <i>Narración gráfica como escenario prototípico del proyecto arquitectónico</i>	135
FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ-VERDEJO PÉREZ <i>Dialogue between Literature and Early Silent Cinema: An Approach to J. S. Dawley's Frankenstein</i>	143
SHIANG TIAN <i>The Remains of the Day - Novels into Films</i>	157
JOSÉ MANUEL CORREOSO RODENAS <i>La producción de Michael Nicoll Yahgulanaas: el 'haida manga' como conversación entre texto imagen</i>	165
CARMEN GARCÍA BLANCO <i>El lenguaje narrativo visual en los libros de artista de Warja Lavater: hacia una poética de la abstracción</i>	177
CRISTINA FERNÁNDEZ LACUEVA <i>El desafío a la hegemonía de la visualidad en Catedral de Raymond Carver</i>	187
MÓNICA SÁNCHEZ TIERRASECA <i>El personaje entre la ficción y la acritud de su realidad en la adaptación cinematográfica de «Espuelas» por Tod Browning</i>	197
ZAHRA NAZEMI <i>Shahzad: From Classical Literature to Iranian Television</i>	211
3. Voces de África	221
AURELIO VARGAS DÍAZ-TOLEDO, coordinador <i>Introducción a la sección 3</i>	223
LEONOR MERINO <i>En el escalofrío de la Luna, Resiliencia: Maïssa Bey</i>	225
RAFAEL FERNANDO BERMÚDEZ LLANOS <i>En esta casa todas las paredes tienen mi boca: teoría general do Esquecimento de J. E. Agualusa</i>	241
MARÍA ÁLVAREZ DE LA CRUZ <i>Yo, el otro yo y los demás otros. El «viaje» de un inmigrante congoleño a París en Tais-toi et meurs de Alain Mabanckou</i>	253

Introducción General

Durante los días 24, 25 y 26 de febrero de 2021, la Facultad de Humanidades de Albacete acogió el XXIII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (SELGyC), organizado por la propia Sociedad y por los miembros del Grupo de Investigación de Estudios Interdisciplinarios en Literatura y Arte “LyA” de la Universidad de Castilla-La Mancha. El Simposio, en el que colaboraron más de un centenar de investigadores de ámbito internacional, fue celebrado en línea, en plena pandemia, aunque los miembros del comité organizador tuvimos la oportunidad de estar “físicamente” en Albacete.

Bajo un paraguas común que nos unía a todos, reflexionar y analizar aspectos relativos a la Literatura Comparada, para este vigésimo tercer evento de la SELGyC se eligieron tres líneas temáticas en torno a las cuales giraron las intervenciones de los conferenciantes, ponentes y participantes en mesas redondas. Las tres líneas son de máximo interés en nuestros días. Una de ellas, la recíproca influencia entre literatura y visualidad, es quizás la más clásica, pero ha cobrado un renovado brío en los últimos años debido a la creciente y actual importancia de todo aquello relacionado con la imagen. Otra de ellas, las relaciones entre la literatura y la ecología, la relevancia de la ecocrítica en un mundo en el que el hombre actúa, cada vez más, como un depredador y él mismo se convierte en su peor enemigo, es de necesaria reflexión entre la comunidad académica actual. Por último, el estudio de esas otras voces menos oídas, menos examinadas, en definitiva, más relegadas y olvidadas, como las procedentes de África, tuvieron también justa cabida en nuestro Simposio para ocupar el lugar que merecen por su significancia y valor. Teniendo en cuenta estos antecedentes, no es de extrañar que el volumen que ahora introducimos presente también una estructura tripartita.

La primera sección, la relativa a Literatura y Ecología, ha sido coordinada por José Manuel Correoso Rodenas, quien ha conseguido reunir seis aportaciones que reflejan, en sus propias palabras, “de más a menos”, cómo diferentes grupos humanos se enfrentan a problemas como el turismo masivo, la destrucción de entornos naturales al aplicar modelos de urbanismo no sostenibles, el capitalismo imperioso en el que vivimos inmersos, etc. Así, gracias a las voces de algunos literatos, como las de Aníbal Núñez, Lina Meruane o Jesmyn Ward, entre otros, podemos recapacitar sobre la necesidad de abordar medidas que nos conduzcan hacia una sociedad más justa y amable con la naturaleza y, en última instancia, con el ser humano. La relevancia de estos textos se ha tornado crucial en el presente contexto, en el que globalización y medioambientalismo usualmente chocan. La Literatura, como medio artístico de expresión de cada una de las sociedades en que se produce, sirve como predela privilegiada para poner de manifiesto estos problemas, los traumas que producen en las poblaciones afectadas y las posibles soluciones que se han dado a los mismos.

De dar coherencia y unidad a la segunda sección se ha ocupado Alejandro Jaquero Esparcia. No ha sido una tarea sencilla, la de nuestro compañero Alejandro. Como el lector comprobará se trata de la sección más nutrida de esta tercera entrega de *Estudios de Literatura Comparada*. No en balde esta es la línea de investigación de los dos editores de este libro y en la que trabajan, desde hace ya más de una década, junto con un grupo de eficaces y entusiastas colaboradores. Los capítulos de esta sección ponen de relieve el permanente diálogo entre la literatura y las artes plásticas que ha cristalizado en obras literarias en las que los autores proceden como auténticos artistas que, sirviéndose de recursos como la écfrasis, entre otros, han “pintado” o “esculpido” con palabras, resaltando así la visualidad de sus textos. Justa muestra de ello son los textos sobre Blasco Ibáñez o Edgar Allan Poe, por mencionar dos ejemplos. En esta sección hay cabida, como es de rigor, para las relaciones entre cine y literatura, a través de obras emblemáticas (*Frankenstein* o *Lo que queda del día*). También la televisión o el manga son analizados con rigor. Así, los autores que han contribuido a esta sección han sabido dar

voz a formatos que constituyen algunas de las expresiones artísticas más innovadoras de la contemporaneidad. La idea original de Simónides de Ceos y Horacio se ha demostrado viva, adaptada a los nuevos medios que la audiencia de hoy reclama y reconoce.

La tercera sección está dedicada a las voces de África. Aurelio Vargas Díaz-Toledo ha sido el coordinador que se ha encargado de dar unidad a esta última parte del volumen que aquí nos ocupa. Los tres capítulos incluidos analizan la otredad y los problemas identitarios a través de personajes argelinos, congoleños y angoleños, demostrando una y otra vez que todos vivimos en un universo común; sufrimos traumas y situaciones que, si bien son similares en apariencia, se tornan mucho más graves y crueles en esos otros lugares en los que una vida humana no vale nada o la mujer y los niños son víctimas crueles del desconociendo, el atavismo y unas tradiciones mal entendidas.

Justo es decir que editar este libro no habría sido posible sin estos tres incansables coordinadores, ni sin la ayuda incondicional de Dámaso López y Ana González-Rivas, presidente y secretaria, respectivamente, de la SELGyC. Nuestra gratitud va también dirigida hacia todos los autores que en él colaboran, los miembros del Comité Científico, la maquetadora (Sara Olmos) y nuestra incansable gestora (Raquel Maspoch). No queremos tampoco olvidar a todos aquellos que, de un modo u otro, participaron en el vigésimo tercer Simposio de la SELGyC. Sin duda los asuntos tratados durante los tres días de duración del evento han contribuido, de una manera u otra, a alimentar y mejorar los textos aquí incluidos. El debate estuvo servido, el coloquio entre unos y otros (aunque tuviese que ser por pantalla interpuesta) nos ayudó a enriquecer y aumentar nuestros conocimientos. Buena prueba de ello son los capítulos que siguen.

MARGARITA RIGAL ARAGÓN
FERNANDO GONZÁLEZ MORENO

1

Literatura y Ecología

COORDINADOR

José Manuel Correoso Rodenas

*Introducción: Literatura y Ecología*¹

JOSÉ MANUEL CORREOSO RODENAS
Universidad Complutense de Madrid
jcorreos@ucm.es

Desde mediados de la década de los 60, la preocupación por las interacciones entre el ser humano y el medio natural han experimentado un creciente interés en todos los ámbitos. Nociones como el calentamiento global, el cambio climático o modelos socio-económicos insostenibles a medio y/o largo plazo (turismo masivo, urbanización y suburbanización, capitalismo agresivo...) han hecho que los planteamientos intelectuales hayan fluctuado hacia la representación de estas dinámicas. La literatura, como reflejo de las preocupaciones sociales de cada momento, ha constituido un fiel reflejo de esta realidad. Situando un comienzo más o menos fehaciente en el miedo a la aniquilación masiva provocada por la Guerra Fría, escritores pertenecientes a diversas tendencias han utilizado sus textos como platea desde la que poner de relieve y denunciar los factores que unen Literatura y Ecología. Para ello, fue preciso que los representantes del canon occidental llevaran a cabo un viraje de paradigma, incorporando las visiones de tradiciones culturales menospreciadas o infravaloradas hasta ese momento. Por ejemplo, la creciente simbiosis entre Literatura y Ecología ha bebido considerablemente de las aportaciones de los pueblos aborígenes de las distintas regiones del planeta. Como resultado, las literaturas en que han cristalizado estas conversaciones suponen un rico prisma capaz de mostrar cómo distintos grupos humanos entienden una misma problemática, y cómo todos son conscientes de que la cooperación sincera es la única solución. Así, en los capítulos que componen esta sección, se puede observar de qué modo estas características están presentes. Para lograr este objetivo, así como para ofrecer al lector un producto coherente, se ha seguido una disposición partiendo de las aproximaciones más generalistas y desembocando en las que se centran en obras particulares, haciendo un interesante recorrido de más a menos.

De este modo, el primer capítulo, de Pilar Andrade, lleva por título «Trasvases y particularidades de la ecocrítica de ámbito francófono». Este capítulo sirve como interesante marco, pues explora cómo unos postulados que fueron formulados, principalmente, en el ámbito anglonorteamericano, pueden ser readaptados en otros contextos culturales. A través de su minucioso análisis, Andrade ofrece un marco de corte más generalista, que servirá para la sucesiva inserción de los capítulos que vienen a continuación, la mayoría centrados en la producción concreta de un autor, un movimiento o, incluso, una obra en particular. A la hora de dar cohesión a los distintos textos de este apartado, es necesario conocer cuáles son los postulados teóricos que rigen la ecocrítica.

Una vez asentado el marco teórico en el que se va a mover este apartado, el capítulo de Fateme Hnoory («La dialéctica del amor y la revelación del secreto tesoro del espíritu en *La Celestina* y *La leyenda de Cosroes y Šīrīn*») comienza con el análisis particular que se ha venido anunciando más arriba. La particularidad reside en que su planteamiento se centra en la representación de los cuerpos celestes, y cómo estos han sido vistos como imágenes de la divinidad. Así, el mencionado intercambio entre tradiciones canónicas y extra-canónicas comienza a adquirir cuerpo.

Con el capítulo de Isabel González Gil («Poesía y naturaleza: una lectura ecocrítica de la obra de Aníbal Núñez») llegamos al tercer estadio de esta parte del volumen, que comprende los capítulos restantes. En él se sigue un orden cronológico, teniendo en cuenta las fechas de los autores y las obras que se presentan. El texto de González Gil recupera la obra del prematuramente desaparecido Aníbal Núñez, cuyos escritos merecen un acercamiento académico en nuestro país (al margen de las innegables aportaciones de Miguel Casado). A través del concurso de poesía, grabado y fotografía, Núñez consiguió crear una obra originalísima con una gran

variedad de matices que van desde lo social a lo policiaco, pasando por la intervención de los clásicos fruto de su labor como traductor. Gracias a este capítulo, la vertiente ecocrítica viene a añadirse al debate, en lo que constituye una muy interesante aportación.

La destrucción medioambiental (especialmente el cambio climático) tiene como una de sus más nefastas consecuencias el deterioro del medio y la provocación de catástrofes naturales sin precedentes en la historia humana. Una de estas catástrofes, que hoy en día sigue presente en la memoria de buena parte de los lectores, es el huracán Katrina, el cual arrasó la costa estadounidense del Golfo de México con su epicentro en Nueva Orleans. Como se ha mencionado más arriba, la literatura es fiel reflejo de las preocupaciones de la sociedad y de los dramas que la asolan. Este evento no podía pasar desapercibido, y la escritora Jesmyn Ward ha sido una de las voces que se ha encargado de llevar la tarea a cabo, como expone Paula Granda Menéndez en su capítulo «Racismo medioambiental en *Quedan los huesos* de Jesmyn Ward: lo “humano” y lo “natural” en el huracán Katrina». En él, no sólo las causas y consecuencias naturales del desastre son puestas de manifiesto, sino también los diferentes reflejos que el mismo tuvo para las distintas comunidades del crisol que supone Nueva Orleans.

Finalmente, el capítulo de Rut Fartos Ballesteros («Claves ecologistas en la saga *Crepusculo*») se centra en el estudio de la llamada literatura juvenil y/o popular. A pesar de que este género es usualmente tachado de externo a las problemáticas sociales, literatura de pura evasión, etc., Fartos Ballesteros se encarga de demostrar que, tras la apariencia intrascendente de los romances de Bella y Edward se puede extraer un trasfondo ecológico y medioambientalista. Así, según el análisis propuesto, los miles de jóvenes que se han acercado a los volúmenes de esta saga han tenido la oportunidad, de manera inconsciente muchas veces, de enfrentarse con problemáticas que van mucho más allá de lo intrínsecamente adolescente.

A través de los capítulos que componen esta sección de «Literatura y Ecología», como se ha podido comprobar con las descripciones previas, se ofrece un recorrido sucinto pero completo de las representaciones más relevantes de la ecocrítica contemporánea. Los ejemplos que se analizan son distintos tanto por el contexto en que se forjan como por el formato que representan. Todo ello contribuye a que la visión sea más completa y general, dando las pinceladas necesarias para que el lector pueda obtener una impresión bastante aproximada de los postulados que constituyen uno de los debates más interesantes del panorama académico actual.

Trasvases y particularidades de la ecocrítica de ámbito francófono

Transfers and Specific Features of Ecocriticism in the Francophone World

PILAR ANDRADE

Universidad Complutense de Madrid.

pandrade@ucm.es

Resumen

Este capítulo revisa los problemas y dificultades del trasvase de la ecocrítica angloamericana al ámbito francófono, deteniéndose en los aspectos más importantes: desde algunas definiciones canónicas de la disciplina o la presunción de militancia por parte de aquella, hasta modos de plantear el diálogo entre saberes, el acento puesto en las características intratextuales de lo literario, o connotaciones culturales propias, especialmente en la Europa continental, que han hecho compleja su aceptación en los círculos académicos francófonos.

PALABRAS CLAVE: Ecocrítica, Ecopoética, Posthumus, Schoenjttes, Jaquier

Abstract

The main focus of this chapter is to revise the issues and difficulties concerning the transfer of the Anglo-American ecocritic to the French area, addressing the most relevant aspects: from some canonic definitions of the discipline or its militancy presumption to ways of raising dialogue among different kinds of knowledge, the importance of the intratextual features of literature or own cultural connotations, especially in the continental Europe, which have made its acceptance complicated in the francophone academia.

KEYWORDS: Ecocriticism, Ecopoetics, Posthumus, Schoenjttes, Jaquier

En la última década el mundo académico de las humanidades del área francófona ha generado un buen número de textos que pueden agruparse bajo la etiqueta de «écocritique», es decir, de la teoría crítica que surgió en Estados Unidos hacia 1990 bajo el nombre de «ecocriticism»¹. Estos textos son pues relativamente tardíos si se comparan con sus equivalentes del área anglófona, y no han alcanzado aún en el espacio universitario la misma aceptación que los inspirados por otras teorías críticas². El objetivo de este artículo es explorar las dificultades de adaptación o trasvase de la ecocrítica en la *academia* francófona, y especialmente francófona europea, marcada por la tradición crítica francesa. Para ello nos fijaremos en algunos de los aspectos más relevantes, como puedan ser la propia definición de la disciplina, la dupla teoría/praxis, el diálogo entre los distintos saberes, el sesgo textualista y las connotaciones culturales de prácticas y términos nodales de la disciplina.

1 Con dobletes como «crítica literaria medioambiental», «estudios literarios medioambientales» o «estudios culturales verdes» - cf. Glocely 1996, XX, que fija una referencia ya clásica. Lawrence Buell propone también «environmental criticism» y «literary-environmental studies» (2005, 11).

2 Para una revisión de los primeros años de la ecocrítica francófona, véase Mújica 2010. A partir de esta fecha el crecimiento ha sido exponencial, especialmente en lo que se refiere a número de artículos en revistas de investigación, volúmenes colectivos y números monográficos de revistas. Resulta imposible enumerar en el espacio de este trabajo las dos primeras categorías, y en cuanto a esta última, pueden destacarse el n° 11 de la *Revue critique de fiction française contemporaine*, el volumen 19/3 de *Dix-Neuf. Journal of the Society of Dix-Neuviémistes*, el n° 52 de *Loxias*, el vol. 48 de la revista *Études littéraires* de la Universidad de Laval, y el vol. 10-2 de *Ecozon@*.

Aclaremos, no obstante, antes de comenzar, que por «ecocrítica francófona» o, mejor, «ecocrítica en el ámbito francófono», entendemos los estudios escritos en francés, inglés u otras lenguas³, realizados en varios países europeos (Francia, Bélgica, Suiza, Austria, España...), americanos (Canadá y USA) y africanos (Camerún, Nigeria, Túnez...). El corpus que abordan estos estudios es muy amplio, si bien los/as autores/as europeos/as han sido hasta ahora mucho más tratados, como indica Hannes De Vriese:

En France, la critique s'intéresse donc de prime abord à l'écriture de la nature selon une perspective métropolitaine ou tout du moins européenne. Il n'en a pas été autrement, comme le souligne Ursula Heise, pour l'écocritique anglophone qui avait commencé par des analyses du canon nord-américain (Thoreau, Emerson) avant d'étendre le champ d'investigation à des écritures féminines et postcoloniales (2015, 17).

La amplitud y variedad de los estudios explica también que escoger para un volumen colectivo el título *French ecocriticism*, por ejemplo, tal y como hicieron Finch-Race y Posthumus recientemente (2017), no sea una buena opción; se vieron por ello obligados, en la introducción al volumen, a salir de ese marco estrecho prefijado, constatando «the limitations of this general assertion» (2017, 11). Más acertado fue el título dado en 2019 al número 2 del décimo volumen de la revista española *Ecozon@: Ecological In(ter)ventions in the Francophone World*, expresión lo bastante amplia como para dar cabida a la diversidad de aproximaciones.

La ecocrítica de ámbito francófono se caracteriza por tanto por su globalización, propia de nuestra época, frente a otras corrientes críticas anteriores como puedan ser la narratología o la psicocrítica. Un término adecuado para designar esta particularidad, connotado positivamente en los últimos tiempos y en varios ámbitos, es el de *cosmopolitismo*, empleado por Pierre Schoentjes –quien a su vez lo toma de Ursula Heise– para referirse al corpus de la disciplina (2015, 17). La ecocrítica francófona sería, pues, cosmopolita en sus intenciones y en sus aportaciones.

Problemas de definición

El primero de los impedimentos que ha podido dificultar la adaptación de la ecocrítica al ámbito francófono es la definición canónica de la disciplina, perfectamente colegible en el mundo universitario anglófono, pero inhabitual para los hábitos académicos continentales. Nos referimos a la conocidísima fórmula de la profesora americana Cheryll Glotfelty, «...ecocriticism is the study of the relationship between literature and the physical environment» (Glotfelty 1996, XVIII). Esta frase comúnmente aceptada presenta no obstante cierta ambigüedad desde la perspectiva francesa, netamente cartesiana, por el paralelismo que traza entre la literatura, entidad eminentemente abstracta o bien definida como conjunto de textos, y el medioambiente, que designa un conjunto de objetos y seres vivos; ambas realidades son incommensurables. La misma ambigüedad late en las siguientes afirmaciones de Glotfelty: «Eco-criticism takes as its subject the interconnections between nature and culture, specifically the cultural artifacts of language and literature. As a critical stance, it has one foot in literature and the other on land» (1996, XIX). Estas líneas presuponen de nuevo equidistancias entre los textos y la naturaleza, paralelismos entre la literatura y la tierra tomados como magnitudes comparables. Glotfelty insistirá en ello al citar, para rebatirla, la definición del pionero William Rueckert; según él, la ecocrítica consistía en aplicar la ecología y los conceptos ecológicos al estudio de la literatura, fórmula que sin embargo resulta perfectamente aceptable desde la óptica francesa. Pero es juzgada restrictiva por Glotfelty, que insiste en preferir sus propias expresiones por ser más inclusivas: «Rueckert's definition, concerned specifically with the science

³ Cf. por ejemplo los trabajos de Alain Suberchicot y de Thomas Pughe, escritos en francés, con corpus no siempre francófono pero desarrollos teóricos de orientación francófona.

of ecology, is thus more restrictive than the one proposed in this anthology, which includes all possible relations between literature and the physical world» (1996, XX).

Sí encaja no obstante en los parámetros galos la conocida apostilla a la definición de Glofelty: «Just as feminist criticism examines language and literature from a gender-conscious perspective, and Marxist criticism brings an awareness of modes of production and economic class to its reading of texts, ecocriticism takes an earth-centered approach to literary studies» (1996, XVIII). Aquí, una teoría crítica es una «perspectiva», una «conciencia» plasmada en el texto, una «aproximación»; lo que estudia la aproximación ecocrítica son los signos o marcas *textuales* de la mirada que el ser humano ha proyectado sobre la tierra o el medioambiente. Esta vez las dos realidades que establecen relaciones son extratextuales –un ser vivo y su entorno– y por consiguiente conmensurables.

Las definiciones de la disciplina propuestas por autores francófonos van por tanto más en este sentido, que acentúa la inscripción de lo no humano *en los textos literarios*; Blanc, Chartier y Pughe (2008, 21), v. gr., sugieren como definición el estudio y análisis de la representación e imaginario del medioambiente en la literatura. Y Finch-Race y Posthumus explican que la ecocrítica es una herramienta para examinar el modo en que cada producción cultural «unsettles, imagines and renders palpable our relations to the non-human world» (2017, 15). A su vez, Bénédicte Meillon opina que la tarea de la ecocrítica consiste en hacer ver cómo los relatos plantean bajo qué influencias se piensa la naturaleza, se interactúa con ella o se percibe y siente (2016, 5-6). Y para Sara Buekens, la ecocrítica «permet d'étudier la façon dont les auteurs présentent la nature et les problèmes écologiques et comment les oeuvres font apparaître les règnes animal, végétal et minéral» (2019, 4).

Las propuestas desde el ámbito francófono manifiestan pues particularidades que exigen matices en los planteamientos angloamericanos. Sin embargo, pueden encontrarse entre estos últimos enunciados perfectamente asimilables por la mentalidad francófona, como el aporte de Richard Kerridge que recuerda Greg Garrard: «The ecocritic wants to track environmental ideas and representations wherever they appear [...], seeks to evaluate texts and ideas in terms of their coherence and usefulness as responses to environmental crisis» (2011, 4). Y a la inversa, algunos ecocríticos francófonos citan como punto de partida la definición de Glofelty; así ocurre con Schoentjes tanto en su primer libro (2015, 21) como en el más reciente: «Ce livre explore les rapports entre la littérature, l'environnement et l'écologie, dans une perspective écopoétique» (2020,13).

La dupla teoría/praxis

Una divergencia importante surge no obstante a partir de definiciones como la proporcionada por Lawrence Buell, uno de los fundadores de la disciplina. Completando la de Glofelty, Buell sostiene que la ecocrítica es el estudio de la relación entre literatura y el medioambiente «conducted in a spirit of commitment to environmentalist praxis» (2001, 20). La cita anterior de Kerridge suponía esta misma implicación activista en el ecocrítico. Pero ocurre que en el ámbito sobre todo hexagonal la tarea del crítico universitario no se asocia a una praxis. Se estudia el texto por sí mismo, sin que se entienda necesaria una acción paralela sobre la realidad –ni siquiera en el caso de la crítica marxista: interpretar un texto según una teoría no implica creer necesariamente en las tesis que subyacen a esa teoría, y mucho menos actuar según ellas; «while it is true that [French ecocriticism] engages with the question of aesthetics and poetics, it tends to sidestep the issue of political engagement that is at the heart of ecocriticism» (Posthumus 2017, 263)⁴. Apelar a la obligatoriedad de la praxis implicaría pues el peligro de instrumentalizar la literatura, de ponerla al servicio de una idea o incluso de una ideología.

4 Cf. asimismo la opinión de Serenella Iovino: «American ecocritics (who are, anyway, much more numerous and diverse than their European colleagues) sometimes couple ecocriticism with political activism or open-air activities, and they tend to involve their students in such concrete aspects of ecocriticism. I have the feeling that in Europe this still happens less frequently» (en Flys et al. 2010, 113).

La propuesta angloamericana resulta por tanto inadecuada para la perspectiva gala, suscitando, como anotan Posthumus y Finch-Race, un «... general suspicion in France about politically driven cultural Studies that are perceived as glossing over the aesthetic, formal and stylistic elements of cultural production» (2017, 9).

Este punto de vista sintoniza con el escepticismo que algunos investigadores francófonos muestran respecto al alcance real de la literatura: «Même dans les périodes où elle s'était astreinte explicitement à cette ambition, la littérature a été incapable d'empêcher que ne surviennent des guerres ; il serait donc présomptueux de penser qu'elle préservera l'humanité des dangers liés à la dégradation de l'environnement naturel», opinan Alain Romestaing, Pierre Schoentjes y Anne Simon (2015, 5)⁵. Y no obstante, los tres autores de la cita suscriben que la novela puede reinventar nuestra relación desde la ciudad con el entorno natural, explorar el futuro, dar valor a lugares que de otro modo pasarían desapercibidos, imaginar relaciones nuevas entre las formas vivas, o hacer sitio a personajes muy inhabituales.

En realidad, lo que la ecocrítica francófona sugiere es que la praxis se realiza por mediación, a través del análisis de las propias obras literarias, es decir, estudiando cómo ellas (y no el investigador mediante otro activismo directo) influyen sobre la actuación política, económica y social:

Ces récits et discours impactent la nature puisqu'ils influent plus ou moins directement sur la justification et le fonctionnement des industries (pétrolières, nucléaires, minières, agro-alimentaires), ainsi que sur l'élaboration des politiques de l'environnement et sur les collectivités locales, nationales et mondiales (aménagement des territoires, protection de l'environnement, tri des déchets, politiques énergétiques, COP 21, etc.). Ces récits exercent une influence directe également au niveau individuel sur les pratiques et les modes de vie (Meillon 2016).

Posthumus podría argüir a esto, sin embargo, como lo hace en un contexto semejante, que la falta de militatismo directo del crítico literario le impide conectar su trabajo con el pensamiento filosófico ecologista: «Given the importance and originality of ecological politics in France, such a move [no comprometerse políticamente] misses an excellent opportunity to bring together two spheres of knowledge: literary texts and ecological thinking» (Posthumus 2017, 264). Esta opinión es interesante porque evidencia una asimilación entre lo político y el pensamiento, o la filosofía, obvio para la ecocrítica americana, pero no para la francesa. Garrard proporciona un claro ejemplo de la primera cuando escribe que «Ecocritics generally tie their cultural analyses explicitly to a "green" moral and political agenda. In this respect, ecocriticism is closely related to environmentally orientated developments in philosophy and political theory» (2011, 6/7). Pero la asociación política-filosofía es extraña a la mentalidad europea, o al menos no es sistemática.

Abordar este asunto desde otra perspectiva puede ayudar a matizar contrastes. Por ejemplo, atendiendo a la explicación que proporcionan Nathalie Blanc, Denis Chartier y Thomas Pughe acerca de lo que llaman «ejes» político y poetológico de la ecocrítica (2008, 18). El primer eje considera el texto literario, de ficción o de no ficción, como un documento cultural, histórico o político entre otros –pero tiene la ventaja de interactuar fácilmente con esferas del saber distintas, como la ecología, la historia medioambiental, la biología, la filosofía o la geografía (2008, 20). Por su parte, el eje poetológico estudia la creación de nuevos imaginarios, mitos e incluso valores que contrarían la visión tecnocientífica del mundo; estos elementos temáticos surgen a partir de un trabajo consciente de escritura, de modo que fondo y forma, por

⁵ Pudiendo dar pie a una reflexión como la de Valérie Chansigaud respecto a la cultura francesa: ha sido (hasta muy recientemente) menos eficaz para hacer emerger movimientos sociales de protección de los animales y de la naturaleza (2017, 13).

decirlo con el lenguaje clásico, se armonizarían como un «ecosistema lingüístico» para hacer surgir una nueva mirada sobre lo real (2008, 22).

Vistas de este modo, las categorías se hibridan. El eje poetológico, aunque se distingue del político y se opone a él, *combate* para rebatir una cosmovisión –y lo hace con sus armas propias, que son las de los textos literarios⁶. El eje político, aunque no toma estos como *textualidades*, incorpora al ámbito crítico elementos de saberes distintos que son útiles también para el eje poetológico. Es interesante advertir igualmente que los autores del artículo citado mencionan críticos angloamericanos para ejemplificar *ambas* tendencias. Más adelante profundizaremos en el aspecto de la textualidad y del *close reading*. Ahora conviene evocar otro aspecto directamente relacionado con la cuestión de los saberes.

Diálogo entre disciplinas y ámbitos del saber

Una cuestión que ha surgido a partir de las tentativas de definición de la ecocrítica es la sintaxis entre literatura y ciencias, la articulación del conocer-experimentar literario y el científico. Esta problemática entronca con la hipótesis diltheana de las dos culturas, retomada en la polémica de los años sesenta; la ecocrítica de los años noventa reaviva la cuestión porque ella misma surge de una preocupación real por el medioambiente basada en observaciones reales y datos científicos⁷. El debate ha tenido momentos candentes en el ámbito angloamericano⁸.

En el francófono la conexión entre la literatura y otros saberes se ha centrado más bien en la exigencia de una vinculación con la filosofía, siguiendo una larga tradición hermenéutica –pensemos en el estructuralismo, la sociocrítica, la deconstrucción, etc. Claire Jaquier considera que es esto es lo propio de la ecocrítica francófona; no basta, según ella, con «se contenter de dresser sereinement l'inventaire des textes qui illustrent ce souci [de l'environnement], de faire état d'une culture contemporaine de la nature réinventée, ou réenchantée» (Jaquier 2015). Debe requerirse mayor profundidad crítica para construir la disciplina, estableciendo como tareas, además de la definición de objetivos y elaboración de un corpus, ya claramente fijadas por la ecocrítica anglófona, enmarcar e hibridar la reflexión literaria con una investigación sobre las cosmologías, ideas o «sentimientos» de la naturaleza occidentales, y especialmente sobre la cosmología romántica, más cercana a la mayoría de las corrientes ecologistas actuales⁹.

Jaquier va más allá en la comparación, afirmando que la ecocrítica francesa dialoga con las ciencias mucho más que la americana, y cita como ejemplo el *nature writing* americano, hostil a la ciencia y técnica: «Se tenant à distance du modèle américain de contre-culture hos-

6 El vocablo in(ter)vencción empleado en el título del volumen de *Ecozon@* antes citado, recoge con ingenio estos matices.

7 En el ámbito francófono europeo están implantadas, tanto ideológicamente como institucionalmente, las Humanidades medioambientales, cuya meta es poner en contacto las diferentes disciplinas humanísticas con intereses temáticos medioambientales que confluyen. Una página web completa ha compilado múltiples informaciones relativas a esta nueva etiqueta (de 2011 a enero de 2018, <https://humanitesenvironnementales.fr/>), y numerosos artículos tienen en cuenta, al menos como guía de la reflexión en las humanidades, acogerse a este paraguas; ha sido un trabajo pionero el de Guillaume Blanc, Elise Demeulenaere, Wolf Feuerhahn, *Humanités environnementales: enquêtes et contre-enquêtes* (2017).

8 Neil Evernden en particular se opuso a estas opiniones de modo inesperado en su *The Social Creation of Nature* (1992), proponiendo separar y oponer el pensamiento científico-técnico y la expresión literaria. La razón era, en la estela de la Escuela de Francfort, que el primero, construido sobre el antropocentrismo, combatía ideas como la *wildness* y una aproximación puramente afectiva con la naturaleza, y planteaba la relación del hombre con el medio como una relación de dominación que estaba llevando al ecocidio. Evernden afirmaba que la escritura literaria ecologista, por el contrario, se construía como fenomenología (término que para Evernden significa acercamiento a la materialidad del ser, y sin ideologías previas) y pretendía simplemente decir la alteridad y establecer una mirada respetuosa hacia lo no humano. De este modo, sólo la literatura proporcionaría el tan anhelado reencantamiento del mundo, fundamental para cambiar la modelización de nuestra relación con lo natural no humano.

9 Sin embargo, Jaquier elimina de un plumazo, con la misma radicalidad que Auguste Comte, a quien critica, la posibilidad de tomar algún elemento o matiz de las cosmologías medievales o clásicas.

tile à la science, l'écopoétique telle qu'elle se développe dans les contributions françaises privilégie le dialogue – avec les sciences, les techniques, la géographie, la climatologie, la sociologie, etc.» (2015). Evidentemente la ecocrítica anglófona abarca corpus, temáticas e ideologías mucho más extensos que los de la escritura de la naturaleza. Sin duda Jaquier se deja llevar por un entusiasmo suizo hacia la variante en francés de la disciplina.

De hecho, Serenella Iovino había afirmado anteriormente que los paralelismos entre la literatura y la filosofía caracterizaban no sólo a la ecocrítica francesa, belga o suiza, sino también a la europea continental. Puso como ejemplo de ello algunos artículos de *Nature in Literary and Cultural Studies: Transatlantic Perspectives on Ecocriticism*, obra colectiva publicada en 2006: Hubert Zapf tomaba como referencia a Bateson and Hegel, y Thomas Claviez a Emmanuel Levinas. Sin embargo, atribuía el interés por la conexión con la filosofía no a la tradición de la crítica literaria, sino a una búsqueda de teorización explicable por lo reciente de la disciplina: «In Europe ecocriticism is still a recent phenomenon. For this reason, the urge toward a definition of theoretical premises is maybe more lively in our continent. As a consequence, interest in philosophical and theoretical aspects of ecocriticism is rather frequent» (Flys et al. 2010, 115).

Quizá el esfuerzo reciente más relevante por incorporar las reflexiones filosóficas a la ecocrítica en el ámbito francófono sea el libro *French 'écocritique'. Reading Contemporary French Theory and Fiction Ecologically* de Stéphanie Posthumus, publicado en Canadá en 2017, en el que se emplean conceptos y teorías de ecofilósofos para analizar textos literarios de las últimas décadas. Las reflexiones de Félix Guattari sobre la subjetivación como proceso o dinámica transformativa y relacional se ponen en paralelo con la evolución de personajes femeninos de Marie Darrieussec, mostrando cómo estos se construyen y reconstruyen en su contacto directo con lo material concreto animal y vegetal, pero también tecnológico humano. Pues para Posthumus hablar de medioambiente es necesariamente colocar lo artificial junto a lo natural, o incluso dejar este al margen –razón por la cual no aprueba la preferencia de Lawrence Buell por textos en los que aparezca la interacción humano-no humano (2017, 27), ni las teorías de Arne Naess que, según ella (pero es muy discutible), disuelven la subjetividad en el entorno. La autora emplea a continuación los desarrollos del *dwelling* en Michel Serres, quien concibe este concepto como intercambio e interacción de cuerpos en el entorno y como prácticas que mutan históricamente, haciendo aflorar hoy la necesidad de un «contrato natural». No sorprende que se escoja a Marie-Hélène Lafon, que ha radiografiado esas mutaciones y ha concedido especial importancia a la memoria de lo sensible y corpóreo en ellas, como escritora con cuyos textos pueden cotejarse las ideas de Serres. Seguidamente y para estudiar la pregnancia de lo político en la escritura medioambiental, Posthumus recurre en su libro a las teorías de Bruno Latour, quien en el momento de publicación aún no había desarrollado su lado más ecologista, pero sí había propuesto un marco para situar lo no humano en la esfera de lo social. Sorprendentemente, el escritor escogido para ilustrar la presencia del pensamiento y acción políticas en la ecoliteratura es Jean-Christophe Rufin, ambiguo en sus representaciones del ecologismo, cuando no contrario a ellas. Pero es cierto que en 2017 aún no se había producido tampoco en el ámbito francófono la eclosión de una literatura abiertamente ecologista. En fin, Posthumus aborda la retórica de la catástrofe y del fin, tal y como es representada en algunas novelas de Michel Houellebecq, desde la filosofía de Jean-Marie Schaeffer. Se prefiere por consiguiente, y en primer lugar, a un escritor de alta gama que no desarrolle un imaginario apocalíptico sensacionalista y que se sitúe más allá del antropocentrismo (2017, 127); en segundo lugar, se toma como referencia filosófica a un autor centrado en combatir lo que él mismo denomina «tesis», es decir, el especismo (además de la ruptura óptica, el gnoseocentrismo y el antinaturalismo, cf. Schaeffer 2007). Si la primera opción es lógica, la segunda no lo es, tanto más cuanto que la propia Posthumus cita a Stéphane Afeissa como opción alternativa; éste u otros pensadores francófonos del colapso (especialmente Jean- Pierre Dupuy) sin duda

hubiesen permitido profundizar más en las características propias de la literatura ecoapocalíptica o del desastre medioambiental.

Si hemos referido las líneas básicas de la ecocrítica de Posthumus, no es sólo para precisar las particularidades de una propuesta importante de ampliación de la disciplina hacia la filosofía. Este repaso ha hecho ver también algunas de las dificultades de esta ampliación, así como el desafío de la futura ecocrítica francófona consistente en ir asimilando las novedades tanto teóricas como de la creación literaria, dado que la publicación de escritos filosóficos y de ficciones relacionadas con el medioambiente ha crecido exponencialmente en muy pocos años. Por último, resulta sorprendente constatar que no se ha editado hasta la fecha ninguna obra similar a la de Posthumus en Europa, siendo así que, como dijimos, la tradición crítica predispone a ello. Los textos de Schoentjes o de Jaquier, quizá los más destacables en el ámbito continental, se centran en aspectos estilísticos, temáticos, narratológicos y del imaginario, códigos de género, etc.; Schoentjes busca esencialmente, según sus propias palabras, «résoudre de la manière la plus satisfaisante possible l'éternel problème de l'adéquation entre la forme et le fond» (2020, 15). Esta problemática es completamente ajena a los planteamientos de Posthumus.

Volvamos no obstante al diálogo entre los ámbitos científico y humanístico. Destaca entre las reflexiones francófonas la de Thomas Pughe, quien intenta demostrar, en un inteligente y enjundioso artículo (2005), por qué no deben oponerse ciencias de la naturaleza y ciencias del espíritu –por emplear la antigua terminología. Según él, algunas ramas de la ecocrítica oponen en efecto un saber científico sobre lo real a un saber poético, obtenido mediante la razón simbólica del mito o de la ficción. Esta forma de pensar hace suyo un cratilismo básico, desarrollado por los románticos y los simbolistas, que afirma que la literatura *traduce* el libro de la naturaleza, o que el lenguaje literario *descifra* las claves de la naturaleza (como para otros lo hace el matemático). La desventaja de esta sugerente y muy aceptada hipótesis es que sanciona la separación entre el saber científico-técnico y el literario, entre un lenguaje *plano* sobre la realidad y otro *profundo*. Observemos que Pughe está hablando del lenguaje poético, esto es, del de la poesía, y no del lenguaje académico utilizado por la ecocrítica. No obstante, este último en ocasiones se contagia del primero y lleva a las mismas consecuencias.

La propuesta de Pughe es resemantizar el término *reinventar* (o re(in)ventar, si queremos prolongar los juegos de palabras tan al uso hoy: reventar lo anterior para inventar algo nuevo) acaparado por las citadas teorías cratilistas, para hacer que designe una nueva aproximación estética a la naturaleza. Combate, de esta forma, el mimetismo como principio básico de las teorías del lenguaje que sostienen que la similitud entre el ritmo y los sonidos del poema y el ritmo y sonidos de lo biológico reenvía inmediatamente a un escenario natural. Por el contrario –explica Pughe–, el poema nos transmite la idea de una fusión con la naturaleza a través de su no referencialidad, de su exploración sobre y *mediante los signos* (2005, 72), permitiendo así reinventar el entorno y nuestra forma de relacionarnos con él: «Si [le] poème suggère l'idée d'une fusion avec la nature, c'est paradoxalement grâce à son écriture non-référentielle qui ne donne aucun accès à une quelconque scène naturelle reconnaissable» (Pughe 2005, 72).

Lo que se reinventa mediante la poesía no es pues la naturaleza, sino las propias *formas* estéticas. En este sentido, la propuesta se acerca a los supuestos de las vanguardias históricas antimiméticas y a las teorías autotéticas, pero no con el fin de promover la labor creativa o el estudio del *texto en sí*¹⁰. Porque la intención final de Pughe no es confluir con esas doctrinas, sino insistir en la necesaria interdisciplinariedad y transversalidad, y en particular en la necesaria compenetración, para los objetivos prácticos de la ecocrítica (preservar el entorno, etc.),

10 Nos permitimos hacer esta paráfrasis de la expresión husserliana, que el propio Pughe autoriza al aludir intertextualmente al filósofo en la cita de Evernden (2005, 69).

de ésta con el discurso medioambiental técnico-científico. Las formas literarias no pueden concebirse como «*alternative à l'exploitation technique et économique*» (2005, 79), opuestas a ellas y a sus discursos. La dialéctica de la Ilustración, es decir, el abuso y mal uso de nuestro saber científico-técnico, no puede llevar a un escepticismo radical y rechazo de ese saber –que incluye, no lo olvidemos, la biología¹¹.

En relación con la cuestión de la articulación de las disciplinas es importante subrayar también que, en Francia, la geocrítica (Westphall), la geopoética (White, Déguy) o los estudios del paisaje (Collot) han explorado ampliamente la temática del espacio y del lugar desde categorías no ecocríticas¹². Esto puede ayudar a entender la lentitud de la investigación en incorporar conceptos como el hábitat o el ecosistema.

El sesgo textualista. La ecopoética

Volvamos ahora al sesgo *textualista* antes mencionado, o particularidad más a menudo señalada para la ecocrítica europea. Tal sesgo enlaza con toda un recorrido histórico de análisis literario, que enfatiza las particularidades de la escritura, las estrategias lingüísticas, el uso de los signos en tanto que portadores de sentido. No es una especificidad exclusiva de esta variante de la disciplina, pero sí es un aspecto imprescindible, desde la mirada francesa, de toda crítica ortodoxa. De ahí que se haya propuesto una denominación diferenciada para designar la ecocrítica practicada por algunos autores del ámbito francófono: la «*ecopoética*». De hecho, la inevitable Wikipedia no contiene ningún artículo bajo la etiqueta de «*écocritique*», ni original en francés ni traducido del inglés, pero sí el artículo «*écopoétique*».

Advierte Sara Buekens que incluir el estudio de la «*forma*» es obligado para legitimar en el campo literario los estudios de esta disciplina: «*on sait l'importance que l'université et la critique françaises accordent aux critères stylistiques pour l'évaluation et la canonisation de la littérature*» (2019, 4). De hecho, el problema de la legitimación afecta al propio corpus de obras estudiado por la ecopoética; el canon literario de los entornos académicos francófonos sigue siendo poco poroso –a diferencia del anglófono– a obras de gama media, de tipo popular o *middlebrow*, de gran importancia sin embargo en tanto que archivos de mitos y arquetipos, y por tanto como generadores de relatos alternativos. Novelas como *Nous sommes l'étincelle* de Vincent Villemint, ganadora del *Prix du roman d'écologie* de 2021 (cuyo jurado mixto incluye adultos y jóvenes), tienen pocas posibilidades de suscitar el interés de la investigación universitaria, a pesar de su valía desde la perspectiva ecocrítica, que puede ver en ella un excelente ejemplo de relato de resiliencia¹³.

Por otra parte, se ha objetado sin embargo que la insistencia en el trabajo de la escritura por parte de la *écopoétique* deriva del empeño en mantener la idea de *excepción francesa o francófona*, que la singularice y de entidad propia frente a otras, y que microlecturas como las de Mark Tredinnick o Scott Knickerbocker, que exploran la dimensión material y sensorial de la poesía, ya desdibujan los límites entre perspectivas (Meillon 2020, 20). En cualquier caso, como opina Meillon, las divergencias entre las modalidades francófona, anglófona u otras «*tendent toutefois à s'éroder aujourd'hui, avec des méthodes transversales de plus en plus écopoét(h)iques*» (id.).

11 Como vemos las cuestiones teóricas de la ecocrítica pueden llevarnos a temas histórico-filosóficos y culturales de muy amplio calado. Nuestra forma de interpretar un texto literario implicará un posicionamiento frente al mundo y una serie de principios fundamentales.

12 Cf. Jaquier 2015 para una breve explicación de las diferencias entre estas disciplinas, y el capítulo «Orientations» de *Pour une géographie littéraire* de Collot, al que ella misma remite.

13 Por el contrario, los textos de *non fiction*, legitimados por la ecocrítica americana desde sus inicios, sí tienen más posibilidades de estarlo también en la francofonía (por ejemplo los escritos de Jacques-Henri Fabre o Elisée Reclus), debido al prestigio del género ensayístico en ella.

Connotaciones culturales

Otras dificultades de adaptación para la ecocrítica en Francia provienen del hecho de que no son oriundas del hexágono. Este argumento no es mencionado directamente pero se lee entre líneas en, por ejemplo, las explicaciones de Schoentjes, que glosamos, y que rebatimos entre paréntesis: ninguno de los grandes estudios fundacionales de la ecocrítica, escritos en inglés, ha sido traducido al francés (pero en realidad esto no debería ser un obstáculo en ámbitos académicos); tales estudios de todas formas no mencionan ninguna obra francesa, aunque sí alguna francófona (sugiriendo por tanto que los investigadores franceses sólo se interesan por lo suyo); en fin, la ecocrítica se inscribe en su origen el marco de los estudios culturales, que la investigación francesa no ha acogido con benevolencia por considerarlos comunitaristas o instrumentalizantes, y porque su canon incluye obras de registro popular ante el que la investigación francesa se muestra reticente (Schoentjes 2015, 22). Es sin embargo verosímil que la resistencia contra los *Cultural Studies* provenga no tanto de la oposición al comunitarismo —a menos que creamos que no hay nadie de izquierdas en todo el ámbito universitario europeo francófono— o a las obras de baja gama, cuanto de la inercia académica.

Pero no debe descartarse que la indiferencia hacia la ecocrítica —hasta fechas recientes— provenga también de que se percibe como extraña al mundo universitario francés, es decir, no sólo extranjera, sino proveniente de un competidor muy relevante en investigación literaria; recordemos que algo similar ha ocurrido en las últimas décadas con los estudios poscoloniales. En fin, Schoentjes reconoce que él mismo quiere «échapper aussi aux implications de l'emprise institutionnelle considérable qui caractérise l'écocritique dans le monde académique anglosaxon» (2015, 24).

Los ataques al ecologismo por parte de intelectuales de mucho peso en el campo cultural francés (especialmente Luc Ferry) tampoco han ayudado a la implantación de la disciplina, a pesar de que otros intelectuales de igual importancia hayan aportado argumentos y razones proecologistas (Catherine y Raphaël Larrère, Serge Moscovici, Jean Viard, Isabel Stengers, Bruno Latour, Edgar Morin...)¹⁴. Pero parece claro que las opiniones de estos últimos no han podido, al menos hasta hace poco, contrarrestar el humanismo antropocéntrico, muy asentado en Francia, que late en *Le nouvel ordre écologique*¹⁵. Hay quien explica la persistencia del antiecologismo a partir en efecto de la mentalidad ilustrada: «Les approches a-humanistes qui imprègnent en profondeur le monde anglo-saxon ne s'imposent pas encore avec force en France, où se prolonge une tradition nourrie des Lumières, qui voit plus volontiers la mesure de toute chose dans l'homme que dans le vivant» (Romestaing, Schoentjes y Simon 2015, 5).

En fin, existen asimismo razones históricas que entorpecen el éxito de la ecocrítica en Francia, subrayadas por muchos/as. Especialmente el largo recorrido de la novela del terruño ligada a la derecha política, a un petainismo conservador y antimoderno que inspira desde *Les déracinés* de Barrès hasta *Ravage* de Barjavel. Esa tradición ha creado un rechazo secular hacia «la campagne» o «el campo», en un sentido general, es decir, como designación de la forma de concebir y relacionarse con la naturaleza que monopoliza la atención de los franceses. Una pequeña muestra de ello es el hecho de que el término «ruralité», muy connotado, no ha dejado sitio en Francia al «biorégionalisme», de origen americano, hasta 2019. Schoentjes afirma incluso que la ficción francesa se ha construido *contra* el campo: «depuis les années 30 jusqu'à aujourd'hui, les fictions se construisent volontiers en opposition avec ce qui a été un jour le paysage naturel caractéristique de la France: la campagne» (2020, 16). Compárese este modelo con el americano, en el que la naturaleza bajo su forma de *wilder-*

14 Sin duda la ironía de escritores como el tan citado Iégor Gran ha tenido poco peso en la opinión pública del hexágono. A pesar del estereotipo, los franceses no son un pueblo frívolo.

15 Según Posthumus, Ferry es «a philosopher who argues against language, nation, and culture, and in favor of universal humanism» (2017, 254), marcado por el cartesianismo y el dualismo. Los filósofos de profesión matizarían estas opiniones categóricas.

ness es un elemento identitario fundamental, y un concepto al que remiten todos los escritos de la primera ola de la ecocrítica. Por contraste, concretamente en la variante francesa de la disciplina y por obvios motivos de realidad geográfica, sólo excepcionalmente se toma la naturaleza virgen como elemento central –en estudios sobre obras de Sylvain Tesson, Laurent Mauvignier o Cécile Minard. La atención se centra más frecuentemente en –además del campo ya referido– el jardín como elemento natural de primera magnitud e igualmente identitario, cuya inscripción en la memoria colectiva se remonta al medioevo, pasa por el célebre *cultiver son jardin* de Voltaire y recibe un nuevo impulso a través del concepto de *jardin planétaire* de Gilles Clément. Es cierto también que la literatura que integra este espacio como forma privilegiada de lo natural lo hace a menudo desde una perspectiva antropocentrista, en sus modalidades sentimental o estética: no se suele tomar la naturaleza por ella misma, ni toma en consideración su potencial ilocutorio.

En cualquier caso, y en lo concerniente a la literatura regionalista, sólo desde finales de los setenta se empieza a quebrar la asociación entre ella y la ideología de la derecha nacionalista (rechazada, por cierto, más por su lado colaboracionista coyuntural que por su conservadurismo o su nacionalismo). Desde entonces se renueva el interés por el paisaje y la geografía, por la «provincia» o por el territorio de la infancia, especialmente en la línea hoy ya muy en boga de la recuperación de la herencia cultural y la búsqueda genealógica. La ecocrítica se hace eco de esta ampliación de perspectiva y la asocia tanto a la nostalgia cuanto a la alarma provocadas por la desaparición de la sociedad campesina y de las comunidades rurales, debido a la industrialización en un primer momento, y a la tecnificación y globalización en momentos posteriores. Desde aquí, la ecocrítica no sólo registra las nuevas representaciones literarias de los territorios regionales o nacionales, sino que conecta las diversas propuestas de territorios variados y lejanos: «la recherche littéraire récente sort le roman régionaliste de son confinement en dessinant l'espace littéraire mondial, indépendant des frontières nationales (...); la critique actuelle met au jour une géographie multiple du régionalisme, articulant le local, le national et l'international» (Jaquier 2019, 16).

Puede decirse, por consiguiente, que una línea propia de la ecocrítica francófona europea se aplica a la novela regionalista, poniendo el foco en los cambios que experimenta en las últimas décadas. Claire Jaquier destaca entre ellos: a) el interés por la conexión de lo local con la memoria literaria común que engloba a Rousseau, Balzac, Sand, Zola, Giono o Ramuz, pero también textos como *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon; b) el interés por lo material concreto, incluyendo el léxico específico de fauna y flora; c) la denuncia de la degradación de los espacios rurales, simbolizada en ocasiones a través de la edenización del paisaje (Jaquier 2019, 21). Este último aspecto es quizá el más relevante, porque muestra cómo la literatura regionalista hace manifiesto que con el fin del mundo agrario desaparece también una de las últimas estabilidades: la que daban los ciclos estacionales y el retorno permanente de la fecundidad primaveral. Lo que puede denominarse nueva novela del terruño sintoniza por tanto con la problemática planteada por la literatura de la crisis medioambiental más contemporánea, consignando el comienzo de un nuevo paradigma ligado al Antropoceno.

Por otra parte, y volviendo a las particularidades culturales, la mentalidad francesa no podía ser inmediatamente favorable a conceptos de base de la ecocrítica como el celeberrimo «sense of place», o sentido del arraigo, que los trabajos ecocríticos franceses traducen con reticencia, como «sentiment d'appartenance». O el también omnipresente «dwelling», traducido como «l'habiter». En la ecocrítica americana el «sense of place» evoca un patriotismo positivo, una filosofía de localismo positiva, o bien remite a lo glocal; en el ámbito francés, por el contrario, la pareja el arraigo/desarraigo se conecta de nuevo inmediatamente con el nacionalismo de finales del XIX, pudiendo despertar incluso ecos del *Blut und Boden*. Tampoco ayuda a desanclar esta fijación la literatura quebequense, dada la histórica vinculación de la novela de la tierra del Canadá francés con el espíritu tradicionalista defensor de la vida campesina frente a la vida urbana, del francés frente al inglés, y de un modelo concreto de

familia fecunda y leal a viejas costumbres. Por el contrario, y como apunta Axel Goodbody (2011), sí ha contribuido a limar aspectos delicados del «sense of place» el concepto de «lugar de memoria», que amplía la noción de lugar a un abundante repertorio de realidades y símbolos propios de todas las culturas.

Sabemos sin embargo que la propia ecocrítica americana se mostró partidaria de matizar el concepto de «sense of place»: Ursula Heise pronto propuso un correctivo al arraigo individual a partir de su concepto de «sense of planet», subordinando el primero a la identificación con la globalidad o con diferentes *lugares*. Y en cualquier caso, la ampliación de las preocupaciones de la disciplina a la temática medioambiental, animal, tóxica u otras ha diluido las disonancias respecto a un concepto de espacio demasiado restringido y connotado negativamente.

Schoentjes ha sugerido asimismo otras dos razones que explican el menor éxito de la ecocrítica en la francofonía europea. Una de ellas es que «le savoir qui touche à la nature ne fait pas partie du bagage intellectuel» (2015, 39) en el continente; sin embargo esto es válido para Francia tanto para como muchos países desarrollados. La otra es que el corpus literario de la ecocrítica no ha suscitado el interés de los investigadores a causa de su incapacidad de renovar las formas (Schoentjes 2015, 26). Esta afirmación debe matizarse, creemos, por dos razones: primera, porque existen ya textos de innegable originalidad estilística dentro del corpus de la ecocrítica (particularmente en el género de la catástrofe, postcatástrofe y contra-utopía, incluida la ficción climática, pero también dentro de géneros como el *romain de terrain* o de investigación, y la *nature writing*); segunda, porque los investigadores se interesan, además de por las retóricas nuevas, por las temáticas nuevas, de modo que esos textos podían haberles resultado más atractivos de lo que hasta ahora han sido. Lo que ocurre es que la eco-poética francesa desestabiliza el canon, lo problematiza y aboga por su ampliación, y pocos se han animado a acoger estos cambios, quizá por un excesivo prurito académico o, como hemos sugerido, por inercias hermenéuticas. Pero aún así, existen dos propuestas de la eco-poética que no cambian radicalmente caminos ya trazados, y por tanto podían haber resultado atractivos: la primera invita a descubrir autores olvidados ya legitimados (entre los cuales descuella Pierre Gascar, premio Goncourt de 1953), y la segunda sugiere visitar, desde la reflexión sobre el medioambiente, desde la hipótesis antiespecista o a partir de los *waste studies*, por ejemplo, obras ya conocidas y ampliamente exploradas (como los autores a los que nos referimos al hablar de la memoria cultural europea): se abre un amplio campo de posibilidades a los horizontes interpretativos actuales.

Terminaremos augurando no obstante un buen desarrollo futuro para la ecocrítica francofona, y recordando lo que tiene en común tanto con la variante anglófona, cuanto con las de otras lenguas: que el origen de todas es, de un lado, una *ocupación*, *philia* y *sympatheia* por la naturaleza, el medioambiente y todo lo no humano en la literatura, y de otro lado, una *preocupación* por el daño y el menoscabo que todo ello está padeciendo.

Bibliografía

- BLANC, GUILLAUME, ELISE DEMEULENAERE Y WOLF FEUERHAHN. 2017. *Humanités environnementales: enquêtes et contre-enquêtes*. París: Publications de la Sorbonne.
- BLANC, NATHALIE, DENIS CHARTIER Y THOMAS PUGHE. 2008. «Littérature & écologie: vers une écopoétique». *Écologie & politique* vol. 36, n.º 2: 15-28.
- BUEKENS, SARA. 2019. «L'écopoétique : une nouvelle approche de la littérature française». *Elfe XX-XXI* 8. Acceso el 19 de junio de 2021. doi: 10.4000/elfe.1299.
- BUELL, LAWRENCE. 2005. *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*. Malden, MA: Blackwell.
- BUELL, LAWRENCE. 2001. *Writing for an endangered world: Literature, culture, and environment in the US and Beyond*. Cambridge, MA y Londres: Harvard University Press.
- DE VRIESE, HANNES. 2015. «Écritures antillaises entre géopoétique et écopoétique : sur la nature des cataclysmes chez Patrick Chamoiseau et Daniel Maximin». *Revue critique de fiction française contemporaine* n.º 11 : 16-27. Acceso el 15 de junio de 2021. <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx11.03/1001>.
- FINCH-RACE, DANIEL A. Y STEPHANIE POSTHUMUS, eds. 2017. *French Ecocriticism: From the Early Modern Period to the Twenty-First Century*. Frankfurt del Meno: Peter Lang.
- FLYS, CARMEN ET AL. 2010. «The State of Ecocriticism in Europe: panel discussion». *Ecozon@* vol. 1 n.º 1.
- GARRARD, GREG. 2011. *Ecocriticism*. Londres y Nueva York: Routledge.
- GERSDORF, CATRIN Y MAYER, SYLVIA. 2006. *Nature in Literary and Cultural Studies: Transatlantic Perspectives on Ecocriticism*. Amsterdam: Rodopi.
- GLOTFELTY, CHERYLL Y HAROLD FROMM, eds. 1996. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens, GA: University of Georgia Press.
- GOODBODY, AXEL. 2011. «Sense of Place and Lieu de Mémoire: A Cultural Memory Approach to Environmental Texts». En *Ecocritical Theory: New European Approaches*, editado por Axel Goodbody y Kate Rigby. Charlottesville: University of Virginia Press.
- JAQUIER, CLAIRE. 2015. *Écopoétique, un territoire critique*. Fabula.org, dossier *Écopoétique*. Acceso el 18 de junio de 2021. https://www.fabula.org/atelier.php?Ecopoetique_un_territoire_critique
- JAQUIER, CLAIRE. 2019. *Par-delà le régionalisme: Roman contemporain et partage des lieux*. Neuchâtel: Eds. Alphil.
- MEILLON, BÉNÉDICTE. 2016. «Ecocritique et écopoétique, définitions et notions». Acceso el 28 de mayo de 2021. <https://ecopoeticsperpignan.com/wp-content/uploads/2016/10/B.-Meillon-Ecocritique-et-écopoétique-définitions-et-notions.pdf>.
- MEILLON, BÉNÉDICTE. 2020. «Voulay-vous éc(h)opoétizay avec moy?». *Ecozon@* vol. 11, n.º 2: 16-24.
- MÚJICA, MONTSERRAT. 2010. «Ecocrítica francófona». En *Ecocríticas: literatura y medio ambiente*, editado por Carmen Flys, José Manuel Marrero y Julia Barella. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, pp. 237-261.
- POSTHUMUS, STEPHANIE. 2017. *French "écocritique". Reading Contemporary French Theory and Fiction Ecologically*. Toronto: U. of Toronto Press.
- PUGHE, THOMAS. 2005. «Réinventer la nature: vers une éco-poétique». *Études anglaises* vol. 58, n.º 1: 68-71. Acceso el 2 de junio de 2021. <https://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2005-1-page-68.htm>
- ROMESTAING, ALAIN, PIERRE SCHOENTJES Y ANNE SIMON. 2015. «Essor d'une conscience littéraire de l'environnement». *Revue critique de fiction française contemporaine* n.º 11: 1-5. Acceso el 17 de mayo de 2021. <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx11.01>
- SCHAEFFER, JEAN-MARIE. 2007. *La fin de l'exception humaine*. París: Gallimard.
- SCHOENTJES, PIERRE. 2015. *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*. Marsella: Wildproject.
- SCHOENTJES, PIERRE. 2020. *Littérature et écologie: Le mur des abeilles*. París: Corti.

La dialéctica del amor y la revelación del secreto tesoro del espíritu en La celestina y La leyenda de Cosroes y Šīrīn

The Dialectic of Love and the Revelation of the Secret Treasure of the Spirit in La Celestina and The Legend of Cosroes and Šīrīn

FATEMEH HOSSEINGHOLI NOORI
Universidad Autónoma de Madrid
Fateme.hnoory@yahoo.com

Resumen

Tanto *La Celestina* como *La leyenda de Cosroes y Šīrīn*¹ son auténticas expresiones e irrefutables testimonios de sus propias épocas puesto que contienen rasgos únicos de su entorno social, cultural e histórico. En ambas obras por el puro amor esclarecedor, se crea un universo misterioso, único, místico y celestial a través de lo cual los protagonistas logran percibir la verdadera razón de su existencia. Pues, para ellos el amor va a significar una experiencia tan privilegiada y profunda que les sirve de fundamento de todo lo que les viene por delante. Tanto Nezāmī como Rojas, a través de los versos y las palabras introductorios citados en sus prólogos, abren un espacio singular de libertad de expresión en el que se puede hallar las razones que impulsaron a los literatos a crear o mejor decir reescribir sus libros². De ahí que estos dos discursos predecesores nos sirven de guía para poder presentar una nueva visión hacia las dos obras en cuestión y de algún modo, emancipar a sus protagonistas del acuso de ser representantes de herejía o blasfemia.

PALABRAS CLAVE: Amor, Muerte, Unión carnal, Unión espiritual, Literatura Medieval

Abstract

Both *La Celestina* and *The Legend of Cosroes and Šīrīn* are authentic expressions and irrefutable testimonies of their own epochs since they contain unique features of their social, cultural and historical environment. In both works by pure enlightening love, a mysterious, unique, mystical and celestial universe is created through which the protagonists manage to perceive the true reason of their existence. For them, love will mean such a privileged and profound experience that it serves as the foundation of everything that lies ahead. Both Nezāmī and Rojas, through the introductory verses and words quoted in their prologues, open a singular space of freedom of expression in which one can find the reasons that drove the literati to create or rather rewrite their books. Hence, these two predecessor discourses serve as a guide

1 Para más información respecto a ambas obras pueden referirse a dos artículos publicados por la autora: «*Amor nexo de unión de toda humanidad*» publicado en Actas del VII congreso de la sociedad española de Iranología (SEI), Madrid, 2020. Y en artículo «*Šīrīn símbolo de la perfección femenina*» publicado en *Miradas de Irán, Historia y Cultura*, publicado por Libros de Catarata, 2021.

2 A pesar de que hasta la fecha aún no se ha encontrado una respuesta lógica a la cuestión de autoría de esta célebre obra, Rojas en el apartado titulado *el autor a un su amigo*, contribuye a la creación de *La Celestina* a Juan de Mena o Rodrigo Cota, disminuyéndose así su papel como autor principal de la obra. Según hemos indicado anteriormente no es nuestra tarea dedicar a ello, solo lo mencionamos para destacar otro aspecto misterioso de la obra de Rojas que aun transcurriendo más de cinco siglos de su creación, hay aspectos penumbrados que escapan de la razón discursiva y dan lugar a diversas interpretaciones. A su vez, la obra persa cuenta con una base histórica real. El poeta en el prólogo de la obra en unos versos, hablando de los precedentes históricos de su libro nombra a Ferdusī, el gran poeta persa anterior a Nezāmī, quien en su renombrado *Libro de los reyes*, dedica capítulos a la vida política de Cosroes, el último rey sasánida. Sin embargo, enfatiza Nezāmī que, en *El libro de los reyes*, el aspecto amoroso de la vida del joven rey ha quedado en penumbras, mientras se puede encontrar en éste, las huellas del auténtico amor. De hecho, los autores de ambas obras (*La Celestina* y *La leyenda de Cosroes y Šīrīn*), en el prólogo de sus libros hablan de sus precedentes, liberándose así de los posibles acuses.

to present a new vision of the two works in question and, in a way, emancipate their protagonists from the accusation of being representatives of heresy or blasphemy.

KEYWORDS: Love, Death, Carnal Union, Spiritual Union, Medieval Literature

El amor verdadero, sendero de la perfección espiritual

El singular aspecto de *La Celestina* y *La leyenda de Cosroes y Šīrīn*³ es su capacidad de poder ser estudiados y analizados desde distintos puntos de vista, lo que los distingue del resto de las obras literarias de sus épocas. Por consiguiente, esta peculiaridad perdurable en el transcurso de los siglos, nos lleva a presentar una nueva visión interpretativa respecto a ambas obras, estudiadas e interpretadas paralelamente. Como señala el mismo Rojas (2015, 82): «[...] no quiero maravillarme si está presente obra ha seído instrumento de lid o contienda a sus lectores para ponerlos en diferencias, dando cada uno sentencia sobre ella a sabor de su voluntad». Conforme a algunos estudios más recientes, en la obra de Rojas estamos frente a una dominación total del loco amor. Edwin J. Webber en su artículo «*la comedia de Calisto y Melibea como arte de amor*», publicado en «La Celestina y su contorno social, (actas del I congreso internacional sobre La Celestina)», además de considerar la obra de Fernando Rojas un fiel reflejo de la sociedad española de aquel entonces, asegura que esta obra:

Era una demostración metódica y enormemente detallada del poder que tradicionalmente tenía el amor loco para destruir a los locos enamorados. Puede llamarse un *arte de amor* por ser una advertencia contra ese amor loco, y por ofrecer ejemplos monitorios de los que no practican el amor bueno (MEC 1997, 34).

Otros críticos sostienen que en la obra de Rojas se siente una ausencia total de lo divino y enfatizan que en dicha obra Dios y la iglesia están instrumentalizados, puesto que solo se recurre a su ayuda mientras no hay ninguna esperanza. Goytisolo citado por J.C. Torner (2013, 43) afirma que la obra de Rojas es «la primera obra occidental en la que no hay ni Dios ni providencia». O según Martín Sastre (1999, 50) «hay una completa ausencia de Dios también en el suicidio de Melibea [...]. La ausencia de los elementos fundamentales del cristianismo es patente y significativo» y añade que de analizar los elementos cristianos de *La Celestina* «podremos comprobar que lo que hay no es más que falsedad; una religión desviada».

De igual modo, algunos críticos persas consideran que *La leyenda de Cosroes y Šīrīn*, es un largo relato de los caprichos juveniles y pasiones pasajeras que llevan a los protagonistas a una pérdida total y aseguran que en dicha obra se nota claramente la ausencia del elemento divino, puesto que Cosroes es símbolo total del materialismo y pasiones efímeras. Como respuesta a dichos comentarios, Abdolhussáin Zarrinkub (2002, 79), uno de los críticos literarios y escritores contemporáneo de Persia, asegura que dicha obra «no es el relato de los caprichos y pasiones pasajeras, puesto que es surgida de la consciencia más sublime de Neẓāmī».

No cabe ninguna duda que citadas críticas provienen de una visión totalmente material respecto a la actitud de los personajes de ambas obras y sus reacciones frente al amor. Basándose a estas consideraciones, la Esencia Divina se define como una realidad exterior y de ahí se percibe su ausencia en la mayoría de los momentos. Pues, todo contrario de dichas visiones,

³ *La leyenda de Cosroes y Šīrīn*, en más de 6500 versos revela la visión mística de Neẓāmī en cuanto a lo que es el amor verdadero. Un amor por el que «se deja atrás el ser para la muerte y el egoísmo se trasmuta en generosidad. Se remonta así la temporalidad ineluctable del envejecimiento, llegando a ser el amor más fuerte que la muerte» (Levinas 2002, 44). Neẓāmī retrata la historia de un amor puro, único e inmaculado, inmerso en un tercer tiempo «entre el “tiempo del alma” y el “tiempo del mundo”, un tiempo paradójico cíclico e irreversible: la Eternidad» (Ricoeur 2004, 66-79).

hay que destacar que la Esencia Divina se refleja en ambas obras y forma base principal de la actitud de los protagonistas mediante encendimiento del fuego de un amor puro, auténtico y transformador. Por lo tanto, en presente estudio buscamos sacar a luz aspectos eclipsados por siglos por los prejuicios o juicios irrazonables, sobre todo en la última escena de ambas obras, el suicidio de las amadas, iniciando por dos fragmentos del prólogo de ambas obras:

«Vosotros, los que amáys, tomad este enxemplo,
este fino arnés con que os defendáys;
bolved ya las riendas por que n'os perdáys;
load siempre a Dios visitando su templo.
Andad sobre aviso [...]; estando en el mundo yazéys sepultados» (Rojas 2015, 77).

اگر بی عشق بودی جان عالم که بودی زنده در دوران عالم؟
Agar bi 'ešq budi ŷan 'alam Ke budi zendeē dar dōran 'alam?
«Si careciera del amor la esencia del mundo; ¿Quién seguirá vivo mientras gira el mundo?»
کسی کز عشق خالی شد، فسرده است گرش صد جان بود، بی عشق مرده است
Kasi kaz 'ešq jali šod, fesorde ast Garaš šad ŷan bovad, bi 'ešq morde ast
Está deprimido quien se vacía del amor; aun con cien vidas, es un muerto, sin amor
گر اندیشه کنی از راه بینش به عشق است ایستاده آفرینش
Gar andišeē koni az rah bineš Be 'ešq ast istade āfarineš
Si piensas con sabiduría, verás que en el amor se sostiene la creación»
(Nezāmī 2014, 33).

Ciertamente, los citados fragmentos son evidentes manifestaciones del pensamiento que nutre en su interior la creación de las dos obras en cuestión. Lejos de cualquier prejuicio, sostenemos que estos versos son frutos de un concepto bastante profundo que por siglos fue y aún es eje principal del pensamiento místico e inevitablemente tiene su resonancia en totalidad de ambas obras. Cabe destacar que, partiendo de esta visión, no pretendemos trazar una línea divisoria entre el místico oriental y el occidental, sino que consideramos todo este concepto (el pensamiento místico) como un conjunto único que busca la vía de la salvación, mientras purifica y embellece el alma del buscador de la Verdad por la llamarada del amor. Por consiguiente, no nos procura clasificar dichas obras según su trasfondo religioso, sino que intentamos mostrar que tanto *La Celestina* como *La leyenda de Cosroes y Širīn*, cuentan con una base supra-humana y espiritual.

De hecho, conforme a los señalados fragmentos, en la visión de ambos literatos en el amor se reside la fuerza que mueve al mundo y es la razón principal de toda la creación. El amor puro es lo que indica el paso del hombre a un mundo que está más allá de lo sensible, de ahí que quien no logra percibir la pura naturaleza del amor, no es más que una muerte. Este amor a lo que nos enfrentamos es el pilar que sostiene la sustancia primordial de la vida, así que no puede limitarse únicamente en los besos, abrazos y fogosos placeres carnales. Pues se trata de algo mayor que los deleites pasajeros. Es un despertar de la consciencia. Es llegar a un conocimiento más profundo de nuestro Yo y una aniquilación total de nuestro ego. De ahí que es el amor aquel templo divino que el alma logra refugiarse en él, tras pasar penurias y purificarse de las ataduras materiales.

Una intuición semejante a la de fragmento citado de Rojas, inspira en un poema de fray Luis de León (1527 o 1528-1591 d.c.)⁴, uno de los místicos y teólogos más representativos del renacimiento español, quien pone en entredicho todos los deleites pasajeros del mundo material y los frívolos atractivos de la vida terrenal, puesto que las almas han sido «nacidas para

4 A pesar de que Fray Luis de León es posterior al autor de *La Celestina*, sin embargo, recurrir a sus ideas nos sirve de gran ayuda para poder seguir los pasos del pensamiento místico en España medieval.

escalar aquellas cimas» de la magnitud divina que son herencias celestes del ser humano. Él compara la tierra, «este átomo, este suelo inferior y grosero» de deleites pasajeros con aquel «templo de grandeza, de luz y de hermosura» (Rousselot tomo II, 1907, 40), donde hay retiros deliciosos y sagrados y reina la paz y el amor:

Cuando contemplo el cielo,
de innumerables luces adornado,
y miro hacia este suelo,
de noche rodeado,
en sueño y en olvido sepultado,
El amor y la pena
despiertan en mi pecho un ansia ardiente,
despide larga vena,
los ojos hechos fuente,
Oloarte, y digo al fin con voz doliente:
«Morada de grandeza,
templo de caridad y de hermosura,
el alma que á tu alteza
nació ¿qué desventura
la tiene en esta cárcel baja, oscura? [...]»
¡Oh! despertad, mortales,
mirad con atención en vuestro daño;
las almas inmortales,
hechas á bien tamaño,
¿podrán vivir de sombras y de engaño? (Rousselot tomo II, 1907, 40-41).

Es el *suelo* el territorio del *sueño*, del *olvido* y es al mismo tiempo *cárcel baja* donde se vive *de sombras y de engaño* y siempre reina la *noche*, mientras en el *cielo* se sitúa *el templo de la caridad y la hermosura*. Asociar la tierra con el sueño, el olvido, el lugar donde habitan mil engaños y la sombra tiene una hermandad bastante profunda con semejante concepto en la mística oriental, de lo que hablaremos más adelante. No obstante, lo que caracteriza este poema de Fray Luis de León, es su énfasis en el aspecto fugitivo del mundo material, mientras anhela profundamente liberar su alma de esta *cárcel baja* del cuerpo, lo que se consigue únicamente cuando la luz del amor haya sucumbido la oscuridad del materialismo. Se trata de un amor sagrado, una guía celestial que dirige al hombre hacia su esencia mayor y le eleva a una posición aún más eminente que los ángeles. Es precisamente este amor despertador que eterniza al hombre. Es la luz que jamás oscurece. Pues es únicamente a través del amor sagrado que el hombre mortal logra percibir la infinitud absoluta y se emancipa de la pérdida total:

Aquí vive el contento,
aquí reina la paz, aquí asentado
en rico y alto asiento
está el amor sagrado,
de glorias y deleites rodeado (Rousselot tomo II, 1907, 42).

De ahí viene el consejo de Rojas a sus lectores: «load siempre a Dios visitando su templo». Este *templo* es el refugio donde el hombre logra salvarse de sus pretensiones materiales e inspiraciones malignas. La ascensión mística no es un camino únicamente reservado a los escogidos, sino que, es para todos los hombres y que su final es la unión extática con Dios, «para identificarse con Él en un acto supremo del amor» (Cruz Hernández 1996, 126). Por lo tanto,

según asegura Miguel Cruz Hernández, en su *Historia del pensamiento en el mundo islámico (Tomo I: desde los orígenes hasta el siglo XII en el oriente)*:

[...] en la esencia divina los opuestos se resuelven; de aquí que las manifestaciones teofanías sean al mismo tiempo visibles y veladas. Por tanto, no se trata de una elección: Dios y sus obras, sino de un modo: velar lo sensible y hacerlo espejo de Dios, este modo consiste en el amor, especie única cuya esencia es la conmoción extática que produce el ser de perfección, se trata de las criaturas, que Dios «vestidos los dejó de su hermosura», al decir de fray Juan de la Cruz, o de las mismas «doncellas de extraordinaria belleza», en la expresión de Ibn 'Arabí [...] (Cruz Hernández 1996, 118-119).

Este enfrentamiento del aspecto profano del ser humano con su universo espiritual forma la base principal del pensamiento místico del hombre, desde los tiempos lejanos hasta hoy en día, tanto en occidente como en oriente. Solo a través del amor verdadero estos dos aspectos opuestos, vuelven a ser complementarios. Este equilibrio entre lo terrestre y lo celeste «es alcanzada en el centro, es decir en un lugar lleno de Tinieblas que viene a iluminarse de una pura luz interior» (Corbin 2000, 27). Se trata de una búsqueda de la Naturaleza Perfecta lo que presenta la escenografía de un viaje de iniciación, ya sea en sueños o en vigilia⁵. En el mundo material de nuestros personajes, la luz del puro amor asume la misma función que la Naturaleza Perfecta, guiándolos hacia la Eternidad. Por el puro amor se iluminan sus almas, se desprenden de todas las ataduras materiales y por fin se unen con sus bien amadas en más allá. No obstante, esta metamorfosis interior no se logra por todos los buscadores. Según afirma Corbin (2000, 83): o bien el alma «consigue liberarse y el hombre de luz realiza su reunión con su guía de luz, su “testigo en el cielo” (*shâhidfi'l_samâ*), o bien el alma sucumbe a su tiniebla y queda emparejada con su *Iblis*, su sombra demoníaca».

De ahí viene la clasificación de los grados del amor en la visión de Ibn Hazm (2007, 97): la primera de esta gradación es *la estima* la que consiste en que para el que mira, la imagen de lo mirado siempre resulta bella, aunque a los ojos de los demás *dicha belleza sea relativa*. La segunda será *la admiración* que consiste en desear lo mirado y en querer aproximarse a ello el que mira. La tercera es *la intimidad*, que es la soledad que se siente el amante ante la ausencia de la amada. la cuarta gradación es *el cariño* que es la imperiosa ocupación de la mente con el otro. Este grado es llamada, en la poesía galante, pasión amorosa ('*eşq*). Uno de los aspectos de llegar a este grado de pasión es ver a la amada como un ser inalcanzable y no poder imaginar un acercamiento real a ella. Al llegar a este nivel del amor, la naturaleza de los enamorados se transforma gradualmente: «torna bello a los ojos del hombre aquello que antes aborrecía, y le allana lo que antes le parecía difícil, hasta el punto de trastornar el carácter innato y la naturaleza congénita» (Ibn Hazm 2007, 240). Y finalmente la última gradación a la que refiere el filósofo es *la pasión amorosa extrema* que es la privación total o parcial del sueño, de la comida y de la bebida. A veces esto lleva a la enfermedad, al delirio o incluso a la muerte. Más allá de esto no existe, en absoluto, un grado más extremo del amor. Conforme a las ideas del filósofo, llegar al último grado del amor requiere un desapego interior. Es cuando el amor se convierte en un fuego que consume las entrañas y aniquila la existencia del amante en la del amado, naciendo un puro espacio espiritual, interiorizando la vuelta del hombre al inmerso mundo del alma.

Según indica Ibn 'Arabí (2004, 46) este proceso de interiorización es «una batalla sin fin contra el propio ego, cuyo propósito es distorsionar la realidad». Por consiguiente, el amor humano se convierte en el puente tendido entre dos orillas de lo carnal y lo espiritual. Ahí reside la

⁵ Refiriéndose a las vías del enamoramiento según Ibn Hazm de Córdoba en su *Collar de la paloma*, quien señaló que hay cuatro vías de enamoramiento: enamorarse en sueños, enamorarse por oír hablar del amado, enamorarse por una sola mirada, enamorarse tras largo trato.

hermandad entre el amor y la muerte en el pensamiento místico, lo que se define principalmente en morir a sí mismo para alcanzar en la unión divina una nueva vida. Evidentemente, la muerte a la que se aluden también los dos literatos es una muerte iniciática que permite un nuevo despertar y una nueva mirada hacia la vida, no condicionada por las alteraciones individualistas del propio ego. Por lo tanto, según señala Carlos Gómez Bárcena en cuanto a esta muerte iniciática:

Existe una estrecha relación entre el modo de comprender y el modo de ser, de tal manera que la comprensión hasta el final trae consigo, forzosamente, una suerte de muerte a la propia individualidad egoica, nuestro yo mundano y aislado, seguido de un nuevo nacimiento espiritual, [...], el segundo nacimiento (Gómez Bárcena 2017, 116).

El ego, es el velo que se interpone entre el ser humano y la realidad divina, lo que ha de ser rasgado. En efecto, se trata de un combate exclusivamente interior e inmaterial que se libera en la propia alma humana. Sea como sea, algo debe perder la existencia. En definitiva, es este estado maravillado del ser lo que constituye el secreto del amor. Es debido a este amor que quien logra percibirlo experimenta un despojamiento total de todo lo circunstancial y lo material, es decir un desprendimiento radical del ser. Ciertamente dicho amor se vincula estrechamente con el proceso de la muerte iniciática, citado anteriormente. Amar es morir; ahí «reside el verdadero misterio del amor, que consiste en morir sí mismo para alcanzar en la unión una vida nueva y más elevada» (Gómez Bárcena 2017, 120). De semejante modo, las tres vías de la perfección espiritual en la mística española se asocian estrechamente con todo citado:

[...] Fases purgativa, iluminativa y unitiva, que eran: las llagas de los sagrados pies, con cuya consideración nos animamos a seguirle de veras, desprendidos de todo afecto terreno; la del costado abierto, por donde nos es dado penetrar en los íntimos secretos de su adorable Corazón y quedar así iluminados e inflamados; y los labios amargados con hiél y vinagre, en cuyo dulce beso está la perfección y unión consumada en que el alma recibe el mensaje de paz para comunicarla a cuantos trate [...] (J. G. Arintero 1925, 26).

El inicio de una percepción divina hacia la vida y por lo tanto, el universo entero es realmente un verdadero tratado de ascética que lleva a las almas a la vía purgativa y a la iluminativa, para más tarde subir hasta la vía unitiva. Mientras hablamos de las vías de perfección en la mística española resulta imprescindible mencionar una de las figuras altamente representativas del misticismo español del siglo XVI, San Juan de la Cruz, quien se inmortalizó en la historia por transmitir una experiencia única, unitiva y profunda de Dios. Pues, el ascético «lleno de amor y de pasión, le canta al objeto de su amor, Dios; y refleja en su alma el toque del amor divino, porque comprende que su vida entera es para amar, entre luces y sombras, y no solo en el gozo de la unión perfecta e íntima con su Dios» (González Bernal 2017, 16). El renombrado místico en su poema más emblemática, *noche oscura del alma*, trata de mostrar el éxtasis espiritual del alma hasta su unión con lo Divino. Entonces, comienza la perfección por el deseo sincero de adelantar en la vida espiritual desde la primera noche de los sentidos y, la ascética guía al alma a lo largo de las vías purgativa e iluminativa, hasta la contemplación adquirida (vía unitiva). El místico en estos versos refleja en «qué consiste la íntima unión del alma con Dios, anticipando en lo posible la absoluta beatitud y felicidad, que sólo se alcanza plenamente en la otra vida» (Miguel de Santiago 1998, XXXI). Según afirma Florencia Bailo (2014, 232) la expresión «noche oscura» que deriva del poema de San Juan de la Cruz se ha incorporado en la doctrina espiritual como el término global para designar las experiencias purificativas y de desolación por las que atraviesan los místicos en el proceso de unión con Dios. El poema se divide en tres partes, correspondientes a cada una de las tres vías o caminos que el alma ha de recorrer necesariamente para su unión con Dios:

En una noche oscura,
 con ansias,
 en amores inflamada,
 (¡oh dichosa ventura!),
 salí sin ser notada
 estando ya mi casa sosegada (Böhl de Faber 1821, 74)

La amada (el alma de San Juan) deja en calma su casa (se ha purgado) y sale (se libera del cuerpo) en medio de la noche (oscuridad de los sentidos). Es ciertamente, una aniquilación del ego material y de sí mismo para poder experimentar la dulzura de la unión divina. El encuentro con la noche oscura del alma marca el comienzo del viaje iniciático, donde el viajero recurre paisajes para alcanzar la unión mística. Evocamos la misma visión metafórica respecto a la noche en las ideas plantadas por Sohrevardī el místico persa. En *la historia del arcángel teñido de púrpura*, el místico describe el encuentro de un halcón (el personaje principal de la obra) con su arcángel cuya esencia es la luz, quien además de recordarle la sublime esencia del halcón lo guía en su viaje, enfatizándole que, en el camino del abandono, el primer paso es llegar y luego pasar de la región de las tinieblas. A la pregunta de ¿Qué indica la región de las tinieblas? del halcón, responde el arcángel:

La oscuridad de la que se toma conciencia. Pues tú mismo estás en las Tinieblas, pero no eres consciente de ello. Cuando aquel que emprende el camino se ve a sí mismo en las Tinieblas, es que ha comprendido que estaba en la Noche, y que jamás la claridad del Día había alcanzado todavía su mirada. Ése es el primer paso de los verdaderos peregrinos. Sólo a partir de ahí es posible elevarse (Sohrevardī 2002, 64)

Es la misma oscuridad a la que refiere el místico español, lo que inmediatamente nos proyecta fuera de nuestro espacio y tiempo material. Es entonces cuando el iniciador logra recuperar un sublime estado de autoconciencia que era suyo antes de esta separación. Es un reencuentro con el amor verdadero que genera la luz que ilumina el camino; que es más luminoso que la luz de medio día, la noche dichosa:

En la noche dichosa
 en la noche que nadie me veía,
 ni yo miraba cosa:
 sin otra luz ni guía
 sino la que en el corazón ardía,
 Aquesta me guiaba
 mas cierta que la luz el mediodía,
 adonde 'me esperaba
 quién yo bien me sabía,
 en parte donde nadie parecía (Böhl de Faber 1821, 74).

La luz del amor se convierte en su guía hacia el lugar indicado (*adonde 'me esperaba*) donde le espera el amado (*quién yo bien me sabía*). Es la segunda vía de la perfección espiritual del incipiente, siendo marcado por la luz del amor, una soledad absoluta (*nadie me veía*) y la desatención completa hacia las ataduras materiales (*ni yo miraba cosa*). Una vez haberse purificado de las aficiones terrenales, el místico se confirma en las virtudes que constituyen la vía, poniendo la mira en una unión más íntima con Dios:

¡Oh noche que guiaste!
 ¡oh noche amable más que la alborada!

¡oh noche que juntaste
Amado con amada,
amada en el Amado transformada! (Böhl de Faber 1821, 74).

El místico busca la paz, la cual no podrá hallar sino en la unión íntima con el Amado. Es llegado el momento en que el alma, purificado de sus pecados, aligerado y sometido a las inspiraciones del Amado, no busca nada más que la unión íntima con Dios. No obstante, en la vía unitiva «se distinguen generalmente dos formas distintas: la vía unitiva simple y la vía unitiva junta con la contemplación infusa, vía unitiva pasiva o mística. La vía unitiva simple o activa «se caracteriza por el aprovechamiento de los dones del Espíritu Santo, especialmente de los activos, y por la simplificación de la oración, que se convierte en una especie de contemplación activa o impropia dicha» (Tanquerey 1930, 828). Esta vía «es el estado de las almas fervorosas que viven habitualmente en la unión íntima con Dios, sin haber recibido aún el don de contemplación infusa» (Tanquerey 1930, 829). Mientras la vía unitiva pasiva o mística, está acompañada de éxtasis, de visiones y de revelaciones y que se caracteriza «por la contemplación infusa o propiamente dicha» (Tanquerey 1930, 828). Las almas en el estado de la vía unitiva simple no podrán gozar de la contemplación infusa⁶. Conforme a los dichos de Tanquerey la contemplación infusa es una «visión simple, afectuosa y prolongada de Dios y de las cosas divinas, efecto de los dones del Espíritu Santo y de una gracia actual especial que se apodera de nosotros, y nos hace habernos más pasiva que activamente» (Tanquerey 1930, 886). Dios quien llama a la contemplación y produce en el centro del alma humano conocimiento y el amor, a la vez. Este amor es la misma luz que penetra en el corazón del místico y arrebatándole desde interior:

El alma entonces, sale de sí misma para entrar del todo en Dios y anegarse en el mar del eterno amor. «Y allí, muerta a sí misma, vive en Dios, sin conocer ni sentir cosa alguna fuera del amor que la embriaga. Piérdase en la inmensidad de la soledad y de las tinieblas divinas; pero perderse allí es más bien hallarse. Porque verdaderamente el alma se desnuda de todo lo humano para vestirse de Dios; mudase y transformase en Dios enteramente, como el hierro metido en el fuego recibe la forma del fuego y se muda en este [...] (Tanquerey 1930, 889)

Los entregados del todo al amor de Dios, no cesan de purificar sus almas con un amor purísimo y muy intenso hacia su único Amado, siendo este ardor interior mucho más eficaz que años de penitencia continua. Se dejan llevar y mover de Dios, tal como un niño se deja llevar en manos de su madre con gozoso y a la vez libre consentimiento. Es la misma doctrina que va explicando San Juan de la Cruz en su *Noche oscura*, demostrando que para llegar a la contemplación, es menester practicar el más completo y absoluto de las abnegaciones y los desprendimientos.

Por lo tanto, es este amor puro, sublime, transformador y sagrado lo que en la visión de Rojas es la luz que guía a los perdidos hacia su camino de salvación y según Neẓāmī, es la esencia que sostiene la creación. Quienquiera que busque salir del abismo de las tinieblas hay que escudriñar las huellas de las luces del templo divino en su propio corazón, lo que se ob-

6 A este estado pertenecen todos los arcángeles que gozan de la compañía divina y que son puras de esencia. No obstante, cabe volver a señalar los dichos de Calisto en la primera escena de la obra de Rojas, donde el amante compara el deleite de contemplar el rostro de su amada con el de los gloriosos santos cuando logran percibir la visión divina (vía unitiva simple). En este corto fragmento de la obra de Rojas se nota claramente la línea divisoria entre la vía unitiva simple y la mística. Pues señala el amante: «Por cierto, los gloriosos santos que se delectan en la visión divina no gozan más que yo ahora en el acatamiento tuyo» (Rojas 2015, 88). El gozo de la contemplación divina, cuando ésta haya sido el resultado de un rígido proceso de aniquilación interior, no es comparable con el de los bienaventurados que habían percibido la cercanía divina por la pureza de esencia.

tiene únicamente a través del amor verdadero. Los protagonistas a través del amor logran purificarse de la opacidad de su ego (vía purgativa), convirtiendo sus corazones en el espejo que refleja recíprocamente, los atributos y las acciones del amado (vía iluminativa) y al fin logran saborear la dulzura de la unión corporal y espiritual (vía unitiva).

En resumidas palabras, en la experiencia de su amor entra en juego una conspiración única de lo espiritual y de lo físico. El amor que nuestros autores presentan no corresponde con la razón discursiva, sino que es una elección espiritual, mientras los protagonistas se emancipan de las pretensiones materiales por la atracción del amor sagrado:

El amor sagrado presupone un recordarse a uno mismo en el acto de amar para poder participar en el conocimiento y en la voluntad de Dios; [...] cuando el amor humano es reducido al abrazo terrenal de la concupiscencia, el Bien amado Celeste es arrancado del alma impidiéndole que destile ahí la miel secreta del Paraíso (Mujica Pinilla 1999, 11).

Es por este amor sagrado que el suicidio de Melibea se convierte en dulce partida y para la amada de Nezāmī, Šīrīn, ningún bien material, aunque fuera reina de Persia, puede ser consuelo de un corazón partido por la muerte de su amante. Es por lo que «dulce partida» de Melibea, en palabras de Šīrīn es «dulce sueño». Es la vía de perfección que han encaminado los protagonistas de ambas obras, hallando el sosiego de sus almas dolientes no tan solo en la unión corporal, sino que en unirse a sus amantes en el más allá.

De la unión corporal a la espiritual y el origen del origen

A pesar de que la pasión desmesurada de Calisto termina en la pérdida de la virginidad de su amada, la contradicción del sentimiento de los enamorados en este caso es muy evidente; Melibea pide de Lucrecia que se aparte de ahí, pero Calisto, prefiere que esté ella presente para ser testigo de su gloria. Melibea, rendida ante su profundo amor, se sacrifica por su amante, haciendo caso omiso de los valores sociales como la pérdida de la virginidad, la fama y el linaje. Según Brenda Franco Valdés (2004, 342-344), «Melibea muestra un nuevo tipo de mujer en que la voluntad individual y la firmeza del amor se imponen sobre los códigos sociales y aún sobre la vida misma. Melibea concibe el amor como una pasión tan fuerte incapaz de retenerse aún con la pérdida de la virginidad y el quebranto de la fama, hasta llega a convertirse en la razón de su vida y de su muerte».

Después de que el amor de Melibea hacia el joven Calisto sale de las cortinas de detrás de la clandestinidad, ella vacila entre lo que le marca la razón y lo que le dicta el corazón. En esta lucha, el corazón triunfa, venciendo a la razón. Sin embargo, Melibea es consciente de que con la pérdida de su virginidad ha deshonrado a su familia y en especial a su padre, Pleberio: «¡O mi padre honrado, ¡cómo he dañado tu fama y dado causa y lugar a quebrantar tu casa!» (Rojas 2015, 289). Melibea reconoce su culpabilidad, pero, por otra parte, mucho antes de esta rendición frente a la petición amorosa de Calisto, se revela frente a las reglas y los estereotipos sociales que impiden a la mujer expresar libremente sus sentimientos amorosos, quejándose, mientras se pregunta: «¿Por qué no fue también a las hembras concedido poder descubrir su congoxoso y ardiente amor, como a los varones?» (Rojas 2015, 241). Ella ha llegado al último grado del amor; un pequeño dolor en el amante le causa un tormento en el corazón. La pena del amante le resulta aún mayor y su ausencia, es la razón de su muerte:

Melibea: [...] su dolor de muelas era mi mayor tormento, su pena era la mayor mía. [...] ¡o mi Calisto y mi señor [...]! Si tu coraçon siente lo que agora el mío, maravillada estoy cómo la ausencia te consiente bivar (Rojas 2015, 248)

De hecho, para la bella doncella, el amor no solo es una atracción física o corporal, sino que ha arraigado en los más íntimos rincones de su corazón y noble espíritu. Es por lo que como señala Aldés (2004, 346-349), «es incapaz de separar el alma del cuerpo; pues el amor ha invadido todo su ser conduciéndolo inevitablemente al goce sexual, goce al que han decidido no renunciar por causa de los códigos sociales. Melibea antepone su elección amorosa ante el deber dictado a las mujeres de su época, convirtiéndose en un personaje habilitado para alcanzar la perfección del amor». Por su parte, Ibn Hazm, en *Libro de los caracteres y las conductas*, así describe la unión amorosa:

El menor de los deseos del amor que tienes a aquel que amas, es conseguir su estimación, elevarte un rango ante él y aproximarte a él, si es que no deseas más. El deseo último del amante con respecto al que ama es la unión de los cuerpos cuando hay posibilidad de ello. Por eso vemos que el amante exagerado en el amor a su compañera de lecho desea unirse a ella de distintas formas y en variados lugares, tratando de multiplicar sus posibilidades de unión. En este capítulo entran en contacto con el cuerpo y los besos (Ibn Hazm 2007, 93).

Por lo tanto, la pérdida de la virginidad, nunca se convirtió para Melibea en una pesadilla que atormentase sus dulces sueños. La joven, ya es consciente de que el amor solo se paga con el amor, cayéndose rendida frente a este dulce deleite. El amor ha penetrado hasta tal punto en el corazón de la bella amada, que le lleva al camino de una asombrosa sumisión, y dice a su criada con firmes palabras «Si passar quisiere la mar, con él, yré: si rodear el mundo, lléveme consigo; si venderme en tierra de enemigos, no rehuyré su querer» (Rojas 2015, 307). Este punto de sumisión y obediencia es el factor más importante para comprender el grado del amor floreciente entre los dos jóvenes, hasta tal punto que el matrimonio que para sus padres es tan solo una virtud y un paso más en la vida no significa nada para la bella doncella. Lo que ha sentido ella de su amor con Calisto ha llenado tanto su corazón que prefiere ser «buena amiga que mala casada». Desde luego, esta extrema pasión amorosa de Melibea se justifica cuando habla de Calisto y las pérdidas sufridas debido a este amor clandestino. El amor de la noble doncella es el único patrimonio de Calisto en esta vida fugaz, por lo que finge estar ausente durante el día para poder ver a su amada por la noche. Este estado ensimismado del joven amante, su desilusión frente al mundo material, («perdiéndose su hacienda»), este retiro y la soledad buscada hasta la hora prometida en la que vuelve a ver a la amada, son las singularidades de un verdadero amante según Ibn Hazm. Para los que han sentido el sosiego y el placer de la unión, el fuego de la separación les quema los corazones. Vivir en los tormentos de la separación, para los que han experimentado la belleza y gloria de la unión, es tan insostenible que prefiere y elige la muerte, pues la muerte hace cesar dichos tormentos.

Sin embargo, en la última noche de la cita amorosa Calisto, ebrio del placer de la unión con la bella amada, vanamente desea que su amor pudiera cambiar el giro de las estrellas, para evitar el amanecer. La voz de Sosia, deja en suspenso la conversación amorosa entre los amantes y Calisto sale por la ventana para defenderse de sus criados del posible peligro. La mala fortuna, ensombrece los amores de Calisto y Melibea. El joven enamorado cae por las escaleras por un tropiezo y muere.

La separación de los enamorados causada por la muerte, tal como afirma Ibn Hazm (2016, 285), «es el decisivo alejamiento que no cabe esperar retorno; es la malaventura irremediable; la disolución definitiva; la calamidad mayor del Destino. La muerte, es desgracia más abrumadora que las tinieblas nocturnas, que quiebra toda la esperanza, borra todo deseo y hace desesperar de todo reencuentro. En este punto quedan suspensas las lenguas y se rompe toda la posibilidad de remedio, sin que quede otro recurso que resignarse, de grado o por fuerza». Añade el autor que:

La muerte es la prueba mayor que puede afligir a los amantes. [...] La muerte es úlcera que no se cierra; dolor que no se mitiga; pena que se renueva de continuo, en la misma medida en que se va pudriendo aquel que ha sido dejado sepultado en la tierra (Ibn Hazm 2016, 285).

La amada Melibea, vertiendo amargas lágrimas, lastima la muerte de su todo. Un mundo en el que ya no respira Calisto carece de sentido para ella, como había anunciado antes, «Faltándome Calisto, me falte la vida». La muerte del amado Calisto, le ha dejado «una mortal llaga en medio del corazón (que) no es yugal a los otros males» (Rojas 2015, 331). Esta secreta herida en lo más oculto rincón del espíritu de la bella amada, le quita las fuerzas para vivir, acercándola paso a paso a una nueva decisión que marcará el fin de la obra de Rojas (2015, 329), dejando sorprendidos al lector: Melibea: «[...] No es tiempo de yo bivar. ¿Cómo no gozé más del gozo? ¿Cómo tove en tan poco la gloria que entre mis manos tove? O ingratos mortales, jamás conosçes vuestros bienes sino quando dellos carescéys».

El aspecto humanizado del amor es esta misma mortalidad que podrán padecer los enamorados debido a una irreparable separación por la muerte. Vivir en un mundo material hace imposible poder gozar de una gloria eterna. La pérdida de Calisto, le ha causado a Melibea una profunda perturbación mental y espiritual. Pide a su padre que la acompañe a subir al «açutea alta, por que desde ahí goze de la deleitosa vista de los navíos» (Rojas 2015, 332). En la visión de Russell (1991, 589), las palabras de Melibea dirigidas a su padre en esta escena destacan por su tono elevado y por el resumen que hace Melibea de su historia de amor con el joven Calisto, lo que lo convierte en uno de los pasajes más fundamentales para comprender la obra de Rojas. Es en este mismo pasaje donde el autor nos revela una nueva información, hasta ahora oculta. Pleberio conoce a Calisto: «penava por mi amor un cavallero que se llamava Calisto; el qual tú bien conociste» (Rojas 2015, 334).

Melibea, consciente de que quitarse la vida para su padre no es más que una «gran sinrazón», compara al principio su decisión con los delitos de los crueles que mataban a sus hijos, descendientes, hermanos y padres, preservando a sus seres queridos del peligro. Para la joven doncella, Calisto, está por encima de cualquier bien mundano, incluso de sus padres y de su propia vida: «Melibea: De todos soy dexada [...] pero no es más en mi mano. Tú, Señor, que de mi habla eres testigo, ves mi poco poder, ves quán cativo tengo mi libertad, quán presos mis sentidos de tan poderoso amor del muerto cavallero, que priva al que tengo con los bivos padres» (Rojas 2015, 332).

Esta sumisión y no ver y ni desear nada excepto al amado se puede apreciar en las palabras de Calisto: «No quiero otra honra, otra gloria, no otras riquezas, no otro padre ni madre, no otros debdos ni parientes, de día estaré en mi cámara, de noche en aquel paraíso dulce (...)» (Rojas 2015, 293). Para Ibn Hazm, una de las fortunas del amor se encuentra en que tanto el amante como el enamorado se igualen en lo que sienten. Eso es el colmo de lo deseado en el amor y es difícil de alcanzar. Melibea, le pide a su padre que la escucha con atención ya que confía en que éste la absolverá de toda culpa si oye lo que casi puede considerarse como una confesión:

Melibea: Padre mío, no pugnes ni trabajos por venir adonde yo esté [...] Mi fin es llegado, llegado es mi descanso y tu pasión; llegado es mi alivio y tu pena; llegada es mi acompañada hora y tu tiempo de soledad. no havrás, honrrado padre, menester instrumentos para aplacar mi dolor [...], oyrás la causa desesperada de mi forjada y alegre partida [...] (Rojas 2015, 333).

A continuación, Melibea resume la historia de su amor para su padre: «[...] Muchos días son passadaos, padre mío, que penava por mi amor un cavallero que se llamava Calisto, el qual tú bien conociste. Conociste assimismo sus padres y claro linaje; sus virtudes y bondad a

todos eran manifiestas» (Rojas 2015, 334). Y destaca el papel desempeñado por Celestina de quien dice que es: «...una astuta y sagaz muger [...] sacó mi secreto amor de mi pecho. Descubrí a ella lo que a mi querida madre encubría» (Rojas 2015, 335). Para Russell (1991, 587), lo que dice Melibea demuestra que es consciente del encantamiento de Celestina, o por lo menos «de que hubo algo raro relativo a su rendición a la vieja», pero debemos recordar que Melibea habla de «sacar el secreto amor de su pecho», no como señala Russell de «generar las semillas del amor en su pecho». De nuevo volvemos a esta idea principal y de que tanto Calisto como Melibea, estaban inmersos en un amor correspondido, pero secreto que Celestina únicamente lo reveló, facilitando así la tarea de los dos enamorados.

Melibea, envalentonado por el amor de Calisto y el camino escogido, revela el más importante secreto de esta historia de amor, contándole a su padre la pérdida de su virginidad causada por este deleitoso gozo, para luego, hablar de la caída y la muerte de su amado: «[...] como las paredes eran altas, la noche scura, la scala delgada [...] puso el pie en el vazío y cayó, y de la triste cayda sus más escondidos sesos quedaron repartidos por las piedras y paredes» (Rojas 2015, 335). Tan profunda es la compenetración psíquica y sensual que comparten Melibea y Calisto después de un mes que solo hay una decisión posible para ella: «No es tiempo de yo bivar» (Rojas 2015, 333). Y va más allá, encontrando en su propia muerte el alivio: «algún alivio siento en ver que tan presto seremos juntos yo y mi aquel querido y amado Calisto» (Rojas 2015, 332). Es por lo que, antes de dirigir sus últimas palabras a su padre, habla con el amado muerto, pidiéndole que la espere y a su padre, que les entierre en dos sepulturas adyacentes.

Melibea prefiere seguir a su amante en la muerte a los bienes materiales heredados de su padre, buscando vida en el suicidio: «[...] Toma, padre viejo, los dones de tu vegez [...] recibe las arras de tu senectud antigua; recibe allá tu amada hija. Dios quede contigo y con ella; a Él offrezco mi alma» (Rojas 2015, 336). Como ha sido mencionado anteriormente, la divinización del amado es una de las señales del amor. Melibea, hasta los últimos momentos de su vida, guardaba en su pecho el sublime grado del amor que sentía hacia su amado Calisto. Dice Melibea: «a Él offrezco mi alma». Este «Él», puede referirse tanto a Dios, como a Calisto a quien adora como si fuera su Dios, entregándoles su alma, y dejando atrás una vida sin su presencia.

Con su suicidio la joven muestra el vehemente deseo de rendirse frente a un amor único y puro, siguiendo a su amado en la muerte. Frente a esta visión, Jorge Abril-Sánchez (2003, 10-11), en su artículo titulado «*una familia de meretrices: prostitutas públicas y privadas, cortesanas, rameras y putas viejas en La Celestina*», considera que el amor practicado en esta obra es un modelo del amor ovidiano, por lo que se basa principalmente en la atracción sexual y perseguir la satisfacción corpórea y no sufrir por las consecuencias del amor y añade después: «en este caso, el amor noble se ve determinado por la consumación del deseo, producto de la lujuria, lo cual lo convierte en un amor más mundano que espiritual». El autor siguiendo sus interpretaciones considera a Melibea como una «prostituta privada, por recibir a su querido en su casa» y que una de sus diferencias con el resto de las compañeras de la misma profesión, es su suicidio: «cuando éste [el amor] desaparece con la muerte de su amado, en vez de buscar otro amor, se suicida ya que en realidad se enamora de su amante al mismo tiempo que satisface su pasión sexual». En este análisis, el autor iguala a la noble doncella con el grupo de las cortesanas y prostitutas, diferenciándole del resto de ellas, únicamente, por recibir a su amado en el entorno privado de su casa y más tarde, por su suicidio. Además, Abril-Sánchez considera el suicidio de la joven amada como una rendición emocional frente a un amor generado después de «la satisfacción sexual».

No obstante, según la visión que hemos aportado en este trabajo partiendo de las ideas de Ibn Hazm, estamos convencidos de que ni Melibea se considera como una «privada prostituta», ni su suicidio es una reacción sentimental frente a la incapacidad de sustituir el amor perdido con otro nuevo. A su vez, Calisto, enamorado de la bella doncella en los sueños, para poder unirse con ella, inevitablemente, tiene que pasar pruebas que purifican su sentimiento, alejándole de todo lo que no fuera Melibea. Contradictoriamente al análisis de Abril-Sánchez,

ambos enamorados en la obra de Rojas aceptan todos los sufrimientos que el amor les pueda imponer en el futuro.

A pesar de que Calisto en un principio busca satisfacer su deseo pasional de unirse con su bella dama, en el transcurso de los acontecimientos va alcanzando una perfección sentimental y espiritual. Para él, el amor se convierte en una herida interior cuya única cura es la paciencia. Esta única experiencia requiere un desapego interior, hasta tal punto que el noble amante ignora si es de día o de noche y en sus soliloquios silenciosos, entra en un mundo de misterio donde logra dialogar con la dulce fantasía de su amada. A su vez, Melibea como «encerrada doncella», se rebela frente a las limitaciones que la sociedad le impone, e incluso arriesga su vida en busca de un amor perenne. A diferencia de la visión metódica de Abril-Sánchez, el amor reflejado en la obra de Rojas no se adapta a los principios racionales expuestos en su artículo.

Melibea logra santificar su puro amor con la entrega total de su alma a su amado Calisto, y su suicidio no es su fin, sino que el paso de la nada (la vida terrenal) a la existencia. La muerte es, por lo tanto, una liberación. Pablo Rousselot (1907, 102-104), en el segundo tomo de su obra *Los místicos españoles*, hablando de la doctrina de Santa Teresa, confirma la liberación del espíritu después de la muerte:

Encuéntrese el alma en una región que defiere en todo de la terrena; ve en ella una luz infinitamente más brillante que todas las de aquí, bajo, y observa en un instante tantas maravillas, que fuera imposible en muchos años imaginar la menor parte de ellas. Parece estar separado del cuerpo: ¿Lo está en realidad? El sol lanza sus rayos sobre la tierra y sin embargo no sale del cielo: así el alma y el espíritu que están unidos como el sol y sus rayos, ¿no pueden, sin dejar de permanecer en el cuerpo, salir de sí mismos bajo de la influencia del calor del sol de la justicia, que es Dios? ¿Quién podría dividir, separar dos llamas tan ardientes?

Así la unión de las almas es una unión permanente, indisoluble; es una gracia inagotable para los dos enamorados.

La cripta de la separación; la dulce y deseada muerte

En la *La leyenda de Cosroes y Šīrīn* la unión amorosa de los dos enamorados no solo marcó un giro fundamental en la naturaleza del joven rey, Cosroes, sino que también con el transcurso del tiempo se le convirtió en un gran incentivo para la búsqueda del conocimiento interior. Al percibir el placer y la dulzura de unión, el joven rey se acordó del sueño que había tenido años atrás⁷ en el que tenía cuatro bendiciones divinas. Y entonces, era rey de reyes, tenía un músico llamado Bārbod, tenía a su caballo, Šabdiz y lo más importante de todo, el fuego del amor de su bella armenia había abrasado su corazón. En este momento, afectado por recordar aquel sueño olvidado durante años, el rey se encontró a sí mismo dominado por una fuerza ajena a él que tuvo importantes consecuencias en su vida.

Conforme a la visión de Ibn Hazm, cuando la perfección del amor brilla, ésta muestra su esencia transformadora. Además asegura el filósofo que el mismo deseo de unirse con bien amada involucra en sí una visión más profunda hacia sendero espiritual de lo divino y lo ce-

⁷ Cosroes era hijo y único sucesor de majestuoso rey persa, Ormuz. Un día, en plena juventud, desobedeció el decreto de su padre, maltrató a un campesino, emborrachándose en su casa y causándole muchos prejuicios. Como consecuencia de esta desobediencia el rey le quitó a Cosroes su trono, su caballo, su criado y su arpa. El joven príncipe, reconociendo su falta, recurrió a la ayuda de las autoridades, humillándose ante su padre y pidiéndole mil disculpas. La noche siguiente, Cosroes soñó con Anuširvan, su bisabuelo. En el sueño, el anciano le dio buenas nuevas de que por haberse humillado frente a su padre y no aparentar enfado por haber perdido sus posiciones (el trono, el criado, el caballo y la arpa), Dios le había recompensado con cuatro bendiciones que obtendría en un futuro predeterminado: la primera era una bien amada quien iluminaría sus noches y calmaría su alma; la segunda sería un caballo del color de la noche llamado Šabdiz; la tercera sería su subida al trono y por último, el servicio de un músico hábil llamado Bārbod.

leste; puesto que al contrario de la razón discursiva que separa al hombre de Dios, el amor permite al enamorado a comprender el misterio divino ocultado en la unión y asegura «la unión verdadera no puede, por tanto, conseguirse sino luego que el alma está presta y dispuesta para ella; una vez que le haya llegado del conocimiento de aquello que se le asemeja y con ella coincide» (Ibn Hazm 2016, 164).

Entonces, dominado por esta energía espiritual y guiado por las palabras y los consejos de su amada Šīrīn, Cosroes abandonó su majestuosa vida como rey, en busca de un propósito mayor. Este fuego interior que había nacido por el amor de la bella armenia le sirvió como una gran fuerza impulsora para poder percibir los fundamentos de la unicidad divina, las razones de la creación y el camino que debe ser recorrido para llegar a la perfección espiritual. De hecho, esta búsqueda del mundo interior y de los fundamentos de la creación hace despertar de su aletargada consciencia y le llevan a orar y expresar a Dios su arrepentimiento. De ahí que dicha reconciliación con la dimensión espiritual de su ser le alejó cada vez más de la vanidad por la gloria y las trabas materiales del reinado. Dice Ibn Hazm en un poema:

Abandonó sus devaneos y placeres;
casto fue en sus amores y en sus fiestas.
[...] Ya era el tiempo de que el corazón despertara
y se desprendiera de los velos que lo cubrían.
[...] esfuérate, alma, remángate, deja
de seguir la pasión con sus locuras (Ibn Hazm 2016, 387).

La unión amorosa, por lo tanto, se le convirtió en una unión mística, puesto que logró hallar los rasgos de la belleza divina en la de amada, considerándola una evidente manifestación de lo Femenino-creador. Es este momento en que el amante se transforma en amado; puesto que «el Amado se convierte en el espejo que refleja el rostro secreto del amante místico, mientras que este, purificado de la opacidad de su ego, se convierte recíprocamente en el espejo de los atributos y las acciones del Amado» (Corbin 1993, 88). Pues Cosroes, estaba tan sumergido en el océano invisible de la teofanía y del amor que optó por dejar la corona y el territorio en manos de su hijo⁸, buscando alivio en permanecer en un templo de fuego, menospreciando así todo lo que le fue concedido como rey de los reyes. Sin embargo, Šīrudeh, tras subir al trono y coronarse como nuevo rey, decidió aislar aún más a su padre, presionándole en una abandonada cripta.

Es en este mismo punto de la *leyenda de Cosroes y Šīrīn* que se marca la transformación del amor profano del rey en un amor puro y sagrado, puesto que perdiendo todo, está satisfecho con tener a la amada a su lado. La sumisión total del oprimido rey eleva su posición de rey a un verdadero amante que no busca más que su amor, puesto que en éste ha logrado hallar su yo auténtico, su Yo celestial. Posteriormente, el sosiego y la satisfacción interior del rey y su absoluto rendimiento frente al destino, aumentó aún más las llamas de la envidia en el corazón del indigno sucesor de la corona que pensó en matar a su padre. Entonces, la privacidad amorosa de los dos enamorados en la última noche de unión, cuando la bella armenia besaba incesantemente los pies atados de su único amor, mientras le contaba historias de amor, se convierte en la escena más nostálgica de la obra; puesto que una vez cerrados sus ojos subyugados por el poder del sueño, el costado del rey fue apuñalado por el cuchillo de su hijo:

ملک در خواب خوش پهلو دریده گشاده چشم و خود را کشته دیده

Malek dar jab-e još pahlu darideh Gošâdeh čšm-o jod râ košteh dideh

El rey sumido en un grato sueño, con el costado desgarrado abrió los ojos y se vio asesinado.

⁸ Cosroes de su matrimonio con María (hija del emperador de Roma), tuvo un hijo llamado Šīrudeh. Cuando el rey y la reina armenia se casaron, Šīrudeh apenas había cumplido los nueve años. No obstante, a pesar de su corta edad, mostraba una pasión enfermiza hacia su madrastra, Šīrīn.

ز خورش خوابگه طوفان گرفته دلش از تشنگی از جان گرفته
Ze junaš jâbgah tūfan gerefteh Delāš az tešnegī az ŷân gerefteh
 Por la sangre, su lecho, era un tormento, su corazón por la sed, se quedaba sin vida.
 (Nezāmī 2014, 418)

Desangrándose y por la intensidad del dolor, el rey se sintió sediento. Quiso despertar a su amada para pedirle un trago de agua, pero pensando en la reacción de ésta al ver a su amado con un cuerpo desgarrado, optó por morir en silencio:

به دل گفتا: که شیرین را ز خوش خواب کنم بیدار و خواهم شربتی آب
Bē del goftâ: kē Širin râ ze još jâb Konam bidâr-o jāham šarbatī āb
 Dijo para sí: «despertaré a Širin de su plácido sueño y le pediré un trago de agua».
 متفخن اهبش نابرم نی ا تسه: هک متفمن رطاخ اب تفنگ هر رگد
Dejar rah goft ba jâter nahofteh Kē: hast in mehrbân šabhâ najofteh
 Instantes después, balbuceó: esta afable amada, tuvo muchas noches de desvelo.
 یراز و دایرف زا رگید دبس خن یراوخ و دادی نی ا نم رب دنیب و چ
Čo binad ban man in bidâd-o jârî Najosbad digar az faryad-o zarî
 Si me contempla preso de despotismo e ignominia, por el llanto y lamento no volverá a reconciliar el sueño.
 دشاب متفخ وا و مدرم نم موش دشاب متفگان نخس نی اک هب نام
Hamân beh kin sojan nâgoftteh bâšad šavam man mordeh va u jofteh bašad
 Será mejor que estas palabras queden sin pronunciarse, que muera yo mientras ella duerme.
 رادیب باوخ زا درکن ار نیری ش هک رادافو ن ا داد ن ان چ ناج ی خلت هب
Bē taljī ŷân čenân dâd ān vafadâr Kē Širin râ nakard az jâb bidar
 Y amargamente entregó su cuerpo este fiel amante sin haber despertado a Širin.
 (Nezāmī 2014, 418)

De hecho, la muerte del enamorado en el sendero amoroso constituye una de los temas centrales tanto de las obras de los místicos persas como en la de Ibn Hazm. Una vez roto la envoltura de la individualidad egocéntrica, el amante logra percibir el mundo desde un punto de vista aún más amplio y más libre que el de su propio Yo. Seguido de esta muerte simbólica, los místicos y los filósofos como Ibn Hazm hablan de una aniquilación total del Yo, lo que consideramos como la muerte del cuerpo. Dado que la muerte del ego es hacer morir a lo viejo para que lo nuevo vea la luz, la muerte física también se considera como una total liberación de todas las ataduras materiales y mundanas. Volviendo a los versos anteriores, la actitud de Cosroes y su lacerante muerte nos convence de que ya no estamos frente a un rey egoísta, sino que todo un verdadero amante quien prefiere morir sediento, pero no despertar a su bienamada. En otras palabras, en pos del absoluto e incondicional desprendimiento del ego, viene la aniquilación total del ser, no solamente causado por el amor, sino aun por algo mayor: la pasión amorosa. Es precisamente por esta razón que la dolorosa partida de Cosroes cambia la imagen del rey en la mente del lector, revistiéndole de rasgos celestiales y espirituales e incluso simbólicos.

Transcurriendo segundos, Širīn se despierta a causa de la sangre de su amado que la había llegado a mojar. Pasó toda la noche sumida en el llanto, mientras lavaba el cuerpo herido de su amado con agua de rosas. Cuando terminó, Širīn se maquilló el rostro como si fuera a celebrar su boda. Por otro lado, el hijo del rey envió un mensajero a su madrastra, diciéndole que podría guardar luto por su esposo solo por unos días, puesto que el séptimo sería el día de su unión. Despuntando los primeros rayos del sol, la noticia de la muerte del rey llegó hasta el más recóndito rincón del reino. No obstante, en el funeral, la cara maquillada de Širīn, su reluciente corona y su cabello cubierto por una fina seda roja, resultaron chocantes para las autoridades y los participantes, puesto que no podían entender tanto atrevimiento

en la actitud y la apariencia de una prestigiosa dama como ella. Al llegar al panteón familiar, la reina pidió a los compañeros que antes de enterrar a su amado, les dejaran solos por un tiempo. Cerrando las puertas, besó la lлага e inminentemente desgarró su propio costado con una daga. Con el cuerpo empapado en sangre, abrazó a su amado como si se liberase de prisión, besándole los labios para saciar su sed. Sin embargo, la fiebre de su corazón no se curó hasta que su alma no se fundió con el de su amado. Mientras agonizaba, pronunciaba estas palabras:

که جان با جان و تن با تن بپیوست تن از دوری و جان از داوری رست
 Kē yân bâ yân-o tan bâ tan be-peyvast Tan az durî va yân az dâvarî rast
 Que el alma se unió con el alma, y el cuerpo con el cuerpo; pues el cuerpo se liberó de la separación (lejanía) y el alma de ser juzgado
 به بزم خسرو، آن شمع جهانتاب مبارک باد شیرین را شکر خواب
 Bē bazm-e Josrow, ān mâh-e yâhân tâb Mobârak bâd Širin râ šekar jâb
 Celebrando el funeral de Josrow, esta vela que ilumina el mundo, afortunada es Širin por este dulce sueño.
 چنین واجب کند در عشق مردن به جانان جان چنین باید سپردن
 Čenin vaÿeb konad dar ‘ešq mordan Bē yânân yân čenin bâjad sepordan
 Así se ha de morir por amor, así ha de entregarse el alma a los bienamados.
 (Nezāmī 2014, 424)

Diciendo estas palabras, Širīn dio su último suspiro. Su cuerpo fue enterrado junto al de su amado en el mismo panteón, y así se marca el trágico fin de *la leyenda de Cosroes y Širīn*. Sin embargo, dado que la propia protagonista, considera el suicidio como un dulce sueño y una voluntaria partida, es imprescindible analizar este apartado desde otro punto de vista. Indudablemente la muerte solo pierde su espantosa cara mientras se considera como un puente tendido hacia la luz eterna. Vistas así las cosas, el paso que sigue al acallamiento del ser mundano, sería la entrega total del yo al amado y por el amado, sin buscar ni esperar retorno alguno. No se debe juzgar dicha decisión a la sombra del juicio humano y la razón discursiva, puesto que esta visión traspasa todo lo material y lo mundano, tanto que hasta la definición del tiempo toma otra nueva dimensión y definición; pues la raíz de dicho amor no está en el tiempo ni tampoco en la historia. Según señala Mujica Pinilla (1999, 48) los «amantes como Ibn Hazm nos hablan de un tiempo espiritual, cualitativamente distinto al tiempo cronológico y lineal de la historia profana, donde se desarrolla la historia del alma».

La naturaleza del alma es tan importante en la obra de Ibn Hazm que según sostiene el filósofo, el apetito carnal toma tan solo nombre de amor cuando «se supera a sí mismo y traspasa estos límites (las apariencias físicas), siempre que su rebasamiento coincida con una unión espiritual en que tengan parte el alma y sus cualidades naturales» (Ibn Hazm 2016, 164). Tanto Širīn como Melibea tras la muerte de sus amados abrazaron la muerte voluntariamente, menospreciando toda la magnitud y el resplandor de la fogosa vida material, buscando su alivio en la unión espiritual con los amados ya partidos. «La forjada y alegre partida» de Melibea para Širīn se expresa como «dulce sueño». Este entusiasmo de partir, sin duda, conserva tras él una firme creencia de poder volver a percibir la dulzura y el deleite de la unión en un mundo sin límite y sin ataduras.

Ciertamente, cuando el amor se convierte en un fuego que consume las entrañas, embota la razón, ciega la mirada y aniquila la existencia del amante en la del amado, nace un puro espacio espiritual, interiorizando la vuelta del hombre al inmerso mundo del alma. Es esta clase de amor que también fascina a Nezāmī y le lleva a componer más de 6500 versos sobre ella. Pues es la experiencia propia del poeta la que dicta estos versos, pasándose del mundo místico y espiritual de

*Majzan al-Āsrār (El Tesoro de los secretos)*⁹ al amoroso orbe de *La leyenda de Cosroes y Šīrīn*, en el que el amor traspasa las fronteras corpóreas y pasionales, convirtiéndose en el único camino que dirige a los protagonistas al camino de la perfección y a la madurez espiritual.

Últimas consideraciones:

Como palabras finales parece de mayor importancia destacar que las últimas palabras cruzadas entre los amantes de ambas obras tienen cabida en el corazón de la misteriosa noche, mientras las dos amadas optan por su voluntaria partida al día siguiente de la muerte de sus amantes, en plena luz del día. En la visión mística, la noche, las tinieblas, la oscuridad, el sentimiento de abandono y el vacío crean un campo semántico e ideológico que delinea por metáfora la extensión espiritual de una transformación interior del amante. Sohrawardī, en su *historia del arcángel teñido de púrpura*, describe el encuentro del buscador de la reina de luz con su Ángel, quien le sirve de guía. En esta historia, el personaje principal está configurado de un halcón capturado por cazadores y llevado a tierras lejanas. Un día, el halcón logra huir y en el desierto se encuentra con sabio muy viejo, pero de aspecto juvenil, quien le guía hacia su destino. En el camino, el sabio le indica que tiene que pasar por distintos valles hasta llegar a la región de las tinieblas, y como respuesta a la pregunta del halcón de qué indica esta región, le responde:

El sabio: La oscuridad de la que se toma conciencia. Pues tú mismo estás en las Tinieblas, pero no eres consciente de ello. Cuando aquel que emprende el camino se ve a sí mismo en las Tinieblas, es que ha comprendido que estaba en la Noche, y que jamás la claridad del Día había alcanzado todavía su mirada. Ése es el primer paso de los verdaderos peregrinos. Sólo a partir de ahí es posible elevarse (...) El buscador de la Fuente de la Vida en las Tinieblas pasa por toda clase de estupores y angustias. Pero si es digno de encontrar la Fuente, finalmente, después de las Tinieblas, contemplará la Luz (Sohrawardī 2002, 64-65).

El viaje de retorno a nuestra esencia primordial, más allá de los sentidos y de la mente racional, es una destrucción total de lo que pensamos que somos, una desolación permanente de nuestro ego, sin embargo, será un viaje doloroso, lleno de gemidos y escondidos llantos, puesto que «el ego no se irá con risas y con caricias, debe ser perseguido con penas y ahogado en lágrimas» (Vaughan-lee 2000, 128). Una vez purificado, el amor lleva al peregrino por el oculto camino dentro de su alma, en su «corazón de corazones»; puesto que «dondequiera que haya una ruina hay Esperanza de encontrar un tesoro. ¿Por qué no buscar el tesoro de Dios en un corazón devastado?» (Vaughan-lee 2009, 112). Por lo tanto, mientras la vastedad de la melancolía de la separación ha arrancado al amante de su vida anterior, de su existencia material, ya está dispuesto a entregar su yo para estar con el amado. Esta nueva auto-consciencia adquirida por la auto-destrucción y el aniquilamiento del yo, es la aurora que marca la salida del amante de las tinieblas de la noche de la separación.

En este punto reside el concepto del «mártir del amor», en la visión de Ibn Hazm. El mártir de amor es aquel amante quien nada contra las corrientes de pasiones carnales, y su muerte tiene los efectos de un renacimiento espiritual. Como afirma Mujica Pinilla (1990, 80), en cuanto a los mártires del amor, Ibn Hazm considera que «la unión total con el Bienamado o la pérdida del ser individual del amante, la aniquilación y la resurrección, son una y la misma cosa». Y según Henry Corbin (2000, 50), cuando el alma humana ha acabado el ciclo de sus

⁹ El libro místico poetizado por el poeta precisamente antes de *La leyenda de Cosroes y Šīrīn*, en el que se reflejaba relevantemente la visión mística del poeta respecto a la vida y el universo entero. De ahí este giro total del poeta de una obra totalmente mística a una obra llena de amores y sus penurias se convirtió en una cuestión difícil de responder por los especialistas.

purificaciones, «entra en el mundo de Luz y es reunida con su Pareja eterna: “Voy hacia mi Imagen y mi Imagen viene hacia mí, Ella me abraza y me mantiene abrazado, como si hubiese salido de prisión”».

Te amo con un amor inalterable,
mientras tantos amores humanos no son más que espejismos.
Te consagro un amor puro y sin mácula:
Si en mi espíritu hubiese otra cosa que tú,
la arrancarí y desgarraría con mis propias manos.
No quiero de ti otra cosa que amor;
fuera de él no te pido nada.
Si lo consigo, la Tierra entera y la Humanidad
serán para mí como motas de polvo y los habitantes del país, insectos (Ibn Hazm 2014, 119).

Bibliografía

- ABRIL-SÁNCHEZ, JORGE. 2003. “Una familia de meretrices: prostitutas públicas y privadas, cortesanas, ramerías y putas viejas en *La Celestina*”, *Celestinesca* 27, pp. 7-24.
- ARINTERO, JUAN G. 1925. *La Verdadera mística tradicional*, editorial Fides: Salamanca.
- BAILLO, Florencia. 2014. “La noche en San Juan de la Cruz, símbolo de la desnudez espiritual y camino hacia la libertad de espíritu”, semestral *Teoliteraria*: Brasil, vol. 4, n.º 7.
- BÖHL DE FABER, JUAN NICHOLAS. 1821. *Floresta de rimas antiguas castellanas*, Hamburgo: Perthes y Besser.
- COLOMINA TORNER, JAIME. 2013. “El trasfondo religioso de *La Celestina*”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, n.º 42.
- CORBIN, HENRY. 1993. *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn Arabí*, editorial: Destino: Barcelona.
- CORBIN, HENRY. 2000. *El hombre de luz en el sufismo iraní*, Siruela: Madrid.
- CRUZ HERNÁNDEZ, MIGUEL. 1996. *Historia del pensamiento en el mundo islámico*, Tomo I: Desde los orígenes hasta el siglo XII en Oriente, Alianza Editorial: Madrid.
- FERNANDO DE ROJAS. 2015. *La Celestina*, Catedra: Madrid.
- FRANCO VALDÉS, BRENDA. 2014. “Una nueva visión femenina, *Melibeia y Mirabella*”, *Actas XV congreso AIH (Asociación Internacional de Hispanistas)*, vol. 1, edición de Beatriz Mariscal, Blanca López de Mariscal, Monterrey: México. Disponible en https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/aih_xv_b.htm.
- GÓMEZ BÁRCENA, CARLOS. 2017. *El simbolismo de nay en el sufismo de Mawlânâ Ğalâl al-Dîn Rûmî*, Tesis doctoral, Universitat de Barcelona.
- GONZÁLEZ BERNAL, EDITH. 2017. *Místicas medievales, el rostro femenino en la teología*, editorial: Pontificia Universidad Javeriana: Bogotá, Colombia.
- IBN ARABÍ, MUHYIDDIN. 2004. *El divino gobierno del reino humano (lo que necesita el buscador, tratado sobre el uno y el único)*, traducido por Afife Traverso y Emilio Alzueta, Editorial Almuzara: Murcia.
- IBN HAZM DE CÓRDOBA. 2007. *El libro de los caracteres y las conductas; Y epístola sobre el establecimiento del camino de la salvación de manera abreviada*, Editorial Siruela: Madrid.
- IBN HAZM DE CÓRDOBA. 2016. *El Collar de la paloma*, Alianza Editorial: Madrid.
- LEVINAS, EMMANUEL. 2002. *Totalidad e Infinito, ensayos sobre la exterioridad*, ediciones Sígueme: Salamanca.
- MARTÍN SASTRE, MARÍA JESÚS. 1999. “El aspecto religioso en *La Celestina*”, *Verba hispanica: anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Fa-*

- cultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana, ISSN 0353-9660, N.º. 8.
- MUJICA PINILLA, R. 1990. *El Collar de Paloma del Alma "Amor sagrado y el amor profano en la enseñanza de Ibn Hazm y de Ibn Arabi"*, Hiperión. Madrid.
- NEZĀMĪ. 2014. *La leyenda de Cosroes y Šīrīn*, Ġātreh: Teherán.
- RICOEUR, PUAL. 2004. *Tiempo y narración, configuración del tiempo en el relato histórico*, primer volumen, Siglo XXI editores: México.
- ROUSSELOT, PABLO. 1907. *Los místicos españoles*, dos tomos, Barcelona: Imprenta de Henrich.
- RUSSELL, PETER E. (ed.). 1991. Fernando de Rojas, *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Castalia.
- SANTIAGO, MIGUEL DE. 1998. *Antología de poesía mística española*, Verón, editores: Barcelona.
- SOHRAVARDI SHIHĀBODDĪN YAHYĀ. 2002. *El encuentro con el ángel*, Tres relatos visionarios comentados y referenciados por Henry Corbin, Ediciones Trotta, Madrid.
- TANQUEREY, AD. 1930. *Compendio de teología ascética y mística*, traducido por Daniel García Hughes, Ediciones de la Revista de Espiritualidad, Madrid.
- VAUGHAN-LEE, LLEWELLYN. 2009. *El sendero del amor. Enseñanzas de Maestros Sufíes*. Madrid: Gaia Ediciones.
- WEBBER, EDWIN J. 1977. "la comedia de Calisto y Melibea como arte de amor", publicado en "La Celestina y su contorno social, (actas del I congreso internacional sobre La Celestina).
- YALAL AL-DIN. 1991. *150 cuentos sufíes extraídos de Mathnawī*. traducción del persa al francés por Eva de Vitray-Meyerovitch. Traducido al español por Antonio López Ruiz.
- ZARRINKUB, ABDOLHUSÁIN. 2001. *El viejo de Ganġa en busca de su utopía (Pir-e Ganġe dar ŷostoyuy-e na-koġâ âbad)*, Sojan: Teherán.

Poesía y naturaleza: una lectura ecocrítica de la obra de Aníbal Núñez

Poetry and Nature: An Ecocritical Approach to Aníbal Núñez's Works

ISABEL GONZÁLEZ GIL

Universidad Complutense de Madrid

migonzalezgil@ucm.es

Resumen

La conciencia ecológica ha sido una posición minoritaria en la poesía española hasta nuestros días. Entre las razones, cabe señalar la falta de una tradición de «escritura de la naturaleza». Una de las tareas de la ecocrítica en nuestro país debe ser necesariamente la restitución y visibilización de aquellas obras precursoras de una relación diferente con el mundo natural. Aníbal Núñez (1944-1987) fue una de las primeras voces poéticas que alertaron sobre los efectos devastadores de la acción humana sobre la naturaleza. Desde una posición marginal en la época del desarrollismo tardiofranquista (años 60-70), problematizó en sus obras temas como la destrucción de los entornos, la dominación humana o la relación ambivalente entre el lenguaje poético y el mundo natural. En este artículo se abordan los mencionados ejes en tres de las obras centrales de su visión crítica: *Naturaleza no recuperable*, *Definición de savia* y *Clave de los tres reinos*.

PALABRAS CLAVE: Ecocrítica, Ecopoética, Escritura de la Naturaleza, Ecopoesía Hispánica, Aníbal Núñez

Abstract

Ecological conscience has been a minority position in Spanish poetry up to the present day. Among the possible reasons for this is the absence of a Spanish tradition of nature writing. One of the main tasks of Spanish ecocriticism must be to improve the knowledge and visibility of those precursory writings which proposed a new relationship between humans and the natural environment. Aníbal Núñez (1944-1987) was one of the first poetic voices to warn about the devastating consequences of human actions on nature. From a marginal position in the period of Francoist developmentalism (60s-70s), Núñez pointed out in his books problems such as ecosystem degradation, human domination and the ambivalent relation between poetic language and the natural world. This article will address these main axes in three fundamental works of the poet's critical view: *Naturaleza no recuperable*, *Definición de savia* and *Clave de los tres reinos*.

KEYWORDS: Ecocriticism, Ecopoetics, Nature Writing, Spanish Ecopoetry, Aníbal Núñez

Introducción

La conciencia ecológica ha sido una posición que puede considerarse minoritaria en la poesía española hasta nuestros días. Incluso actualmente, cuando la urgencia de la crisis planetaria parecería propiciar su necesaria eclosión, y a ello estamos asistiendo en los estudios literarios en ámbitos como la literatura comparada o la crítica literaria de nuestro país, en los que la ecocrítica ha recibido sin duda un fuerte impulso en estos últimos años. En poesía, sin embargo, como han observado investigadores como Ronald Campos (2018) o Nial Binns

(2010), los estudios de ecocrítica se han nutrido principalmente de corpus hispanoamericanos, y todavía son escasas las aportaciones todavía en las letras españolas.

Este aparente desinterés por la defensa del mundo natural resulta especialmente incongruente si se tiene en cuenta la importancia que ha tenido para el género lírico la naturaleza a lo largo de su historia: su presencia con distintas formas y funciones en composiciones poéticas de todas las épocas, particularmente a partir del Romanticismo, como espacio *natural* de meditación del poeta y correlato de su mundo interior. También cuando, por otro lado, se ha postulado desde la teoría la especial cercanía que guarda la poesía con la naturaleza, en tanto que lenguaje en el que todavía no estuvieran completamente diferenciados sujeto y objeto, que guardara el recuerdo de modos de conciencia anteriores a la individuación. Amelia Gamoneda (2016, 2020) habla del «animal poema» o Jonathan Bate (2000) de la «canción de la tierra». Resulta notoria la ausencia de alarma en un género que –con excepciones– siempre ha preservado esa relación y memoria de la tierra.

Cabe preguntarse, por tanto, por qué en un contexto tan propicio y diverso como el de la poesía española contemporánea, esta permanece mayoritariamente ajena a la catástrofe natural que vive la humanidad. Entre las razones de esta situación, puede destacarse la falta de una tradición de «escritura de la naturaleza», como en el ámbito anglosajón, algo que ha sido señalado, entre otros, en el estudio de Mar Campos y Gloria García sobre ecoliteratura, de 2017. Las voces aisladas no han conformado una genealogía y falta todavía por trazar el mapa de sus aportaciones¹. Así, una de las tareas de la ecocrítica en nuestro país debe ser necesariamente la restitución y visibilización de aquellas obras precursoras de una relación diferente con el mundo natural y de visiones críticas hacia la ideología del Antropoceno, como es el caso de la obra poética de Aníbal Núñez, que es el objeto de este capítulo.

Aníbal Núñez, desarrollismo y conciencia ecológica

El motivo principal para reivindicar la obra de Aníbal Núñez desde la ecocrítica es que se trata de una de las primeras y más lúcidas en alertar acerca de los efectos devastadores de la acción del ser humano sobre la naturaleza y en defender un cambio de relación con el mundo natural. Hemos de situarnos a finales de los 60 y principios de los años 70, época del desarrollismo en la sociedad española, en una pequeña ciudad de provincias como era Salamanca. En ese periodo, como ha estudiado Rodríguez de la Flor (2007), una mayoría de intelectuales y artistas se sumaban a los cantos de sirena de un progreso artificial, que aparecía como un remedio para el atávico retraso del país tras dos décadas en dictadura. Lejanas quedaban todavía las dramáticas consecuencias de ese modelo de crecimiento que hoy se hacen patentes. En ese contexto, Aníbal Núñez visibiliza en sus obras procesos como la destrucción de hábitats, el antropocentrismo como dominación o el problema del conocimiento y la ambivalencia del acto mismo de nombrar la naturaleza, causante de la escisión originaria entre sujeto y mundo y a su vez vía para restañar la separación. Desde la ironía, ejerce una crítica radical, dirigida tanto a los efectos más ostensibles y concretos, como eran la proliferación de plásticos y otros residuos o la tala de árboles, como a la visión del mundo subyacente, en la que se hallan los discursos de la modernidad tecnoindustrial, por ejemplo, los engaños y simulacros publicitarios cuyos códigos remeda acerba e irónicamente, y otros signos de la ideología de un progreso ciego que destruye la propia morada humana.

La preocupación por la naturaleza recorre toda su producción. En su primer poemario publicado, de 1967, *29 poemas*, se encuentran menciones a la «espiga desahuciada» (Núñez 1995a, 25) o a la «funesta inmobiliaria» (27), todavía en un segundo plano, pero ya configurando un espacio urbano en el que la naturaleza aparece asediada por el desarrollo inmobiliario:

¹ Ese «horizonte del pasado» apuntado por José Manuel Marrero en su conferencia sobre «Literatura y Ecología» titulada «Horizonte COVID y Crítica Literaria», en el XXIII Simposio de la SELGYC (Albacete, 24-26 de febrero).

[...] anotó mentalmente en su libreta íntima
 un suceso distinto
 en aquel sitio donde tantas veces:
 funesta inmobiliaria movilizaba garras
 plantaba hostil su agrimensura donde
 –moría en metros cuadrados la corteza– (Núñez 1995a, 27).

Puede verse también una mordaz crítica a los sucedáneos de vida a los que incita la ideología de consumo en el poema «Un autobús urbano rumbo al centro»²:

[...] entre las huellas del gas-oil quemado
 una frágil estela de colonia a granel
 (muchacha suburbana cosmética introduce
 el billete en el bolso imitación de
 legítimo ante rectifica furtiva en el espejo
 [...] –sobre su origen procedencia nada
 queda escrito; del yeso
 en las manos del padre la bayeta
 servil de casa bien
 de madre ya otros tiempos –las amigas
 estarán al llegar
 [...] un autobús urbano al extrarradio
 oculta su bajo su agrio traqueteo
 la rabia transitoria de una niña
 que el sábado siguiente
 volverá a ser la dulce cenicienta en palacio (Núñez 1995a, 28-29).

En este capítulo se abordarán las obras centrales de esta conciencia ecológica. Las dos primeras, *Naturaleza no recuperable. Herbario y elegía* (1972) y *Definición de savia* (1974), escritas durante ese periodo de gran producción poética para el salmantino que fueron los primeros años de la década de los 70. Y la tercera, *Clave de los tres reinos*, redactada entre 1974 y 1985, según los editores de sus obras completas, Fernando R. de la Flor y Esteban Pujals. Tienen en común todas ellas que la naturaleza pasa de ser un elemento espacial de primer orden a ser el tema principal. Si bien cada una presenta su singularidad y tono propio, puede advertirse cómo hay una serie de motivos y temas que atraviesan los tres poemarios, resurgiendo y transformándose, que pueden agruparse en tres ejes principales: la destrucción y suplantación del mundo natural, las formas de resistencia contra ese proceso y el problema del conocimiento y el lenguaje poético.

Naturaleza no recuperable (Herbario y elegías) es el poemario más explícitamente ecocéntrico de Núñez y en cierta forma constituye un epítome de su visión de la naturaleza. Escrito en 1972, se publica por primera vez en 1976 bajo seudónimo en una pequeña colección y constituye quizá el testimonio más lúcido en la poesía española de los efectos perniciosos sobre la naturaleza que estaba teniendo el desarrollismo franquista en el ámbito de la *polis* y en el mundo rural. Sin abandonar sus habituales procedimientos de distanciamiento irónico, este libro es el más beligerante de su producción y en el que el componente de denuncia está más presente. En un principio, iba a recibir el nombre de *Naturaleza póstuma*. Ambos títulos evidencian la falta de esperanza que arrastraba el poeta en el momento de su composición con

² Este tipo de crítica la desarrollará en una serie posterior, titulada *Fábulas domésticas*, escrita entre 1967 y 1968, en la que vuelven a aparecer menciones a dicha suplantación, como puede observarse en el poema «Caperucita Roja»: «[...] ella tenía de todo/ no le faltaba nada:/ hasta el olor a bosque que tanto le gustaba/ en la pasta dental» (Núñez 1995a, 58).

respecto a un cambio de rumbo en la sociedad. El libro apuesta por una lucidez incómoda que rehúye cualquier relato de superación fácil, lo que no debe oscurecer los innumerables matices existentes en su obra de su posición acerca de la naturaleza, que en los textos de Aníbal Núñez no es en absoluto una naturaleza muerta. Antes bien, en pocos universos poéticos la encontramos más viva (aunque asediada) y más presente.

En *Definición de savia* (1972-1974), la rabia deja paso al «desafecto» y la preocupación vira hacia el problema del conocimiento y el lenguaje poético, así como se intensifica la contraposición de dos órdenes de valores: el de la dominación humana y el utilitarismo frente al desprendimiento y la libertad de la naturaleza. Un logos frente a un eros que observa el poeta en el mundo natural y en las artesanías, y cuyo antagonismo recoge el propio título, dando cuenta de la difícil resolución de la tarea poética.

En las mismas fechas de los dos libros anteriores comienza a redactarse también *Clave de los tres reinos*, concluido más de una década después, en 1985, y publicado en 1986. Este libro, que iba a llamarse originalmente *Copia de los tres reinos*, retoma temas anteriores como el cansancio y el dolor de la escisión entre el lenguaje poético y el mundo, el «mal de palabra» (341), y cobran importancia otros como la continuidad entre lo vegetal, mineral y animal, así como entre el sujeto y la naturaleza.

Dadas las íntimas concomitancias entre los tres poemarios, desarrollaremos estos tres ejes de manera transversal, en lugar de cronológica. En primer lugar, se abordarán las diferentes figuraciones críticas con la destrucción y suplantación del mundo natural, a continuación, las formas de resistencia contra este proceso y por último el problema del conocimiento y el lenguaje poético.

El «reino que alquilaron los pastores». La naturaleza en la urbe moderna

La conciencia ecológica se manifiesta en la poesía de Núñez, en primer lugar, por la denuncia constante de la destrucción de los entornos y el cuestionamiento de la acción humana. La descripción que hace el poeta en sus recorridos por la urbe y en los desplazamientos a sus alrededores es la de un lugar en el que la naturaleza está siendo asediada. La posición del sujeto lírico anibaliano es la del contemplador en una «ciudad perdida» (González Gil 2009), que en sus derivas constata el maltrato sistemático de la naturaleza, la destrucción de hábitats en aras del beneficio inmobiliario rápido, la contaminación del aire («fétida aureola») y las aguas por tóxicos industriales o el «basurero ubicuo» (1995a, 116). La ciudad que antaño imaginara «llena de enredaderas» (1995b, 31), ahora sufre los embates de tantas «incongruentes grúas» y excavadoras, entre olvidadas arquitecturas en ruinas y «solares edificables». En «Salicio vive en el tercero izquierda», el poeta lamenta que su ventana dé a un «jardín profanado por la prisa/ a una boca de riego violentada/ a un árbol flagelado por los sábados/ a un puré de residuos,/ al reino que alquilaron los pastores/ que vendieron al lobo los rebaños...» (1995a, 153).

La tala de árboles es uno de los aspectos más visibles de ese deterioro. En el poema «Inscripción en el bosque de palillos de dientes», dedica una crítica furibunda a los desmanes que representan las excavadoras, omnipresentes en el paisaje de la ciudad, que reducían a su mínima expresión el arbolado en algunas ciudades castellanas para ganar terreno para la inmobiliaria: «No están precisamente/ maniatados los tercios/ eunucos taladores:/ injertados en sus/ orugas amarillas/ han tachado del mapa/ la palabra arboleda/ han anegado de/ árida tinta yema/ cotiledones fibras/ vasos cortezas haces/ enveses fotosíntesis [...]» (Núñez 1995a, 98).

Los excesos del modelo de desarrollo se manifestaban además en los residuos y desechos desperdigados por todas partes, en un «basurero ubicuo»:

Dónde poner a refrescar miradas
no hay remanso que valga que no albergue
márgenes de zapatos de uralita fragmentada [...]

Dónde poner a navegar los ojos
sin piratas envases a la vista [...] (1995a, 112).

Las modernas construcciones se edifican, además, sin tener en cuenta los ciclos y espacios naturales sobre los que son levantadas y rompen la necesaria contigüidad de la naturaleza. Núñez hace patente cómo el provecho humano y el desconocimiento se han impuesto a un modo de vida más respetuoso con el mundo:

Cede la acera si la lluvia
a marzo viene como siempre
la lluvia sin memoria para
lo que los hombres construyeron
encima de la fuente: busca
el manantial ahora apresado
entre cimientos por un tubo

La lluvia es ciega y siempre a tientas
Buscó el camino buscó el cauce [...]

Pero los hombres destruyeron
todo camino: en su lugar
almacenaron almacenes
e hicieron par e impar el prado
donde el saúco se anunciaba
por una fuente y una fuente
por el saúco que crecía:
lluvia corría por sus médulas
hoy merodea el hormigón (1995a, 104).

La denuncia en la poesía anibaliana está casi siempre particularizada, visibilizada a través de una escena o situación concreta. La peligrosidad para el mundo animal de los tóxicos producidos por el ser humano aparece concretada, por ejemplo, en el resto de una lata lubricante en una charca, que resulta ser mortal para el vencejo migratorio (1995a, 97), o la pequeña rana de juguete tirada en unos juncos del poema «Tríptico plástico», que engaña a una culebra de agua provocándole la muerte (110-111). La temporalidad propia de los modernos desechos también es puesta de manifiesto como otro de los problemas: la perdurabilidad artificial de materiales como el plástico, difícilmente degradables y utilizados para objetos banales («el palo/ del polo de naranja»), y que hoy representan uno de los problemas más importantes para la supervivencia de algunos ecosistemas.

Aunque el espacio de sus derivas y objeto principal de su denuncia es la ciudad en la que vive, la crítica que se ejerce es general, y pueden encontrarse ejemplos de esta conciencia más universal en el poema «3ª carta a Merry Fine (U.S.A.)», en el que se condenan los vertidos de petróleo al océano y los intereses subyacentes:

«En West Falmouth (Massachusetts)
la fuga accidental
de 250 toneladas
de fuel-oil precedentes
de una barcaza embarrancada
en el 69
provocó en poco tiempo el exterminio de

un número terrible de organismos
de todas clases: peces...» según leo
[...] Entretanto prefiero recordarte
que ni siquiera llega al 10% del total derramado
el petróleo vertido en el océano
por causas meramente accidentales (1995a, 101-102).

Además de estas formas materiales de deterioro y destrucción, la crítica se dirige también a otros modos más abstractos de disociación y olvido del mundo natural, que permiten y perpetúan estos procesos.

El primer poema de «Tríptico del Tormes», «Ab urbe condita», trata sobre esta pérdida de relación del ser humano con la naturaleza y el espacio que habita, representada en el motivo de la higuera que antaño se plantaba al fundar una ciudad y ahora ocupa una posición marginal en ella. La imagen de la higuera, utilizada como símbolo en el escudo de Salamanca, contrasta con la higuera real que se ignora, se tala y así es consumado el proceso de suplantación:

Ahora ya no te plantan; te devoran
con tu patio y tu pozo, con la casa
que heredaba palomas de aquel aire
antiguo [...] tu condición urbana, al mismo tiempo
que fuiste condición para una ciudad que ahora
te tala y te suplanta y se suplanta
y se oculta a sí misma bajo muros
de vergüenza (155).

Idéntico proceso sucede con el agua, si en «El agua más pura» es patente que un paraje natural incólume ya solo es posible en la publicidad, que un «lago alpino flanqueado/ de montañas azules/ y blancas», en el que «el agua/ serena» refleja «el sereno celaje/ hacia los ventisqueros» es ya solo un producto de la imaginación para vender la «marca de agua registrada» (100), en otro poema posterior de *Naturaleza no recuperable* el sujeto lírico se rebela ante la apropiación de la ola del mar para incitar al consumo de refrescos:

Escogieron la onda cuando rompe
a la orilla del mar
para anunciar refrescos
No te dejes
usar para cantar victoria cuando
victoria significa que te humilles
a los otros que mandan los mezquinos
los que invierten explotan analizan
utilizan tu espuma
y tu sonrisa inerte
para tener tu sed asegurada (113).

Por todas partes el poeta encuentra lo real sometido al imperativo del falso provecho. Detrás de ello, la moral utilitaria de explotar la naturaleza, cercarla, medirla, venderla y obtener un beneficio rápido. Un provecho irreal, se insiste en los poemas de Núñez, pues lo que se está destruyendo es la propia morada humana, aquello que se quiere poseer es lo que se pierde. Es un proceso de suplantación, pues en la publicidad o en las imágenes urbanas persiste todavía la ficción de una naturaleza pura, no degradada, convertida en objeto de consumo, ya sea de

una marca de refrescos o como símbolo vacío en un rótulo. En palabras del poeta, se trata de «consolidar la sed», destruyendo la morada real y vendiendo su representación vacía.

A esto se suma el avanzado proceso de abandono del mundo rural y de las artesanías, que suponían un modo de vida compatible con la naturaleza, y con ello alimenta el olvido y la ignorancia propios de la existencia en la ciudad moderna. Esta pérdida de usos y costumbres rurales está presente en numerosos poemas, como «Arte popular», «Trilogía de los elfos III» o «Concurso de traslado».

«*Palma a hoja, estoma a poro*». *Pactos y resistencias*

La naturaleza en la ciudad apenas es reconocible para el poeta. Es el escenario de un combate, en el que también se encuentran formas de resistencia. Pese a que apenas cabe que otros seres vivos y elementos naturales se alcen contra los abusos cometidos –pues, como recalca Núñez, no conocen el logos humano y son inermes e inconscientes del proceso de degradación general– se repiten, especialmente en *Naturaleza no recuperable. Herbario y elegías*, las llamadas del poeta a rebelarse. Esa apelación se dirige en los poemas ante todo y en primer lugar a la naturaleza misma:

Chaparrón, suelta prenda
diles torrencialmente lo que han hecho
suéltales lo que hicieron que no volvieron a
coronar la cucaña ni a entrelazar las cintas
sino poner en venta el atavío
envasar romería y esconderse
en su cubil motorizado diles
verdades del barquero
a los que siembran tósigo a voleo [...]

Ven a aguarles la fiesta, chaparrón
sin tu amigo el nublado de anunciante
arrásales las gafas
de mirar por mirar empápales [...]

que seguirán sin enterarse
y te crearán sólo de agua
pronunciarán borrasca como loros
de trapo y tu violencia
no será comprendida [...] (1995a, 105).

Es una llamada que se sabe sin respuesta posible, un vano esfuerzo en el que a pesar de todo el poeta no ceja:

A las semillas que se pudran diles
que no van a morir dando la vida
a un edificio de verdor [...]

A las que aquí se quedan diles...
no te van a entender: intentarán
asomar la cabeza desgraciadas
supervivientes en los claros
que les permitan los rectángulos
serán pasto de suelas y de llantas [...] (1995a, 105-106).

Pueden encontrarse numerosos ejemplos de esta interlocución que busca una imposible reacción entre los agredidos, como hacia los árboles que no son conscientes de estar siendo talados: «Si tú supieras olmo/ no crecería tu copa cada año/ un palmo [...] no, seguro,/ ibas a despertar a tus gorriones/ Pero no sabes y cobijas coches/ que hay una línea recta en un estante/ olmo superviviente/ una línea de tinta y una cinta/ un hacha servicial unas tijeras/ sin estrenar y un día memorable» (1995a, 114). También a los elementos naturales se dirige, a la lluvia, al viento y al sol, en el poema con el que termina este libro: «Lluvia no se merece tu caída/ hierba pronta a morir bajo las ruedas [...] Y tú sol/ pon de luto la luz ya para siempre:/ apaga y vámonos...» (1995a, 116-117). Esta inversión de lo animado e inanimado permite en el lector un cambio del punto de vista, tan poco frecuente en una sociedad como la contemporánea, antropocéntrica y utilitarista.

Por otro lado, *Naturaleza no recuperable* entronca con una cosmovisión anterior, como era la mitología clásica y la cosmovisión pagana de una naturaleza sagrada, o incluso la superstición popular, que la protegía al propugnar la creencia en un mundo animado, habitado por seres sobrenaturales y, por ende, poderoso. La desacralización del mundo natural trajo consigo la pérdida de la barrera que suponía el temor a dañarlo.

cuídense de ofender
al árbol habitado por los elfos [...]
teman
pisotear la hierba en que a sus rondas
nocturnas se entregaban

puede acaecerles si lo hacen:
daño aojamiento enfermedad
desgracia familiar ruina miseria [...] (1995a, 94).

La mitología clásica está muy presente, ya sea en forma de intertexto virgiliano (un pasaje de las *Geórgicas* abre *Naturaleza no recuperable*) o de alusiones recurrentes: «[...] egidos donde el pasto/ fecundado por Cronos/ recibido por Hera conservado/ por Amón alumbrado por Isis y por Zeus/ lluvioso alimentado» (108). La no diferenciación y continuidad entre lo divino, lo humano y lo natural era antiguamente una garantía de su preservación. Tras el desencanto del mundo, lo sagrado ha sido sustituido por un nuevo dios «que siembra siglas/ donde temblaba de pavor el lirio», como recoge el poema de *Definición de savia* «Derribo».

Las formas de resistencia imaginadas por el poeta entroncan con esta cosmovisión antigua, así, las escasas armas que exhibe la naturaleza son mágicos conjuros o maldiciones, como en el poema que dedica al camposanto de Beleña, «campo de/ beleños que tú cavas/ enterrador estulto cuando a alguno das tierra/ Son vasijas sagradas tus dichosos pucheros/ urnas letales vasos soñadores [...] Y puede que del barro que profanas a golpes/ salte una maldición brote un hechizo/ [...] que te lleve con ellas» (1995a, 101).

Lo sagrado es también en Núñez asociado con el espacio de la ruina, que en su condición caída y degradada se reintegra en lo natural, al igual que lo natural se encuentra en ruinas. Como la mansión de Séntice del poema de *Alzado de la ruina*, claudicante y resistente, «la mansión que perdura entre romero y jara/ florecidos al borde del antiguo camino/ que respeta la encina cobijo de bastardos/ lugar bendito para quien traspasa/ quedamente mi umbral/ maldito para aquellos que tiran sus cartuchos/junto a mis cercas derruidas» (265).

El poeta sella un pacto con la suerte echada de la naturaleza urbana, que también sobrevive a la intemperie, no apta para una lógica del beneficio. Numerosos poemas muestran esta identificación: el ruiseñor que «ni engalana ni trina/ en la ciudad ni gime:/ solo su silueta reconoce de lejos/ coronada de aire letal/ de fétida aureola» desencadena la analogía al final del

poema: «donde cantamos nuestras penas/ sin ni siquiera elegir dónde» (103). El pacto se hace explícito en el poema de *Definición de savia* «Ab urbe condita», en el que tras encontrar a la orilla del Tormes una higuera moribunda, resistiendo tras un tapial caído, firma este definitivo pacto con la ciudad perdida cuyo destino asume como propio:

Resistes y te encuentro
a la orilla del Tormes tras un tapial caído
prometiendo –es agosto– una sazón tan póstuma
como esa barca rota que hace agua
podrida
Y, palma a hoja,
estoma a poro, sello en un saludo
áspero y firme, pese a todo firme,
un inútil acuerdo con la ciudad perdida (1995a, 155).

La resistencia, como se observa en *Naturaleza no recuperable*, es vana, o se fia solo al depósito de una sabiduría y un imaginario previos a la modernidad tecno-industrial, de los que perviven cierto respeto y temor por un mundo animado. La expresión poética de la ira está mucho menos presente en su trayectoria posterior. Sin que por ello sean menos importantes estos modos de resistencia. Si bien ya no se apela a seres y elementos directamente, la batalla se traslada a otros ejemplos de un vínculo distinto con la naturaleza que presuponen un cambio radical en la manera de relacionarse con ella, sustituyendo el utilitarismo por el desprendimiento, la dominación de la naturaleza por la convivencia entre los reinos, la proliferación de plásticos por la producción de artesanías durables, la cronología por el conocimiento de los ciclos naturales, el consumo (como tiempo de la modernidad) por la restauración, esa «redención del deterioro», con la que Aníbal tituló la exposición pictórica que llevó a cabo en Salamanca³, que constaba de objetos recogidos en sus paseos y que demuestra una ética y una estética fruto de una sensibilidad que hoy podríamos considerar cercana al decrecimiento. Frente a la lógica de la explotación y el desperdicio, se sitúan la recuperación y la restauración en el centro de la vida.

Menciones explícitas a este *ethos* que Núñez encuentra en la naturaleza pueden verse en varios poemas de *Definición de savia*: el desprendimiento y la gratuidad frente a la vanidad, que diferencia la forma de actuar de los humanos y la del cosmos:

La música del viento
y la enramada no pretende aplausos
ni ser tenida como música
en sí misma termina y no se acaba
–no es que sea sordo el aire– si gritamos
¡Silencio!: no comprende
que el silencio sea un grito, entre otras cosas (1995a, 163).

Otro poema en el que esta contraposición es muy clara es «Bodegón», tal vez uno de los más bellos de la producción anibaliana. Aquí son humildes utensilios de cocina, como una cesta de pan o una cafetera los que sirven de espacio para la contemplación del poeta, y ejemplifican esa visión amorosa que rompe con la lógica del provecho y la gratificación:

³ La exposición titulada *La redención del deterioro. Ensamblajes. Aníbal y Martín* tuvo lugar en la Galería Varron entre el 6 y el 21 de junio de 1986 y se denominó así, en palabras de Núñez, porque «la mayoría de los elementos que la conforman pervivían abandonados (cruel castigo) o son útiles mutilados en batallas de arrastre» (Rodríguez de la Flor 2012, 189).

Cae amorosamente
sobre el tapete el fleco
—sin servidumbre— de la servilleta
de la cesta de pan
—sin esperar a cambio nada—:
ya está armado el amor

Todo lo ves amando,
entregado sin más: la cucharilla
recostada en el borde
del tarro de azúcar, el azúcar
mojado unido al vaso y a su sombra [...]
bien armados de amor —y tú con ellos—,
bien provistos de ira y de esperanza
contra el hombre erigido en rey de todo
diseñador de Vanidad: su reino (1995a, 168).

La naturaleza presenta cualidades estrictamente opuestas a las que subyacen a la ideología del progreso tecnoindustrial y con las que el poeta elige identificarse: en primer lugar, no conciben la propiedad: «a través de los cuatro (aire...) elementos/ que están en todas partes, son de todos/ y todo lo poseen/ Y nunca forman un cuadrado que sea su propia cárcel» (172). Tampoco se imponen, como los humanos: (a propósito de la savia) «Da vida: no la implanta/ como fatal obligación; rezuma/ nunca horror ni embeleso» (174). Y, sobre todo, son libres de las ataduras: «una alondra/ no cuenta por hectáreas,/ difícilmente canda los graneros/ (Bodas con la intemperie, eso es lo tuyo)» (171).

«Una dulce palabra para el mal de palabra». Lenguaje poético y mundo

Un último aspecto que es importante tratar en la visión de la naturaleza de Núñez es el de la problematización del lenguaje poético. A fin de cuentas, la poesía es un lenguaje y como tal sistema semiótico constituye una separación entre los signos y sus referentes, y una posible suplantación. El cuestionamiento comienza a ser más patente en *Definición de savia*, ya desde el título y el primer poema, que se inicia contraponiendo dos armonías, la natural, que no busca provecho o aplauso y la humana (poética), interesada, abogando por la superioridad de esta primera, por su desprendimiento y gratuidad:

Aquella música que nunca
acepta su armonía es armonía:
arpegios que se miran en la luna,
trinos que se regalan el oído
son sucia miel, no música (151).

El poema «Derribo» es uno de los que mejor muestra la ambivalencia de la relación que el lenguaje, especialmente el poético, guarda con las cosas que representa. Por una parte, conocer los nombres puede ser una protección que impida explotar inconscientemente y destruir otros seres vivos:

Es el nombre de aquello que destruyes
lo menos que debieras saber; y lo bastante
para no destruirlo

Cómo ibas
 a decir a ninguno
 ni a la mujer de cera que ilumina tu hogar:
 «He derribado
 un belvedere, Luisa
 se llamaba la yerba
 que asoló mi mastín amarillento;
 queda por abatir una espaldera...» (158).

Por otra parte, si bien el conocimiento humano y, por ende, poético, de la naturaleza, es importante para lograr una mayor conciencia del daño que se infringe, esto no basta para restañar la herida producida por la separación entre las palabras y las cosas. Núñez hace explícita esta distancia insalvable en la última estrofa del poema: «podrás saber los nombres pero nunca/ hacer de ellos un ramo» (158). Escribir no es vivir, la poesía no es, por tanto, una salida posible, no hay regreso a ese edén una vez que se ha probado del Árbol de la Ciencia, «Maldito frutal éste» –dirá– «que no da más que peros» (107). La posición de Núñez se refleja bien en la cita de Ricardo Molina que figura al inicio de *Clave de los tres reinos* «por la flor más humilde/ la palabra es vencida» (339). Esta impotencia del signo para aprehender el mundo queda patente en el penúltimo poema de *Definición de savia*, «La belleza arrebató a las palabras que quieren proclamarla»:

Triste
 belleza –no la suya: nunca es triste
 la piedra en su lugar, nunca fue triste
 la maleza en el suyo– la del símbolo (175).

Es lo que denominará el dolor y el «mal de palabra» en el primer poema de *Clave de los tres reinos*, titulado «La palabra cansada», en el que vuelve sobre este mismo tema, la amargura de la separación de la naturaleza, que se trata de remediar con aquello mismo que ha producido la escisión: «Una dulce palabra/ para el mal de palabra: clavo que/ a otro saca. Vivida toda una/ ola del mar para poder mojarse/ los labios secos con el agua amarga» (341). Partiendo de esta constatación, existe sin embargo en este poemario una poética de la continuidad entre sujeto, palabra y mundo, aun cuando la palabra es solo *copia* o *clave*, que resume este texto de apenas cinco versos, uno de los más breves y sin embargo esencial para entender la poética anibaliana:

Carne por los extremos lacerada
 en la laceración se vuelve joya
 y de su destellar nace un insecto
 que libará si fulge la tormenta
 más dorado en las sílabas del verbo (343).

El dolor reintegra al sujeto en el ciclo de las transformaciones, algo que tiene múltiples ecos en este poemario en el que las imágenes de la derrota y la intemperie son cada vez más numerosas. Es la única vía de retorno que se experimenta, pues la contemplación gozosa (como reintegración en la naturaleza) no es posible más que en breves atisbos de lo que hubiera podido ser, como se expresa en el poema de *Primavera soluble* (escrito entre 1978 y 1985) «Mapa animado con ejemplos de lo que hubiera sido», que muestra esta imposible comunión (en la que el uso del subjuntivo, el imperfecto de indicativo o el condicional marca la distancia entre el deseo y la realidad):

Si fuera pura la contemplación
 la calle sin memoria, los quehaceres
 sin referencia y ábaco
 sería mirar, hacer, ser hecho, respirar luz y aire
 Ocuparían el corazón
 los cúmulos, la jara
 La confusión, las venas.

Y qué gestos de árbol iba a tener la voz, la artesanía
 qué fulgor de tormenta
 el éxtasis de estar o de caerse qué tersura
 el ser metal o pisar cieno [...] (373).

Núñez se interroga a lo largo de su producción, especialmente en los dos últimos poemarios mencionados, sobre qué puede la poesía frente a la explotación de la naturaleza, y concluye que conocer los nombres es importante porque puede, con todo, hacernos incapaces de dañar, enseñarnos a ver para no destruir, pero no basta para salvar esa distancia radical del ser humano con el mundo del que somos parte.

Cierre

La crítica ha coincidido en señalar que Aníbal Núñez nunca optó ni en su vida ni en su escritura por ninguna escapatoria o salvavidas que fuera fácil. Situado en la intemperie que ha quedado unida a su figura, dejó una obra fulgurante y de una notable profundidad. Su temprana alerta de la deriva de la sociedad y de los perniciosos efectos del desarrollismo hacen de él un precursor dentro del ámbito de la poesía española en el despliegue de una conciencia ecológica. Su pensamiento sobre la naturaleza es hoy plenamente actual, y debe trascender los estudios críticos sobre su figura para estudiarse en el marco más amplio de la ecopoesía hispánica.

Núñez no dibujó un futuro tranquilizador en su visión de la naturaleza, piedra angular de su pensamiento poético, que rompía y desengañaba radicalmente del imaginario dominante del progreso y el crecimiento que se halla en la raíz de la acuciante crisis medioambiental. Su obra permite entrever, eso sí, intersticios y formas de resistencia en el presente, de otros modos y vínculos con la vida, de continuidad, armonía y no apropiación, que lo convierten una cala indispensable en el estudio de la poesía de la naturaleza, así como de la reflexión sobre el necesario cambio de modelo civilizatorio al que apunta la ecocrítica.

Bibliografía

- BATE, JONATHAN. 2000. *The Song of the Earth*. Cambridge: Harvard University Press.
- BINNS, NIAL. 2010. «Ecocrítica en España e Hispanoamérica». *Ecozon@. European Journal of Literature, Culture and Environment*, vol. 1, n.º 1: 132-135
- BWELL, LAWRENCE. 2005. *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*. Oxford: Blackwell.
- CAMPOS, MAR Y GLORIA GARCÍA. 2017. «Aproximación a la ecocrítica y la ecoliteratura: literatura juvenil clásica e imaginarios del agua». *Ocnos. Revista De Estudios Sobre Lectura* 16, n.º 2: 95-106. doi: https://doi.org/10.18239/ocnos_2017.16.2.1511
- CAMPOS, RONALD. 2018. «Estudios sobre la ecopoesía hispánica contemporánea: Hacia un estado de la cuestión». *Artifara. Revista de lenguas y literaturas ibé-*

- ricas y latinoamericanas* 18: 169-204.
doi: <http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2518>
- GAMONEDA, AMELIA. 2016. *Del animal poema. Olvido García Valdés y la poética de lo vivo*. Oviedo: KRK ediciones.
- GAMONEDA, AMELIA. 2020. *Cuerpo locuaz. Poética, biología y cognición*. Madrid: Abada Editores.
- GONZÁLEZ GIL, ISABEL. 2009. «En la ciudad perdida. La paradoja del espacio en la poesía de Aníbal Núñez». *Ángulo recto. Revista de estudios de la ciudad como espacio plural*, vol. 1, n.º 1. Acceso el 20 de junio de 2021. [Http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen01-1/textos02.htm](http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen01-1/textos02.htm).
- GONZÁLEZ GIL, ISABEL. 2013. «"Una ocasión de sol". Luz, tiempo y signos en el imaginario de Aníbal Núñez». En *Aparente guante que sea cepo. Nuevas aproximaciones a las poéticas anibalianas*, editado por Rosanna Pardellas Velay: 79-92. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- GLOTFELTY, CHERYLL Y HAROLD FROMM. 1996. *The Ecocriticism Reader: Landmark in Literary Ecology*. Georgia: University of Georgia Press.
- Núñez, ANÍBAL. 1995a. *Obra poética I*. Edición de Fernando R. de la Flor y Esteban Pujals Gesalí. Madrid: Hiperión.
- NÚÑEZ, ANÍBAL. 1995b. *Obra poética II*. Edición de Fernando R. de la Flor y Esteban Pujals Gesalí. Madrid: Hiperión.
- PRÁDANOS, LUIS I. 2019. «Humanidades ambientales: ecocrítica y descolonización cultural». *452ºF: revista de teoría de la literatura y literatura comparada* 21. Acceso el 10 de mayo de 2021. <https://raco.cat/index.php/452F/article/view/360111>
- PRÁDANOS, LUIS I. 2013. «Toward a Euro-Mediterranean socioenvironmental perspective. The case for a Spanish Ecocriticism». *Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and Environment*. vol. 4, n.º 2: 30-48.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, FERNANDO. 2007. «La poética vital de Aníbal Núñez». En *Mecánica del vuelo. En torno al poeta Aníbal Núñez*, editado por Miguel Casado, 203-246. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, FERNANDO. 2012. *La vida dañada de Aníbal Núñez*, Salamanca: Editorial Delirio.

Racismo medioambiental en Quedan los huesos de Jesmyn Ward: lo «humano» y lo «natural» en el huracán Katrina.

Environmental Racism in Salvage the Bones by Jesmyn Ward: «Human» and «Natural» Factors in Hurricane Katrina.

PAULA GRANDA MENÉNDEZ
Investigadora independiente
paula.g.menendez@gmail.com

Resumen

El huracán Katrina, que golpeó con fuerza la zona de la costa del golfo de los Estados Unidos en 2005, generó discursos, reacciones y comentarios de todo tipo. Lo que inicialmente se tildó de catástrofe natural se fue revelando como catastrófica negligencia por parte de las instituciones y de un estado que abandona sistemáticamente a sus comunidades más vulnerables. Jesmyn Ward presenta en su novela *Quedan los huesos* (2011) un relato de la tormenta (su preludio y epílogo incluidos) cargado de implicaciones sociopolíticas respecto del trato que reciben las comunidades rurales (concretamente Afroamericanas) del Sur. En esta intervención se pretende un análisis de la obra con perspectiva ecocrítica que revele el racismo medioambiental histórico y endémico al que siguen siendo sometidas dichas comunidades, así como las consecuencias que tiene para sus personajes y su entorno. Se abordarán también los sistemas biopolíticos, operantes en la realidad afroamericana del Sur, y las relaciones existentes entre la brecha económica racial, la degradación medioambiental y los efectos de estos factores en el impacto de desastres naturales. Además, se considerará el uso del término natural para hablar de esta catástrofe: las implicaciones que tiene, como señala Emily Mears en «When the Floodwaters Recede», a la hora de evadir responsabilidades humanas, o si estas son inseparables de lo humano, del racismo histórico, sistémico e institucional, del racismo medioambiental y sus consecuencias.

PALABRAS CLAVE: Huracán Katrina, Jesmyn Ward, Biopolítica, Ecocrítica, Racismo Medioambiental

Abstract

Hurricane Katrina fatally hit the Gulf Coast area in the South of the USA in 2005. This generated debates and reactions of all sorts: initially depicted as a terrible natural disaster, the subsequent destruction and difficulties in recuperation were slowly revealed to stem from a catastrophic negligence on the part of both state and institutions that systematically abandon their most vulnerable communities. Jesmyn Ward presents in her novel *Salvage the Bones* (2011) a story about the storm (prelude and epilogue included) filled with sociopolitical implications regarding the treatment received by African American poor rural communities in the South. This communication aims at an ecocritical analysis of the novel that reveals the historical and endemic environmental racism that still burdens said communities, as well as the consequences this has for the characters and the environment.

The biopolitical system present in these areas, which harmfully affects African American poor rural communities, will also be tackled, as well as the existing relations between the racial wealth gap, environmental degradation and their effect on the impact that natural disasters have in these communities. Furthermore, the use of the term natural when dealing with these catastrophes will be addressed: the implications it has, as Emily Mears claims in «When the Floodwaters Recede», to avoid human responsibilities, or if it is intrinsically

connected to human factors, historical institutional and systemic environmental racism and its consequences.

KEY WORDS: Hurricane Katrina, *Salvage The Bones*, Biopolitics, Ecocriticism, Environmental Racism

Introducción

Cuando el huracán Katrina arrasó extensas áreas del sur estadounidense se puso de manifiesto una verdad incómoda: muchas de las personas a las que se llamó refugiadas tras la tormenta ya vivían en condiciones de pobreza antes. En la ciudad de Nueva Orleans en concreto la inundación sacó a flote las vergonzosas y extremas desigualdades que existían, con anterioridad al huracán, entre sus habitantes.

La novela de Jesmyn Ward *Salvage the Bones* (en español *Quedan los huesos* publicada por Siruela) abarca doce días: los anteriores al huracán Katrina, el paso de la tormenta y el día siguiente. La narradora es Esch, la única hija (y única mujer) de los Batiste, una familia afroamericana, pobre y residente en una zona rural de Misisipi llamada Bois Sauvage¹. La familia la componen Esch, adolescente embarazada en el presente de la narración, el padre, un hombre alcohólico y viudo (la madre murió dando a luz al hijo más joven, Junior). Skeeta y Randall son los otros dos hermanos. Viven en un lugar al que se refieren como *The Pit* (el Hoyo), un terreno a baja altitud que su abuelo compró y que juega un papel importante como símbolo en la novela.

La obra merece un análisis, con perspectiva ecocrítica, del racismo medioambiental histórico y sistémico al que han sido y siguen siendo sometidas las comunidades rurales afroamericanas empobrecidas. Se comentará el sistema biopolítico que opera en la realidad de estas comunidades en su perjuicio, así como las relaciones existentes entre la brecha económica racial, la degradación medioambiental y los efectos de estos factores en el impacto de desastres naturales. Por último, se cuestionará la pertinencia o no de calificar de natural el desastre y las consecuencias que tuvo para colectivos vulnerables, teniendo en cuenta que estas consecuencias se debieron más a una negligencia continuada y previa al huracán de los servicios públicos, de las instituciones, y a un estado que abandona sistemáticamente a las poblaciones que más lo necesitan.

Abandono de comunidades rurales afroamericanas previo al Katrina

En las descripciones que hace Esch de su entorno (tanto de Bois Sauvage en general como de *The Pit*, el Hoyo) se aprecia con claridad que las comunidades más afectadas por las consecuencias del huracán se hallaban en condiciones tremendamente precarias antes del mismo. Dice la protagonista del terreno que «it was never clean. Even when [grandmother] was alive, it was full of empty cars with their hoods open, the engines stripped, and the bodies sitting there like picked-over animal bones» (Ward 2012, 21).

La descripción de la casa de la abuela también da fe del estado de pobreza de la familia, de la decadencia y la vida precaria que llevan. Esch describe esa casa como «a drying animal skeleton, everything inside that was evidence of living salvaged over the years» (Ward 2012, 49). Cuenta que, cuando murieron su abuela y su abuelo, desmantelaron la casa hasta dejarla como ahora se encuentra. Esch dice que «[...] now we pick at the house like mostly eaten leftovers» (Ward 2012, 49). El uso de *leftovers* (en español restos especialmente de comida), y la

¹ Nombre del espacio ficcional en el que habitan los personajes de la novela, inspirado en DeLisle, lugar designado por el censo (CDP) perteneciente al condado de Harrison en Misisipi.

mención en la cita anterior a la carroña (*picked-over animal bones*) es recurrente en el texto. Abundan las imágenes poéticas del desperdicio, lo descartado, lo roto, siempre en referencia a la comunidad afroamericana rural empobrecida.

Aarin Keeble repara en las descripciones del Hoyo en su libro *Narratives of Hurricane Katrina in Context: Literature, Film and Television*, las cuales considera dignas de destacar porque suceden antes de la tormenta como tal. Sitúan la amenaza inminente del huracán, opina Keeble, dentro de una historia de violencia lenta y desconexión de la protección del estado (2019, 45). Es decir, el descuido y desgaste de las infraestructuras y la situación de abandono de las comunidades rurales empobrecidas ya se daba de forma continuada antes del Katrina. Esto es uno de los factores por los que dichas comunidades sufren en desmesura el impacto de los desastres medioambientales y tardan considerablemente más en recuperarse. La desigualdad que se genera al sufrir más y recuperarse menos forma parte de lo que llamaré racismo medioambiental más adelante. Annie Bares coincide con Keeble en la idea de una violencia lenta y continuada y defiende que, a diferencia de otras obras contemporáneas interesadas en la crisis climática, *Quedan los huesos* no manifiesta la dureza de las circunstancias a través de la estética de lo espectacular y lo apocalíptico, sino que el Katrina está inserto dentro de una serie de crisis humanas y medioambientales que derivan de una historia de racismos y de entornos debilitados y debilitantes (2019, 21).

La novela, como se remarcará más adelante, dignifica a sus personajes en todo momento. Frecuentemente los compara con animales en su pureza, su instinto de supervivencia o su relación con el entorno. Es pertinente llamar la atención aquí sobre cómo Esch se refiere a los lugares empleando imágenes que evocan los restos, lo descartado, lo abandonado (*picked over animal bones* y *mostly eaten leftovers* hablando del Hoyo). Veremos cómo estas y otras comparaciones, por su sensibilidad, belleza y los fines estéticos, son denunciatorias y critican que la población como la familia Batiste sea maltratada en ese aspecto: abandonada y considerada prescindible, desechable e indeseable.

Como he mencionado, el Katrina no hizo sino poner la atención en déficits estructurales que existían antes de su paso. Por supuesto que fue una catástrofe natural y el poder destructivo de la tormenta en sí misma causó graves daños. Sin embargo, puso de manifiesto que existía un abandono prolongado de los servicios públicos, lo que impacta con más dureza a quienes dependen de ellos: la población más vulnerable, con menos recursos, racializada, dependiente, etc. Brian K. Fair explora las consecuencias de dicha negligencia en la ciudad de Nueva Orleans en «After Katrina: Laying Bare the Anatomy of American Caste». Remarca Fair la falta de preparación en la zona de la Costa del Golfo para los cada vez más frecuentes y violentos huracanes y tormentas. En concreto denuncia que el sistema de diques de la ciudad, fundamental para prevenir las inundaciones que tienen lugar tras la subida de las aguas, no se había mantenido adecuadamente desde hacía años y cómo esto supone un riesgo para las personas más vulnerables y sin posibilidad de huir del lugar (2009, 36).

A lo largo de toda la novela se aprecia el abandono por parte del estado y las instituciones de áreas rurales empobrecidas (pobladas por personas vulnerables, en su mayoría afroamericanas). Tomemos como ejemplo la siguiente escena, menos doméstica, de un lugar público, en la que Esch describe una zona de parque y una cancha de baloncesto y habla de cuando una vez al año alguien va a atender la zona. Se menciona un cementerio sin orden ni concierto, cómo el aparcamiento de tierra trata de imponer orden y no lo consigue, hay descripciones de la naturaleza invadiendo la infraestructura casi hasta hacerla desaparecer (un juego de madera hundido, las mesas de merendero con las esquinas pulidas por la lluvia, etc). También interesante es que los operarios que atienden el parque son presos del condado. La descripción del lugar y su estado termina con Esch declarando que «[t]he wild things of Bois Sauvage ignore them; we are left to seed another year» (Ward 2012, 93-94). Esto supone otra muestra más del de cómo la novela mezcla la comunidad humana con la naturaleza y lo animal, lo descartado

y lo prescindible, con fines reivindicativos. Esch alinea la comunidad humana de Bois con el resto de la naturaleza que está igualmente abandonada.

Esta, junto con alguna escena en el colegio y el hospital tras un accidente que sufre el padre, son las únicas ocasiones en las que se menciona lo institucional, lo que no es estrictamente doméstico y los Batiste se sienten fuera de lugar y en absoluto protegidos.

Racismo medioambiental

En cuanto a las implicaciones de la ecocrítica presentes en la novela, resulta pertinente comenzar con el concepto de justicia medioambiental que se explica en *The Environmental Justice Reader*. La definición que ahí se ofrece es la del derecho de todas las personas a compartir en igualdad de condiciones los beneficios que proporciona un medioambiente sano. Se define el medioambiente como los lugares donde vivimos, trabajamos, jugamos, rezamos, etc. Las iniciativas de justicia medioambiental tratan de reparar la contaminación desproporcionada del medioambiente en comunidades pobres y/o comunidades de color para asegurar a los afectados el derecho a vivir sin amenaza de los riesgos que supone la degradación y contaminación medioambiental, y asegurar su derecho al acceso en igualdad a los recursos naturales que sostienen la vida y la cultura (2002, 4). Tomando esta definición de justicia medioambiental podemos convenir que lo contrario sería injusticia medioambiental, y que el sometimiento histórico y sistémico de personas afroamericanas a los peligros derivados de la degradación del medioambiente o de catástrofes relacionadas con ello es racismo medioambiental.

La degradación del medio natural, a pesar de ser un fenómeno global, se concentra y acentúa en áreas pobladas por colectivos empobrecidos, por tanto, vulnerables y, por tanto, más dependientes de los servicios públicos. En la novela se narra cómo el abuelo de Esch, a cambio de dinero y debido a su situación económica, permitió a «los blancos» que extrajesen arcilla para los cimientos de sus casas y usasen el terreno para su beneficio hasta dejarlo en la situación en la que se encuentra ahora, es decir, hundido, con un terreno degradado y vulnerable ante una inundación.

It was Papa Joseph nicknamed it all the Pit, Papa Joseph who let the white men he work with dig for clay that they used to lay the foundation for houses [...] Papa Joseph let them take all the dirt they wanted until their digging had created a cliff over a dry lake in the backyard, and the small stream that had run around and down the hill had diverted and pooled into the dry lake, making it into a pond, and then Papa Joseph thought the earth would give under the water, that the pond would spread and gobble up the property and make it a swamp, so he stopped selling earth for money (Ward 2012, 15-16)

Bares repara en este pasaje, del que dice que revela que los dañinos e irreversibles cambios a los que se somete el entorno de su familia han permitido al hombre blanco establecer los cimientos de sus casas, metáfora de la acumulación de riqueza blanca a costa del trabajo y la salud de personas negras (2019, 26).

Zonificación

Parte de la discriminación medioambiental que sufre la población afroamericana viene dada por la práctica de planificación urbanística en EE. UU. o zonificación (*zoning* en inglés). Cualquier discriminación en base a cuestiones raciales es, en teoría, constitucionalmente ilegal desde 1866. En aquel año, explica Richard Rothstein en *The Color of Law*, se aprobó una Ley de los Derechos Civiles (*Civil Rights Act 1866*) que prohibía cualquier acción que se considerase perpetuadora de las características de la esclavitud, lo cual incluía discriminación racial en materia de vivienda en la prohibición (Rothstein 2017, 14). Sin embargo, no le daba

al estado herramientas para obligar a su cumplimiento. En 1968, Lyndon B. Johnson firma la aprobación de la Ley de Vivienda Justa (*Fair Housing Act*), que proveía al estado de herramientas para hacer cumplir de manera efectiva la ley que prohibía la práctica desde hacía ya ciento dos años.

A principios del siglo xx las ciudades estadounidenses comenzaron a dividir sus zonas y dedicar ciertas áreas a ciertas actividades (residenciales, comerciales, industriales etc). En estados sureños se aprovechó la libertad para los estados de zonificar para segregar y controlar a la población afroamericana. Una de las medidas del New Deal fue la *National Housing Act* (1934), una ley nacional de vivienda que amplió hasta a treinta años las hipotecas, dio tipos de interés bajos para pagarlas y esto permitió a familias con ingresos no tan altos poder comprar viviendas. *The Homeowner's Loan Corporation*, una institución estatal creada en 1933, hizo una serie de mapas (*residential security maps*) que asignaban colores a cada zona según su nivel de peligrosidad (de verde, para las zonas más seguras, a rojo, para las más peligrosas). Las áreas de color rojo en esos mapas indicaban zonas en las que vivían personas de clase baja, con bajos ingresos y personas de color en su inmensa mayoría, a quienes no se les concedían préstamos ni hipotecas, o se les imponían condiciones prácticamente imposibles de cumplir para hacerlo. Como consecuencia, el precio de la vivienda en esa zona baja, los propietarios se van, los servicios públicos se dejan de proteger, etc.

Por lo tanto, a pesar de la aprobación de la *Fair Housing Act* a finales de los años sesenta, el daño ya había sido provocado y las ciudades ya estaban segregadas espacialmente de manera racista y medioambientalmente injusta. Las personas afroamericanas y pobres tienen, todavía hoy, más probabilidades de acabar viviendo en zonas industriales peligrosas para la salud con medioambientes muy deteriorados. A día de hoy, esto se aprecia, por ejemplo, en algo como la relación entre la renta y la temperatura: en muchísimas ciudades estadounidenses coinciden los puntos más calientes de la ciudad con los puntos de menor renta y viceversa². La altura del terreno tiene mucho que ver también con la seguridad y la calidad de la vivienda. En *Quedan los huesos* se refleja muy evidentemente en el hecho de que la familia Batiste viva literalmente en un hoyo hundido en el terreno y las casas de las personas blancas se hallen en zonas más elevadas.

En *Dumping in Dixie: Race, Class and Environmental Quality*, Robert D. Bullard habla sobre estas cuestiones medioambientales y raciales, en concreto en el Sur, donde se ha fomentado el desarrollo industrial atrayendo empresas con legislación laboral y medioambiental laxa. Este desarrollo económico desigual ha exacerbado la pobreza racial concentrando trabajos peligrosos y actividades industriales tóxicas en comunidades pobres de personas de color. Bullard defiende que el huracán Katrina expuso cómo la degradación medioambiental en la costa del Golfo, al servicio de las industrias petroleras y petroquímicas, hicieron que la región y sus residentes, en particular sus residentes pobres y afroamericanos, fuesen los más vulnerables ante la tormenta.

Biopolítica de la desechabilidad

Por último, hablaré del sistema biopolítico que opera en detrimento de gente como la familia Batiste. Creo que al momento del Katrina y a los personajes sobre los que Ward escribe los condiciona lo que Henry Giroux llama la biopolítica de la desechabilidad. Los individuos que no contribuyen al sistema de consumo imperante y dependen de los servicios públicos son considerados prescindibles e indeseables.

² Para más sobre las desigualdades según nivel de renta en ciudades ver Wilson, Bev. «Urban Heat Management and the Legacy of Redlining» *Journal of the American Planning Association*, 86:4, pp. 443-457. DOI: 10.1080/01944363.2020.1759127.

En el último capítulo de la novela, titulado «Alive», Esch habla de ella y de su familia de nuevo en términos de desechos (en inglés escombros, *debris*). Dice que eran «a pile of wet, cold branches, human debris in the middle of all of the rest of it» (Ward 2012, 186).

Aunque la novela dignifica a sus personajes en todo momento, no deja de ser consciente de lo que gente como ellos supone para el sistema. En el periodo subsiguiente al Katrina fueron recordatorios incómodos de la desigualdad que el sistema había fomentado. Las imágenes de cadáveres flotando en la ciudad inundada hace difícil creer en esa ilusión de una nación post-racial. También pone de manifiesto la negligencia por parte del estado de las estructuras públicas, como el sistema de diques. La administración Bush desoyó sistemáticamente los consejos del cuerpo de ingenieros que le recomendaron en múltiples ocasiones reforzarlos, repararlos y adecuarlos a una situación como la que se dio.

Giroux comenta sobre lo incómodo de la aparición de estas cuestiones en la prensa los días siguientes al Katrina. Alega que los cuerpos de las víctimas expusieron las consecuencias del racismo y clasismo característicos de una democracia dañada y revelaron el surgimiento de un nuevo tipo de política, una en la que poblaciones enteras se consideran prescindibles, un lastre innecesario para las arcas del estado y se les abandona a su suerte (2005, 174). De hecho, llegó un momento en el que se prohibió a la prensa acompañar a los servicios de rescate para que dejasen de verse todos los casos de miseria. Respecto de esto, Giroux dice que el modelo contemporáneo del biopoder ha producido una nueva forma de biopolítica caracterizada por paisaje social y visual «saneado/limpio» en el que la población pobre, mayor, enferma y criminalizada comparten el destino de desaparecer de la esfera pública (2005, 186).

Hemos visto como el texto hace referencia a la chatarra que hay en el terreno donde viven los Batiste, y en toda la novela se usa el símbolo de lo descartado, agotado, el terreno explotado, las infraestructuras abandonadas, comidas por la naturaleza sin atención estatal etc. El texto es consciente de ello y lo denuncia, pero lo contesta también y les da voz a estas personas que, Giroux comenta, están destinadas a desaparecer.

Conclusiones

Todos estos factores, el abandono sistémico de estas comunidades previo al huracán, el descuido y deterioro del medioambiente, el impacto desmedido que este tiene en las comunidades vulnerables derivado de la zonificación discriminatoria en el país, la biopolítica de la desechabilidad que ve a sujetos como la familia Batiste como indeseables lacras para el sistema, no es un fenómeno natural meteorológico. Y ello nos conduce a la conclusión del capítulo que contesta a una de las preguntas iniciales sobre las implicaciones de referirse al Katrina como una catástrofe natural.

Partiendo de la base de que parte de la virulencia o frecuencia de los fenómenos atmosféricos (o catástrofes naturales) extremos ya tiene que ver con la actividad humana, podemos convenir que poco tuvo de natural lo desmedido del impacto en las comunidades más vulnerables de las consecuencias de la tormenta.

Emilie Mears habla de las consecuencias de tildar de natural estos fenómenos. Hacerlo conceptualiza el fenómeno como fuera del control de las personas, la responsabilidad de la matanza provocada por un desastre natural pasa de las construcciones humanas a fuerzas externas. La culpa de destruir vidas y propiedades humanas recae en el evento geológico o climatológico puesto que el mundo natural es salvaje e indiferente. La ecocrítica debería explorar la conceptualización de los desastres naturales en la literatura afroamericana para ayudar a desmontar las narrativas construidas por los medios mayoritarios que perpetúan políticas sistémicas de racismo medioambiental (2018, 14).

La intención (y el peligro) en calificar de natural lo que sucedió con el Katrina es otra estrategia retórica más para no reconocer la responsabilidad del estado en las consecuencias

desproporcionadas que sufrieron los colectivos más vulnerables. Insistir en lo amoral de la naturaleza y de una catástrofe natural es más sencillo que reconocer que hay asuntos que no interesan, como el estado del medioambiente a largo plazo, o la situación de las poblaciones vulnerables ante la degradación del mismo. Creo que esta novela, a través de las descripciones del estado en el que se encuentran sus protagonistas, del uso poético de lo descartado y lo abandonado, expone y denuncia la situación.

Bibliografía

- ADAMSON, JONI, MEI M. EVANS, AND RACHEL STEIN. 2002. *The Environmental Justice Reader: Politics, Poetics, and Pedagogy*. Tucson, Arizona: University of Arizona Press.
- BARES, ANNIE. «“Each Unbearable Day”: Narrative Ruthlessness and Environmental and Reproductive Injustice in Jesmyn Ward’s *Salvage the Bones*» MELUS, vol. 44, n.º 3 (2019) 21-40. <https://doi.org/10.1093/melus/mlz022>
- BULLARD, ROBERT D. 2000. *Dumping in Dixie: Race, Class and Environmental Quality*. Boulder, Colorado: Westview Press.
- FAIR, BRIAN K. 2009. “After Katrina: Laying Bare the Anatomy of American Caste” en *Hurricane Katrina: America’s Unnatural Disaster*, ed. por Jeremy I. Levitt y Matthew C. Whitaker, 35-50. Lincoln: University of Nebraska Press.
- GIROUX, HENRY A. «Reading Hurricane Katrina: Race, Class, and the Biopolitics of Disposability» *College Literature*, vol. 33 n.º 3 (2005) 171-196. [doi:10.1353/lit.2006.0037](https://doi.org/10.1353/lit.2006.0037).
- KEEBLE, ARIN. 2019. *Narratives of Hurricane Katrina in context: Literature, Film and Television*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.
- MEARS, EMILIE. «When the Floodwaters Recede: Exposing the Line Between Human-Made and Natural Disasters Through Contemporary Mass Media and Southern African American Literary Narratives» *Confluence*, vol. 24, n.º 1. (2018) 1-14. https://static1.squarespace.com/static/57dc0961f5e231de185340bc/t/5abd244a352f5395d25c94db/1522345035179/XXVI.1_Mears.pdf.
- ROTHSTEIN, RICHARD. 2017. *The Color of Law: A Forgotten History of how our Government Segregated America*. New York: Liveright Publishing Corporation.
- WARD, JESMYN. 2012. *Salvage the Bones*. Croydon: Bloomsbury.

Claves ecologistas en la saga Crepúsculo

Ecological Keys in the Twilight Saga

RUT FARTOS BALLESTEROS

IES López de Mendoza

mrfartos@educa.jcyl.es

Resumen

El vampiro en cada época refleja la sociedad en la que se inserta. De manera que si antes se podía considerar como un aviso a mujeres jóvenes para que no saliesen solas de casa, hoy simbolizan una advertencia contra el cambio climático.

La saga *Crepúsculo* es una serie de libros, el primero de los cuales fue publicado en el año 2005, de la autora norteamericana Stephenie Meyer, que narran una historia de amor entre una humana, Bella Swan, y un vampiro, Edward Cullen. A pesar de que la ecocrítica no es el tema principal de la saga, encontramos en la familia de Edward un claro interés ecologista.

PALABRAS CLAVE: Vampiro, Ecologismo, Vegetarianismo, Desarrollo Sostenible

Abstract

In every period the vampire reflects the society in which it is inserted. So, if before it could be considered as a warning to young women not to leave home alone, today they symbolize a warning against climate change.

The *Twilight* saga is a series of books, the first of which was published in 2005, by the American author Stephenie Meyer, which tells a love story between a human, Bella Swan, and a vampire, Edward Cullen. Although eco-criticism is not the main theme of the saga, we find in Edward's family a clear environmental interest.

KEYWORDS: Vampire, Environmentalism, Vegetarianism, Sustainable Development

Introducción

La literatura no es ajena a la preocupación por el deterioro del medio ambiente, de ahí el surgimiento de la ecocrítica, definida por Cheryll Glotfelty como el estudio de la relación entre literatura y medio ambiente. En este capítulo abordamos cuáles son las claves ecologistas de la saga *Crepúsculo*, serie de libros de carácter juvenil que narran la relación entre un vampiro y una humana. Lo primero que debemos plantearnos es si es posible realizar un estudio ecocrítico de la literatura actual de vampiros ya que, a primera vista, puede parecer contradictorio hablar de vampiros y ecología, pues el término vampiro alude a muerte, mientras ecología lo hace a vida.

Desde siempre los vampiros han manifestado cuáles son los problemas e inquietudes de cada época (Groom 2020, XVI) y aún contienen esa capacidad para hacer frente a los problemas más acuciantes (Groom 2020, XVI). Con la preocupación por el medio ambiente en el punto de mira, ¿debemos sorprendernos por la aparición de un vampiro respetuoso y preocupado por la ecología y defensa de la vida humana?

Hoy en día «el vampiro moderno puede ser una atormentada criatura cuya conciencia humana se rebela contra su naturaleza depredadora» (Reagin 2010, 249). No sólo se rebelan, sino que ahora protegen a los humanos, y también el medio ambiente en el que han de pasar su eternidad. De esta manera el vampiro representa una humanidad que no se extingue en un hombre en concreto, sino que muestra esa continuidad, de forma que en ellos vemos: el

pasado, en el que el ser humano no estaba involucrado en el cuidado de la naturaleza y agotaba los recursos con el único fin de su satisfacción personal; el presente, en el que tímidamente empieza a preocuparse por el cuidado del planeta y de los seres que lo habitan; y el futuro, que no existirá si no se cuida el presente. Por lo tanto, se puede ver al vampiro como un símbolo de esa humanidad, de ese hombre destructor de la naturaleza que deberá aprender a controlar su poder contra el medio para no destruirlo.

Por otro lado, uno de los aspectos de la ecocrítica es la identificación de estereotipos como, por ejemplo, el de la Arcadia. Es significativo que lo primero que se escribió de las libros fuese la escena en la que los protagonistas se encuentran en una pradera: «Era un pequeño círculo perfecto lleno de flores silvestres [...] Podía oír el burbujeo musical de un arroyo [...] caminé sobre la mullida hierba [...]» (Meyer 2009a, 264) y que sea allí, precisamente, donde Edward vence la tentación que le supone el olor de la sangre de Bella. Esa escena, y en general toda la saga, puede ser interpretada como una metáfora de la relación del hombre con la naturaleza. El vampiro, Edward, fuerte y destructor, cede a la tentación y no sólo no destruye a la humana, Bella, sino que hace todo lo posible por protegerla. No resulta muy difícil identificar a Edward con el hombre y a Bella con la naturaleza.

De esta forma, el vampiro en esta saga representa al hombre poderoso capaz de doblegar la naturaleza a su antojo. Ningún animal o planta se le resiste al vampiro de cuerpo de mármol, de la misma manera que el hombre, en nuestro mundo, destroza la naturaleza. El mensaje subyacente que creemos ver en toda la saga es que es posible la convivencia pacífica del hombre con la naturaleza.

Vegetarianismo

La preocupación por la ecología suele ir asociada a un incremento de las dietas vegetarianas. En este sentido, encontramos que en los últimos tiempos hay cada vez más novelas de vampiros (por ejemplo, la saga *Despertar*, de LJ Smith, o *Crónicas vampíricas*, de Anne Rice) donde estos no se alimentan en exclusiva de sangre humana y, lo más importante, no cazan ni matan indiscriminadamente.

Los vampiros de la saga *Crepúsculo* no son ajenos a esa tendencia y con una dieta de sangre animal se llaman a sí mismos «vegetarianos» Además, en el modo de vida de estos vampiros se ve reflejado un modelo de vida que busca proteger la vida humana y por extensión el medio ambiente. Aunque el vampiro de *Crepúsculo* tiene un comportamiento similar al de los animales, se consideran a sí mismos depredadores «yo era un depredador y ella mi presa» (Meyer 2020, 18), salen de caza sin más armas que sus dientes y brazos «si lees con cuidado, verás que las leyes sólo recogen la caza con armas» (Meyer 2009a, 219) o se guían por el olfato «seguí tu olor» (Meyer 2009a, 184), los que son vistos como animales son los humanos. En la saga *Crepúsculo* asistimos a una animalización (e incluso cosificación) del hombre y a una humanización del vampiro.

Lo humanos son atraídos por el vampiro, «Soy el mejor depredador del mundo, ¿no es cierto? Todo cuanto me rodea te invita a venir a mí; la voz, el rostro, incluso mi olor. ¡Cómo si los necesitas!» (Meyer 2009a, 269). Las razones por las que un vampiro no consume sangre humana se asemejan a las razones por las cuáles la gente en la vida real se hace vegetariana, que se resumen en el respeto al medio ambiente y a los animales.

En definitiva, seguir una dieta vegetariana es la forma que tienen los vampiros de retener su humanidad «dime por qué cazáis animales en lugar de personas (...). No quiero ser un monstruo» (Meyer 2009a, 192). Además, les permite mantener lazos de unión basados en el amor y no en el poder «Abstenernos de beber sangre humana nos hace más civilizados, nos deja formar verdaderos vínculos de amor» (Meyer 2009c, 665). Por el contrario, «cuando se vive para la sangre y el combate, las relaciones son tenues y se rompen con facilidad» (Meyer 2010, 301).

Observamos las semejanzas con el mundo real en el que son varias las personas que afirman seguir una dieta vegetariana porque sienten lástima por la muerte de animales y consideran a los animales como seres con sentimientos.

En cuanto a la preocupación por el medio ambiente, los Cullen procuran evitar el impacto medioambiental a la hora de cazar «Por supuesto, debemos tener cuidado para no causar un impacto ambiental desfavorable con una caza imprudente» (Meyer 2009a, 220).

En la vida real observamos que entre las ventajas del vegetarianismo está el ahorro en el uso de combustible, la protección de los bosques o la reducción de gases del efecto invernadero.

Ecologismo

A finales del siglo XIX y hasta bien entrado el siglo XX, las empresas se preocupaban de minimizar sus costes con el fin de obtener el máximo beneficio. Los costes medioambientales no eran tenidos en cuenta, motivo por el cual no hay referencias ecologistas en obras como *Drácula* (publicada en 1897). Sin embargo, a partir de la década de los 70 del siglo pasado se toma conciencia del deterioro medioambiental ocasionado por el crecimiento económico y la expansión industrial.

Antes de continuar, debemos preguntarnos qué es el ecologismo y dónde encontramos referencias ecologistas en la saga que estamos analizando. Según la RAE, el ecologismo es un movimiento sociopolítico que propugna la defensa de la naturaleza y la preservación del medio ambiente. En este sentido, observamos que en la preocupación del vampiro Edward por mantener a salvo a la humana Bella, para lo que necesitará de la participación de otros personajes, hay una clara metáfora del intento del hombre por cuidar el medio ambiente. Otra definición nos señala que «el ecologismo persigue el equilibrio entre el desarrollo del ser humano y los ecosistemas naturales» (politocracia.com).

La saga *Crepúsculo* plantea esa preocupación ecologista ya desde el primer libro. Por ejemplo, a Edward le preocupa que la camioneta de Bella contamine y los vampiros al cazar tratan de que el impacto medioambiental sea mínimo. En *Luna Nueva* encontramos ecologismo en la actitud de Bella de defender a los lobos (en realidad a su amigo Jacob y sus compañeros de manada) aun cuando piensa que son los culpables de la muerte de los excursionistas. Por otro lado, la preocupación ecologista está relacionada con el desarrollo económico, de forma que, en los últimos tiempos, ha aumentado la preocupación por el medio ambiente debido a:

- a) La acumulación de los daños del medio ambiente.
- b) El avance en el conocimiento de la relación causa-efecto del daño ambiental.
- c) Una mayor conciencia social y política sobre el problema del entorno.

Hoy en día se reconoce que existen dos importantes restricciones al crecimiento económico. La primera: que la tasa a la que se extraigan los recursos del sistema biológico no sea superior a la tasa de regeneración de estos. A lo largo de la historia el ser humano ha dominado la naturaleza, obteniendo de ella los recursos necesarios. En un principio el equilibrio ambiental no se veía afectado, pero ahora la situación es preocupante, debido a que se consumen en exceso y muy rápidamente los recursos medioambientales, hay una clara alteración del equilibrio ecológico (Martínez Delgado 2003,185). La interpretación de los libros de *Crepúsculo* desde este punto de vista ecologista es que la tasa de consumo de humanos no debe ser superior a la tasa a la que estos se reproducen. De ahí tal vez la importancia de la única norma que realmente los vampiros deben respetar: «El quid de la cuestión se reduce a una única restricción [...] Debemos mantener en secreto nuestra existencia» (Meyer 2009b, 438). Esa norma implica no cazar de forma indiscriminada, esto es, no malgastar recursos, pues estos no son infinitos. Sin duda, aquí tenemos un claro mensaje ecologista, pues, si deshacemos la metáfora de lo que simbolizan vampiros y humanos en estos libros, nos damos cuenta de que el mensaje que

se nos transmite es la necesidad de un consumo equilibrado para no agotar los recursos. La segunda consiste en que la tasa a la que se viertan los residuos no sea mayor a la tasa que el sistema biológico pueda asimilar. Algunos autores clásicos (Malthus, Ricardo, Mill) mostraron su preocupación por las consecuencias que el desarrollo a largo plazo tendría sobre la calidad de vida. Así, Malthus señaló que un aumento de la población supondría una disminución de alimentos per cápita. Ricardo, por su parte, señaló que el aumento de la población llevaría a una consecuente mayor demanda de alimentos lo que provocaría, al final, el cultivo de tierras de baja fertilidad. Por último, Mill (1806-1873) pensaba que el progreso económico tendría efectos adversos en el medio ambiente.

Al hilo de lo anterior, encontramos que uno de los mayores problemas del medio proviene de la llamada bomba demográfica, un incremento vertiginoso de la población (Martínez Delgado 2003, 186). Distinguimos entre países industrializados cuya población permanece más o menos estable y países en vías de desarrollo, con altas tasas de crecimiento de la población. En los libros observamos esa preocupación por el aumento de la demografía cuando se menciona la prohibición de crear nuevos vampiros de forma indiscriminada. Por otro lado, el desarrollo sostenible es la clave para llegar a una convivencia respetuosa con el entorno (Araujo 2004, 79). Se entiende por desarrollo sostenible aquel progreso económico que cumpla con las generaciones presentes sin comprometer a las generaciones futuras. El desarrollo sostenible fue un concepto introducido en el Informe de la Comisión Mundial sobre el medio ambiente y el Desarrollo de las Naciones Unidas (Comisión Brundtland) denominado: «Nuestro futuro común».

El desarrollo sostenible implica mejorar los niveles de bienestar de las personas sin que ello repercuta en el deterioro ambiental. Se considera sociedad sostenible, por tanto, aquella que atiende las necesidades del presente sin comprometer la capacidad de las generaciones futuras para hacerse cargo de sus propias necesidades. Algunas de las condiciones para que se cumpla lo anterior serían asegurarse de que la demanda humana de medioambiente (número de seres humanos por consumo y desperdicio de recursos per cápita) no supere la capacidad del medio ambiente para sostenerlo; así como mantener los hábitats de otras especies y asegurarse de que cualquier uso de otras especies sea sostenido. En este punto mencionamos la preocupación de los Cullen por la conservación de la vida humana. Lo vemos primero en la preocupación por mantener a salvo a Bella y después la lástima que sienten por los habitantes de Seattle ante la creación del ejército de neófitos.

En 2015 se fijaron los objetivos de desarrollo sostenible (ODS) para 2030. Son 17 objetivos que buscan, entre otros aspectos, poner fin a la pobreza y minimizar los efectos del cambio climático. Es interesante ver cómo, a pesar de que la saga *Crepúsculo* comenzó a publicarse en 2005, encontramos referencia a alguno de esos objetivos en los libros. Mencionamos a continuación aquellos ODS en los que consideramos que hay referencias de ellos en la saga:

- Objetivo 1: Poner fin a la POBREZA:

En los libros encontramos dos mundos diferenciados; el de los vampiros Cullen y el de los hombres lobos de la tribu quileute. Los primeros representan el mundo desarrollado que no escatima en gastos, por ejemplo, aun cuando solo trabaja Carlisle, viven con todo lujo, cada uno tiene un coche que refleja su personalidad, se hacen regalos caros, etc. Los lobos, por el contrario, simbolizan el mundo subdesarrollado o en vías de desarrollo. Entre los ejemplos que encontramos en los libros en los que se intente minimizar la diferencia entre estos dos mundos, están los intentos de Edward por pagarle los estudios a Bella, o el ofrecimiento de ropa y comida a los quileutes.

- Objetivo 4: EDUCACIÓN de calidad:

De sobra es conocida la importancia que una educación de calidad tiene para el desarrollo de los pueblos. A lo largo de la saga, Edward se muestra partidario de que Bella complete sus estudios antes de ser transformada.

- Objetivo 5: IGUALDAD de género:

Tal vez sea este el punto que mayor controversia ha suscitado de los libros. Muchos han acusado a la saga de «machista» por la actitud en extremo protectora de Edward hacia Bella. En tanto humana, Bella se nos presenta como persona débil que ha de ser continuamente protegida de los peligros que acechan y Edward se muestra un protector en extremo celoso. En primer lugar, la protegerá de sí mismo, motivo por el cual se muestra descortés con ella, intentando que no estén juntos para evitar la tentación de matarla. Después, la protegerá de los otros vampiros que intentan acabar con ella e, incluso, la trata de proteger cuando la incita a abortar por miedo a que el embarazo acabe con ella. Se ha comentado que la saga propicia las relaciones tóxicas dada la dependencia, un tanto enfermiza de Bella con respecto a su novio, como se refleja, por ejemplo, en *Luna Nueva* cuando la marcha de Edward de Forks la sume en una profunda depresión. Una lectura superficial de los libros nos puede indicar que lo anterior es cierto, como, por ejemplo, si leemos el momento en que Edward pide matrimonio a Bella y le coloca el anillo de compromiso y le dice «Lo único que quiero es hacerlo oficial y que quede claro que me perteneces a mí y a nadie más» (Meyer 2010, 433). Una frase que, a tenor de lo dicho, refleja con claridad ese «machismo» de la saga. Sin embargo, en *Amanecer* es la hija de Edward quien se muestra *posesiva* con su imprimado «Ella no quería que nadie hiriese a Jacob porque era suyo» (Meyer 2009c, 507). Sin embargo, en los libros encontramos, también, ejemplos de mujeres fuertes, de igualdad entre ambos sexos, e, incluso, un análisis detallado de la obra nos permitiría comprobar que los personajes fuertes son, precisamente, mujeres (eso sí, todas ellas vampiros). Nos referimos a Jane, Alice y Victoria. Jane es una vampiro de aspecto aniñado que pertenece a la guardia Vulturi. Lo primero que percibe Bella, al escuchar a los otros hablar de ella, es el respeto que le tienen. No tardará en saber la razón: «Ahora Jane le sonreía sólo a él, y de pronto encajaron todas las piezas del puzle, lo que había dicho Alice sobre sus dones formidables, la razón por la que todos trataban a Jane con semejante deferencia» (Meyer 2009b, 483). Alice es la hermana favorita de Edward y el alma de los Cullen. Su capacidad para conocer el futuro la convierten en una pieza clave de la trama. «Alice sabe otras cosas, las ve...ve cosas que podrían suceder, hechos venideros, pero todo es muy subjetivo. El futuro no está grabado en piedra. Las cosas cambian» (Meyer 2009a, 294). En Victoria, la vampiro nómada que acompaña a James y Lauren en el primer libro, encontramos una buena directora de marketing, pues el modo que idea para acabar con Bella se asemeja mucho al de una buena directora de marketing. También hay que observar que es Victoria venga la muerte de su novio. Observamos, por último, el cambio de Bella de humana débil a Bella vampiro, donde gracias a su don se convierte en la pieza clave en el enfrentamiento con los Vulturi. Mientras es humana, ya lo hemos visto, Bella es débil y debe ser protegida de todo peligro. Hay una diferencia entre hombres y mujeres. Sin embargo, en el mundo de los vampiros encontramos que hombres y mujeres son iguales, e incluso, vemos, las mujeres algo más poderosas. De esta manera, la transición de humana a vampiro se convierte en una metáfora del paso de una sociedad en donde la mujer está en desventaja a una en la que juega un papel importante en la solución de conflictos. En el aspecto negativo, nos debemos referir a Leah, única mujer lobo que tiene una actitud hostil y negativa tanto frente a los Cullen como con sus compañeros de manada. Una actitud respetuosa con las mujeres la encontramos en Jacob «No quería matar mujeres, ni siquiera, aunque fueran vampiras» (Meyer 2009c, 199).

- Objetivo 10: Reducir INEQUIDADES:

Ya hemos aludido a la riqueza de los Cullen frente a los Quileute y la propia Bella. Un paso más sería considerar a los Cullen como capitalistas, no sólo porque sus miembros son ricos y consumen constantemente, sino también por la libertad que tienen para dejar el grupo cuando quieran, como, por ejemplo, en *Amanecer* cuando Jasper y Alice se van.

Por su parte, los licántropos bien pueden representar una economía centralizada, por cuanto una vez que se transforman están ligados a la manada y no pueden abandonarla a voluntad, tienen una misión que cumplir, la de proteger a los humanos de los vampiros. Los Cullen representan país rico en el que además no hay aumento de población, o controlado (nacimiento Renesmee, hija de Edward y Bella) mientras que en los Quileute los lobos aumentan (en el sentido de que más miembros de la tribu adquieren la capacidad de transformarse en lobos) y representa país pobre. También hay que hablar de la llamada «brecha digital». En Crepúsculo, Bella alude a lo lento que va su wifi «Odiaba utilizar internet en Forks. El modem estaba muy anticuado, tenía un servicio gratuito muy inferior al de Phoenix, de modo que, viendo que tardaba tanto en conectarse...» (Meyer 2009a, 138) mientras que más tarde, con Bella ya en casa de los Cullen, comprobamos lo rápido que va cuando Bella nos hace partícipes de cómo logra dar con el misterioso J. Jenks realizando una búsqueda en internet sin que el resto de la familia se dé cuenta (Meyer 2009c, 622).

- Objetivo 12: CONSUMO responsable:

Este objetivo está presente en toda la saga. Lo hemos visto al mencionar la caza cuidadosa de animales (procuran no hacer daño a los ecosistemas). La prohibición de caza indiscriminada, el pasar desapercibidos.

- Objetivo 13: Acción CLIMÁTICA:

«Me puse a calcular con despreocupación cuánta gasolina consumiría la camioneta y el resultado me produjo escalofríos» (Meyer 2009a, 44). Los vampiros de esta saga rechazan el sol porque les delata ante los humanos. En la tradición literaria, unas veces la luz del sol mata a los vampiros y otras los debilita. En cualquier caso, siempre hay una visión negativa del sol. Esta aversión solar se ha relacionado con los rayos ultravioletas que provocan enfermedades como el cáncer. No es extraño, pues, que los Cullen prefieran lugares como Forks, donde las lluvias son abundantes y las posibilidades de pasar inadvertidos son mayores. No es casual que la autora eligiese esta pequeña localidad, que es la que presenta el mayor índice de lluvia de Estados Unidos. Hay bastantes referencias al clima en el primer libro de la saga, desde la comparación entre la soleada Phoenix «me encantaba el sol, el calor abrasador y la vitalidad de una ciudad que se extendía en todas las direcciones» (Meyer 2009a, 11) y la lluviosa localidad de Forks «Estaba lloviendo cuando el avión aterrizó en Port Angeles [...] Ya me había despedido del sol» (Meyer 2009a, 13). El clima tiene una importancia especial en la obra porque determina la trama: una placa de hielo provoca que un compañero pierda el control de su coche y esté a punto de atropellar a Bella. Edward, situado a bastante distancia, la salva, lo que hará que Bella investigue y descubra la verdadera naturaleza de Edward. El clima también *afecta* a los personajes de alguna manera, en especial a Bella, quien, antes de confirmar que Edward es un vampiro, cree estar volviéndose loca y culpa de ello al clima de Forks (Meyer 2009a, 140) o cuando piensa que «no parecía que las nubes y el sentido del humor encajaran demasiado bien» (Meyer 2009a, 24).

- Objetivo 14: Vida en la TIERRA:

Desde el momento en que el vampiro varía su dieta y deja de alimentarse de humanos, vemos ya referencias a este objetivo. En este apartado puede ser interesante analizar a los distintos personajes no humanos de la saga en su relación con los humanos: Los hombres lobos defienden la vida humana siempre y hacen de ello la razón de su existencia. Los vampiros Cullen, y los Denali, también defienden a los humanos y, por ello, no los incluyen en su dieta. Los otros, no protegen a los humanos, pero no los cazan de forma indiscriminada. Por último, los vampiros neófitos, tienen un hambre insaciable que los lleva a matar de forma descontrolada. Aquí también se podría hacer alusión al problema moral que suscita la conversión de Bella o la inquietud ante el nacimiento de Renesmee,

mitad humana, mitad vampiro, ya que este personaje bien puede simbolizar la preocupación por los experimentos de manipulación genética.

- **Objetivo 17: ALIANZAS para los objetivos:**

Existen diferentes formas de relación económica entre los diversos países que van desde el librecambismo hasta la plena integración. En la saga *Crepúsculo* es posible observar el paso de una situación en la que no hay relación entre lobos y vampiros a una en la que colaboran y cooperan juntos con el fin de alcanzar un objetivo común; mantener con vida a Bella. Si, como hemos mencionado al inicio de este trabajo, Bella representa a la naturaleza, el acuerdo al que llegan los Cullen y los quileutes representa un mundo en que las naciones olviden sus diferencias y se centren en la conservación del medio ambiente. En los libros, pasamos de una situación inicial en la que no hay relación, salvo un tratado firmado la primera vez que los Cullen fueron a Forks, tratado que se podría considerar una muestra de bilateralismo, acuerdo de «no agresión» y que provoca que se vigilen continuamente por si alguno de ellos lo rompe. No hay un objetivo común y, por tanto, no hay alianza de ningún tipo. Después pasamos en *Eclipse* a una situación de cooperación necesaria para defender tanto a Bella como a su padre, y por extensión a los humanos de la zona del ataque de los neófitos. La existencia de un enemigo común es lo que convierte en aliados a vampiros y quileutes (Meyer 2010, 541).

De este modo, una lectura minuciosa de los libros podría sugerirnos una visión de la historia del siglo xx y principios del XXI. En la historia del siglo xx encontramos la revolución bolchevique (el pueblo unido vence a la clase opresora), la guerra fría después de la 2GM, la cooperación internacional entre distintos países (los dos bloques enfrentados), la caída del muro de Berlín y el nuevo orden mundial que se ve alterado por la aparición de nuevos peligros como el terrorismo internacional y el fanatismo religioso. En los libros se nos refiere la leyenda de cómo los quileutes se enfrentaron a la pareja de vampiros que les atacan y logran vencerlos, después la firma del tratado con los Cullen y, por último, la colaboración con esos vampiros para proteger a Bella tanto de los neófitos como de los Vulturi (cooperación ante nuevos peligros). También podemos decir que al final llegamos a la plena integración, pues Jacob pasa a formar parte de la familia Cullen por el vínculo que crea con Renesmee.

Espacios naturales

En la trama de la saga *Crepúsculo* juegan un papel importante algunos espacios como son el bosque y el mar. El bosque, en especial en la literatura infantil, ha simbolizado siempre el peligro, el lugar prohibido que no se debe atravesar, en especial, al anochecer. Unido al bosque, encontramos, en ocasiones, la figura del lobo. Ahora, sin embargo, esos dos elementos alteran su significado y se transforman en un lugar de refugio el bosque y en un protector el lobo. Un ejemplo de este cambio se encuentra en el primer libro, cuando, en el sueño de Bella, Jacob la empuja al bosque: «Sabía que podría ver el sol si encontraba el océano. Intenté seguir el sonido del mar, pero entonces Jacob Black estaba allí, tiraba de mi mano, haciéndome retroceder hacia la parte más sombría del bosque» (Meyer 2009a, 136). Además, es ahí, en el bosque, donde algunos de los acontecimientos más importantes de los libro tienen lugar (Bardola 2010, 104).

Es en el bosque donde Bella, la protagonista, se refugia para pensar acerca de la verdadera naturaleza de Edward: «no podía pensar en ello, no aquí, sola en la penumbra del bosque, no mientras la lluvia lo hiciera tan sombrío como el crepúsculo debajo del dosel de ramas y tan disperso como huellas en un suelo enmarañado de tierras» (Meyer 2009a, 145). Allí es donde se adentra dolorida y confusa cuando Edward la abandona. Se pierde y Sam, el primer hombre lobo, la rescata.

El otro espacio al que nos referiremos es al mar. Para muchos poetas el mar simboliza la muerte, y, en cierto modo, aquí también encontramos ese significado tanto en *Luna Nueva*, donde Bella está a punto de morir ahogada, como en *Crepúsculo*, cuando se nos narra la muerte de un personaje. El agua en general y el mar en particular tiene un significado negativo para los hombres lobo quileute, pues están en desventaja frente a los vampiros: «Victoria se arrojó al agua, y los chupasangres tienen allí más ventaja» (Meyer 2009b, 373).

En el libro *La saga Crepúsculo y su historia*, se identifica a los vampiros como los colonizadores y al pueblo quileute como los nativos americanos. Desde este punto de vista, tiene sentido que los vampiros tengan ventaja en el agua, pensamos que es una clara referencia a que los conquistadores eran mejores en navegación. Por otro lado, encontramos referencias al mar en distintas descripciones: «Era como si el césped hubiera sido inundado, hasta la altura de la cintura, por verdes olas como plumas» (Meyer 2010, 169). También relacionado con el mar está la playa, donde tienen lugar algunas de las conversaciones que mantiene con Jacob: leyenda de los fríos, los hombre lobo...y que serán importantes para el devenir de la historia.

Quileutes

En la saga están presentes, además de los vampiros, los hombres lobo pertenecientes al pueblo quileute a los que ya nos hemos referido. Señalamos, de manera breve, otros aspectos ecologistas que encontramos en ellos, como son los relatos quileute que Bella escucha en *Eclipse* y que se podrían enmarcar en la conservación y transmisión de la cultura indígena. En primer lugar, hay que señalar que la autora tuvo la idea de introducirlos en la saga debido a la leyenda que los relaciona con los lobos. Según cuenta su tradición, el poderoso Kwai convirtió a una pareja de lobos en las primeras personas de este pueblo indio (javiypilar.com/leyendas-quileutes). Por otro lado, el hecho de que Jacob y dos miembros más de la manada original se separen y formen su propia manada se asemeja a las separaciones que sufrían las tribus primitivas: «Cuando un pueblo colmaba con exceso su capacidad de población, salía una colonia, aguas arriba o aguas abajo, y formaba un nuevo poblado» (Morgan 1970, 95). Por último, mencionamos que la conciencia humana no desaparece con la transformación en lobos: «Aquellos profundos ojos parecían demasiado inteligentes para ser los de un animal salvaje» (Meyer 2009b, 253). Es más, en forma lobuna pueden escucharse los pensamientos unos a otros y comunicarse e, incluso la transformación les sirve para huir del dolor.

Conclusiones

Si bien al inicio de este capítulo dudábamos de que fuese posible un estudio ecocrítico de la saga *Crepúsculo*, podemos concluir que sí es posible, dado que son continuas las referencias a espacios naturales, así como el simbolismo de la obra en defensa del medio ambiente. Este enfoque de la saga *Crepúsculo* nos ha permitido comprender cuáles han sido las claves de su éxito entre los jóvenes. El libro refleja bien sus inquietudes ecologistas: la preocupación por el agotamiento de los recursos o los efectos del cambio climático están en la base de las reivindicaciones de unos jóvenes preocupados por el futuro del planeta y del suyo propio. Además, los libros de esta saga nos sirven de base para estudiar la relación del hombre con la naturaleza y nos permiten reflexionar sobre el papel de cada uno de nosotros en la conservación del medio. Comprobamos, por ejemplo, que antes de que los Objetivos de Desarrollo Sostenible fuesen fijados y dados a conocer, ya encontramos ejemplos de ellos en la saga.

La obra reivindica, también, lo que de bueno hay en la naturaleza, invirtiendo, para ello, lugares comunes como el peligro de los bosques o los lobos, en la búsqueda de una convivencia entre hombre y medio. Por último, se demuestra que, en contra de la opinión generalizada, estos libros apuestan por la igualdad entre hombres y mujeres, al presentar un modelo de mujer

capaz de tomar decisiones y enfrentar riesgos. En definitiva, los vampiros, según citábamos al principio (Groom 2020, XVI) siguen manifestando los problemas de cada época. O más bien, adelantándose.

Bibliografía

- ARAUJO, JOAQUÍN. 2004. *La ecología contada con sencillez*. Madrid: Maeva Ediciones.
- BARDOLA, NICOLA. 2010. *El fenómeno Crepúsculo*. Barcelona: Roca editorial.
- BULA, G. 2010. «Ecocrítica: algunos apuntes meta metodológicos». *Revista Logos* n.º 17.
- BULA, G. 2019. «¿Qué es la ecocrítica?» *Revista Logos* n.º 15: 63-73.
- GROOM, NICK. 2020. *El vampiro, una nueva historia*. Madrid: Ferro Ediciones SLNE.
- MARTÍNEZ DELGADO, MARÍA VICTORIA. 2003. *Temario oposiciones Economía*. Sevilla: Editorial MAD.
- MEYER, STEPHENIE. 2009. *Crepúsculo*. Madrid: Editorial Punto de Lectura.
- MEYER, STEPHENIE. 2009. *Luna Nueva*. Madrid: Editorial Punto de Lectura.
- MEYER, STEPHENIE. 2010. *Eclipse*. Madrid: Editorial Punto de Lectura.
- MEYER, STEPHENIE. 2009. *Amanecer*. Madrid: Editorial Alfaguara.
- MEYER, STEPHENIE. 2020. *Sol de medianoche*. Barcelona: Editorial Alfaguara.
- MORGAN, LEWIS. 1970. *La sociedad primitiva*. Madrid: Editorial Ayuso.
- REAGIN, NANCY. 2010. *La saga Crepúsculo y su historia*. México: Ediciones Continente.
- Los límites al crecimiento económico. Consideración económica del medio ambiente. El desarrollo sostenible*. Editorial CEN
- www.politocracia.com/ideologías/ecologismo
- <https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/inequality/>
- <https://www.agenda2030.gob.es/objetivos/home.htm>
- <https://onu.org.gt/objetivos-de-desarrollo/>
- <https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/sustainable-development-goals/>
- <https://www.javiypilar.com/leyendas-qui-leutes/>

2

Literatura y Visualidad

COORDINADOR

Alejandro Jaquero Esparcia

Introducción a la sección Literatura y Visualidad - Actas XXIII Simposio de la SELGyC

ALEJANDRO JAQUERO ESPARCIA

Los estudios de Literatura Comparada encuentran en la relación de lo textual y lo visual un nexo de gran interés que nos permite abrir un amplio horizonte de trabajo e investigación. Así lo hemos comprobado en el propio marco del simposio del que han sido fruto las siguientes contribuciones, donde las relaciones entre lo visual y lo textual fueron una de las temáticas más abordadas y exploradas por los participantes. El marco cronológico abordado, de igual forma, fue lo suficientemente amplio como para comprobar el valor que ha tenido este binomio, y continúa manifestando, durante todas las épocas. Desde la Antigüedad clásica hasta los últimos ecos de las renovadas corrientes estéticas que surgen en la actualidad, el lenguaje escrito ha encontrado un nexo irrenunciable en las manifestaciones artísticas, al igual que la cultura visual ha utilizado los distintos medios escritos para justificar, desmitificar o juzgar el campo literario.

El resultado de las comunicaciones que aquí se presentan nos da buena cuenta de ello, no limitándose a los tradicionales exámenes imagen-texto. Se ha tratado de desentrañar las particularidades, el sustrato histórico, social, estético y, en definitiva, cultural que se presenta en la fructífera relación de lo figurado y lo escrito. En este sentido, han sido varias las contribuciones que han incidido en la relevancia de uno de los artistas que, como se definieron en el Barroco por el profesor Orozco Díaz, destacaron por ser ambidiestros intelectuales, poetas y artistas. Ese es el caso del literato norteamericano Edgar Allan Poe, cuya obra y, más concretamente, la fortuna crítica y gráfica de esta en el territorio español, ha sido puesta a debate mediante el análisis de dos de sus narraciones: «The Murders in the Rue Morgue» y «The Tell-Tale Heart». Siguiendo esta misma línea metodológica, se ha profundizado en la visión que los literatos proponen a la realidad cultural en la que viven, lo que buscan transmitir o lo que pretenden reinterpretar mediante su narración efrástica. Para ello, contamos con una serie de trabajos que han indagado bajo ese prisma sirviéndose de distintas narraciones: alterando clásicas descripciones como la del Escudo de Eneas de Virgilio y readaptándola a un moderno enfoque feminista elaborado por Ursula Le Guin; la visión orientalista que ejecuta Vicente Blasco Ibáñez para construir imágenes textuales que describan al pueblo y, en concreto, a la mujer japonesa; o la reinención de la éfrasis desde el diálogo ficcional con un invidente por Raymond Carver, en la que el eje de la descripción es una catedral gótica cuya morfología sólo puede ser revelada mediante el dibujo dentro de la narración. Una especie de *disegno interno* adaptado para una mente que no es capaz de concebir tal obra arquitectónica de esa magnitud, ya que no puede, físicamente, parangonarla con nada que no se someta al filtro de lectura de sus manos.

Otras propuestas han preferido ahondar en cómo la interacción entre el formato y el contenido puede ayudar a la difusión de reformuladas expresiones textuales de una manera alternativa, enriqueciendo el diálogo texto-imagen y sobrepasando en algunos casos los límites tradicionales de un libro ilustrado. De este modo, en muchas de las contribuciones de esta sección se ha puesto de manifiesto la dilatada tradición que existe en esa fractura iconográfica y literaria: la capacidad de simbiosis de los letrados chinos medievales a la hora de configurar imágenes y versos en un mismo espacio de manera desarticulada; las tradiciones nativo-americanas articuladas mediante el lenguaje visual del manga que propone Michael Nicoll Yahgulanaas por medio de sus «Haida Manga»; la singularidad de Warja Lavater en sus libros de artista y su subjetiva interpretación del libro ilustrado y la narrativa infantil clásica; o la interesante conjunción lograda entre el cómic y los proyectos arquitectónicos, aportando una

nueva significación artística y narrativa a las tradicionales planimetrías y diseños destinados a la materialización de construcciones.

No menos relevante ha sido la propuesta de estudio comparado entre las narraciones cinematográficas y las textuales, un aspecto que mereció incluso la organización de una mesa redonda dedicada a la renovada interpretación del aforismo horaciano del *ut pictura poesis*, titulada «Cinema poesía». Las adaptaciones de la narrativa clásica de William Shakespeare para contextualizar el drama que se presenta en la serie iraní *Shahzad*; la obra *Frankenstein* de Mary Shelley por medio de las primeras experiencias del cine mudo ejecutadas por J. S. Dawley; los relatos sobre la idealizada vida circense de Tod Robbins que son visualizados por Tod Browning de forma más realista y grotesca en su paradigmática *Freaks*. Toda una serie de propuestas que inciden en las interconexiones de lo narrado y lo representado cinematográficamente, sus convergencias y diferencias, además de la riqueza que se alcanza a través de su examen comparado.

En definitiva, observamos un conjunto ecléctico de investigaciones que nos hacen percatarnos de la importancia que todavía mantiene el estudio comparado de las artes visuales y lo literario, unidades dependientes que han configurado las bases de nuestra historia cultural. Los estudios de literatura comparada nos permiten acercarnos desde una perspectiva holística y humanística, detallando aspectos que los encorsetamientos de la excesiva especialización académica hacen que sean menospreciados e inadvertidos, pero en cuyo sustrato realmente se encuentran enfoques de gran riqueza para comprender el progreso de las artes y las letras alcanzado y en progresiva transformación.

Las tres dimensiones de iconicidad de «La pintura de los letrados» de China

The Three Modes of Iconicity of Chinese «Literati Painting»

SHI SHI

Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Doctorado de Estudios Literarios
sshi@ucm.es

Resumen

En las pinturas tradicionales de los letrados, las imágenes, los iconos verbales de los poemas y la imagen de la escritura transmitida por la caligrafía se integran manteniendo su triple origen diverso. El movimiento de las líneas representa la «forma viva». La mezcla de agua y tinta, es decir, la cooperación de tinta y pincel, produce un rico efecto visual y también establece una estrecha conexión entre palabra e imagen, emoción y forma. Desde el punto de vista del arte occidental y de la reflexión estética, en estas páginas se seleccionan pinturas de tinta representativas para analizar las relaciones entre los tres. A la vez, se mencionarán algunas teorías y principios teóricos occidentales que permitirán profundizar en la comprensión del arte tradicional chino.

PALABRAS CLAVE: pintura literaria; palabra e imagen; caligrafía; Susanne K. Langer; Roland Barthes, M. Wertheimer

Abstract

In traditional literati paintings, the images, the verbal icons of the poems and the image of the writing transmitted by the calligraphy are integrated maintaining their triple diverse origin. The movement of the lines represents the «living form». The mixing of water and ink, that is, the cooperation of ink and brush, produces a rich visual effect, and also establishes a close connection between word and image, emotion and form. From the point of view of Western art and aesthetic reflection, representative ink paintings are selected in these pages to analyze the relationships between the three. At the same time, some Western theories and theoretical principles will be mentioned that will allow a deeper understanding of traditional Chinese art.

KEYWORDS: literati painting; word & image; calligraphy; Susanne K. Langer; Roland Barthes, M. Wertheimer

La pintura de los letrados¹

La pintura de los letrados de China, *wenrenhua*, cuyo origen, generalmente, se atribuye a Wang Wei (d. C. 699-759), poeta de la Dinastía Tang, la describió por primera vez Dong Qichang (d. C. 1555-1636), funcionario y pintor de la Dinastía Ming (d. C. 1368-1644), es la pintura representativa de las dinastías Song (d. C. 960-1279) y Yuan (d. C. 1279-1368). El cultivo de esta pintura se prolongó hasta las dos últimas dinastías de China Antigua: Ming y Qing (d. C. 1368-1912). El nombre muestra que lo así descrito es un género artístico creado

¹ Los caracteres y vocablos chinos que aparezcan en el texto se transcribirán en pinyin mandarín. Si en la cita apareciera el pinyin cantonés, se incluirá el pinyin mandarín entre paréntesis. Todas las traducciones no acreditadas en los libros de los que provienen son de la autora de este trabajo.

por letrados, vale decir, por escritores. En la antigua China, los letrados, normalmente, eran funcionarios. Los literatos eran, pues, letrados, es decir, eran funcionarios, parte activa y relevante en la jerarquía social de la antigua china; por tanto, ellos mismos y sus obras tenían una significación social específica, cuando no política. Aunque, en algunas ocasiones, los autores de las pinturas fueron pintores profesionales o monjes. Este género artístico combinaba dibujo, poema y caligrafía; contenía, pues, gran cantidad de materiales visuales y también abría para el lector las puertas de la imaginación. Aparte de lo puramente descriptivo o de lo puramente formal, poco más puede decirse de esta pintura que afecte a su sentido o a su significación. «La pintura de los letrados de China es una definición en el sentido histórico y no se refiere a un estilo específico». (Wan 1996, 140). Así pues, el género pictórico o subgénero alude a unas obras que se caracterizan por un contenido: la interpretación del paisaje y de la naturaleza. Y se caracterizan, asimismo, por el autor. Si se hace la equivalencia a las categorías de la historia del arte occidental, por una parte, la pintura de los letrados se refiere a un género pictórico, como el bodegón o la marina, que, a su vez, viniera definido por la clasificación profesional del autor: bodegones pintados por comerciantes, marinas pintadas por navegantes. Esta doble dependencia de la pintura de los letrados hace difícil describirla de forma homogénea. El autor puede desviarse de las técnicas o contenido más convencionales, mientras que los contenidos pueden no restringirse de forma exclusiva a la interpretación del paisaje o de la naturaleza.

Sin embargo, lo anterior apenas traza una genealogía que no explica el sentido de este género de pintura en China. Para entender mejor el origen de este género, habría que hacer una breve comparación con un episodio no muy conocido de la historia de la pintura española. La cuestión es, era, la de la condición del pintor en el seno de la sociedad. El pintor podría considerarse un artesano, una persona dedicada a la mecánica de la producción sometida a tributos y alejada del arte. Pero podría considerarse también un artista, alguien que, aunque tuviera taller y trabajara con las manos, sería miembro de una profesión liberal.

En esta cuestión, que pudiera parecer mezquina comparada con la sublimidad que parece rodear a las actividades de la obra artística, especialmente desde el Romanticismo, se basa algo directamente relacionado con esa sublimidad: la propia consideración social del pintor, que pasa, en esos breves años del siglo XVII, de ser un «oficial» o artesano cultivador de un oficio servil o mecánico a ser un «profesor» liberal, independiente, de tan alta consideración como el poeta o el jurista. (Gállego 1976, 8).

Analícese, por ejemplo, esta descripción de la evolución de la apreciación del arte en la China antigua:

Digamos simplemente, y empleando nociones que nos son familiares, que el dominio reconocido propiamente como artístico es, en la China clásica, mucho más restringido que en el Occidente contemporáneo. Los chinos distinguen claramente entre la artesanía, el arte decorativo y lo que llamaremos el arte de los letrados. Este último no pretende crear belleza, placer, o una sensación inmediata y superficial de bienestar. Todo esto es contrario a la artesanía y a las artes decorativas, que, sin embargo, son muy apreciadas e incluso pueden venderse a precios muy elevados. Pero lo que se refiere al arte, o más bien al arte, tal y como lo practican y aprecian los letrados, el arte que podemos llamar de los letrados, por una parte, no puede negociarse, pues no es un bien comercial, por otra parte, obedece a las reglas de la filosofía más que a las reglas de la decoración (aunque ambas puedan unirse...). Una vez más, encontramos aquí lo que estaríamos tentados de

denominar confusión de géneros, y que para los chinos no es sino una fusión intelectual y espiritual. (Kamenarović 1999b, 193)².

La tradición china y la tradición occidental, coinciden en un punto: el pintor no tenía garantizada su condición de artista de forma incontestable. En verdad, tanto el pintor chino como el occidental vieron degradada su condición a la de artesanos mecánicos. Para que un pintor fuera reconocido como artista cuyo trabajo pudiera igualarse a otros artistas, a los escritores, concretamente, tuvo que darse un cambio completo de las condiciones sociales que hacían del arte un bien intelectual superior. Este es el cambio que desconcierta a los estudiosos occidentales. La pintura y la poesía pueden fundirse en las intenciones del creador. «Su Shi escribió sobre Wang Wei una frase que se ha vuelto proverbial: “Cuando disfruto de un poema de Wang Wei, veo una pintura; cuando contemplo una pintura de Wang Wei, encuentro un poema”». (Kamenarović 1999a, 113)³. Como se ve, la unión de los diferentes medios expresivos figuraba en un credo estético más amplio que buscaba dignificar la pintura elevándola al más alto nivel de exigencia estética. La pintura de los letrados expresa pensamientos que trascienden y se oponen a lo decorativo.

La historia de China es una historia del conflicto continuo entre la etnia han y los pueblos nómadas del norte del continente. El destino histórico del pueblo han ha ocasionado que la forma de expresión de la literatura y del arte pictórico se haya modificado constantemente. En las Dinastías Qin (a. C. 221 - a. C. 206) y Han (a. C. 202 - d. C. 220) las pinturas fueron en su mayoría complementos e interpretaciones de obras literarias, que representaban mitos, o se utilizaban como herramienta para la propaganda moral. Con la introducción del budismo, desde las Seis Dinastías (d. C. 420-581) hasta la Dinastía Tang (d. C. 618-907), la pintura china dio más importancia a los asuntos y temas de esta religión. Aunque la Dinastía Tang se encaminó bruscamente hacia su disolución en el momento de su apogeo, el destino de su sucesora, la Dinastía Song, fue aún más tortuoso. Bajo la permanente amenaza del norte, los letrados chinos interiorizaron el conflicto, y para huir de una realidad que les disgustaba buscaron refugio en el mundo del arte. En estas circunstancias, las artes florecieron como nunca antes. Y la pintura de los letrados fue el instrumento de su autoexpresión. Y esta tendencia evolutiva duró hasta las dinastías Yuan y Ming. En las obras de Song y Yuan, a partir de la función original de la interpretación del texto, la pintura había ido ganando, paso a paso, un mayor protagonismo, logrando una relación, prácticamente, de «igualdad» entre palabra e imagen. Posteriormente, se nota que en algunos poemas que aparecen en las obras de Ming y Qing, el texto mostraba una actitud cada vez más destacada a favor de la separación de la imagen y la palabra, y esta tuvo poca relación con lo que se presentaba en la pintura. El equilibrio entre las dos se rompió otra vez. El arte de la caligrafía china, como forma de escribir sobre el tradicional papel chino *xuan*, no es solo una decoración, sino también una manifestación externa del mundo espiritual del escritor. La pincelada de la caligrafía estaba influyendo en las habilidades pictóricas continuamente, y maduró en la Dinastía Yuan. Quizá reforzó esta vinculación entre la caligrafía y la

2 «Disons simplement, et pour employer des notions qui nous sont familières, que le domaine proprement reconnu comme artistique est, en Chine classique, beaucoup plus restreint que dans l'Occident contemporain. Les Chinois distinguent nettement l'artisanat, l'art décoratif et ce que nous appelleront l'art des lettrés. Ce dernier n'a pas pour objet de créer de la beauté, de l'agrément, une sensation immédiate et superficielle de bien-être. Tout ceci est contraire dévolu à l'artisanat et à l'art décoratif, lesquels sont cependant fort appréciés et peuvent même se marchander à des prix très élevés. Mais ce qui concerne l'art, ou plutôt l'art tel que le pratiquent et l'apprécient les lettrés et que l'on peut aussi bien appeler l'art des lettrés, d'une part ne se marchande pas et ne fait pas l'objet d'un commerce, et d'autre part obéit plutôt aux règles de la philosophie qu'à celles de la décoration (encore qu'elles puissent se rejoindre...). Une fois encore, nous trouvons là ce que nous serions tentés d'appeler une confusion des genres, et qui pour les Chinois est plutôt une fusion intellectuelle et spirituelle».

3 «C'est Su Shi toujours qui, à propos de Wang Wei, a lancé une phrase devenue proverbiale : “Quand je savoure un poème de Wang Wei, j'y trouve une peinture ; quand je contemple une peinture de Wang Wei, j'y trouve un poème”» (Kamenarović 1999, 113).

imagen una de las tendencias revolucionarias durante la Dinastía Yuan: la tendencia a restringir el uso de los colores: «En la China del siglo XIII la escuela de pintura de orientación *chan* anuncia la reaparición del uso refinado de la monocromía negra y el más libre uso de la línea, una práctica que reforzó el estilo de los letrados (*wenrenhua*) en el futuro, como oposición a lo que representaban lo académico y la profesionalización»⁴. (Watson 2000, 62).

Las teorías de Roland Barthes, en *Lo obvio y lo obtuso*, pueden ser un buen punto de partida para analizar la relación entre imágenes y textos. Por otra parte, las ideas de Susanne K. Langer podrían arrojar luz sobre la clase de iconicidad del arte caligráfico chino. Estos dos autores proporcionarían el punto de vista occidental para analizar este género histórico. A través de los tres ejemplos elegidos de obras de las dinastías Song, Yuan y Ming se conocerán, adecuadamente, las relaciones entre las tres dimensiones de iconicidad de la pintura de los letrados. Estas palabras tienen una función representativa, pues no pretenden probar la evolución de una técnica ni explican exhaustivamente las relaciones de las tres dimensiones mediante unos pocos ejemplos.

La flor del ciruelo

Los pintores chinos fueron tanto expertos en la botánica como poetas románticos, su afán era observar la naturaleza, pero, al mismo tiempo, recibían una formación literaria sistemática. En la cultura china tradicional, «la flor del ciruelo», «la orquídea», «el bambú» y «el crisantemo» representaban conceptos morales como nobleza y pureza. Según Barthes: «En definitiva, todas esas artes “imitativas” conllevan dos mensajes: un mensaje denotado, que es el propio *analogon*, un mensaje connotado, que es en cierta manera, el modo en que la sociedad ofrece al lector su opinión sobre aquel». (Barthes 1982, 13).

Entonces, en esta obra de Wang Mian (d. C. 1287-1366), «Nieve fragante en el puente roto», el mensaje connotado orienta al lector a apreciar el árbol como un hombre ideal con dignidad, porque la flor de la ciruela, que florece en invierno, siempre resiste el frío severo.

El poema está dividido en dos partes. Las primeras dos frases describen la imagen, las otras dos frases destacan la función cultural de la planta. El autor tiñó el papel xuan con poca tinta para resaltar la blancura nívea de las flores de los ciruelos, y los puntos blancos del papel se convirtieron en pétalos revoloteando. Coincide con el segundo verso: «Una brisa suave esparce las flores entre copos de nieve»⁵. (Fong 1973, 132). En el verso, la dimensión del tiempo ha ayudado a describir el movimiento de las flores y los copos de nieve. En la pintura china, el espacio en blanco es indispensable. En las pinturas de paisajes, el espacio en blanco son nubes o agua. La nube y el agua, las dos, además, se transforman físicamente la una en la otra. No todo pide un pincel para expresarse. Es su filosofía. *Feibai* («Flying White») es una pincelada común en la caligrafía china, como ha mostrado el ejemplo anterior. La explicación es que el pincel no se carga demasiado, y las palabras escritas dejan apenas perceptibles espacios en blanco en la tinta negra del papel. La nieve sobre los troncos de los árbo-



Figura 1: Wang Mian (1287-1359). *Nieve fragante en el puente roto*. Tinta sobre papel, 113 x 50,2 cm, Museo Metropolitano. Fuente: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/40080>

4 «In thirteenth-century China the Chan-orientated movement in painting signals the readmission into sophisticated use of black monochrome and linearity of the freest vein, a legacy which constantly thereafter reinforced the practice of scholars' style (*wenrenhua*) in unremitting opposition to all that academy and professionalism stood for». La orientación *chan* se relaciona con la escuela de budismo china inspirada en la escuela budista *dhayana* de la India.

5 «A warm breeze scatters the flowers with snow flakes».

les se representa, sucintamente, mediante la pincelada caligráfica. Los modos de significación, semántico y visual, se complementan y se refuerzan mutuamente.

Y las flores de ciruelo pintadas por los pintores de Song tienden a ser escasas, pero las flores de ciruelo de Wang Mian producen un efecto exuberante. Entonces, las flores de ciruelo y los troncos de los árboles cubiertos de nieve hacen que el conjunto parezca un jade blanco, como lo que ha escrito en la primera frase: «Un ciruelo invernal con ramas como jade blanco»⁶. (Fong 1973, 132). El jade es cristalino. En la cultura china, como la flor del ciruelo, el jade también simboliza el carácter noble y puro.

La caligrafía ha tenido una influencia significativa en la técnica de pintura de la Dinastía Yuan. El pintor y calígrafo Zhao Mengfu (d. C. 1254-1322), de la Dinastía Yuan, como predecesor de Wang Mian, fue pionero en la pintura caligráfica. Heredó el estilo de los pintores de la Dinastía Song del Norte: Dong Yuan y Ju Ran (aunque el propio Zhao tiene trabajos en otros estilos de pinceladas): «el estilo idiosincrásico de Tung / Chü (Dong / Ju) muestra vegetación que es como círculos, piedras “otoñales”, pinceladas como textura de hebras de “cáñamo”, círculos de “musgo” —la pincelada se da con la punta del pincel en el centro— y un trabajo de caligrafía más abstracto»⁷. (Fong 1973, 95). Zhao Mengfu llevó estas pinceladas un paso más hacia la caligrafía. Estas técnicas luego aparecieron en muchas obras de los pintores de la dinastía Yuan. La frontera entre la pintura y la escritura se borró.

En los dos últimos versos del poema «El ermitaño de la Colina Solitaria [Lin P'u (Lin Fu), d. C. 967-1028] es fiel a sí mismo. Ahora, ¿quién lleva la música del caramillo al otro lado del puente roto?»⁸. (Fong 1973: 108). En el poema, Lin Fu, un ermitaño que trató la flor del ciruelo como su esposa; la grulla blanca, como su hijo, lejos de la sociedad secular, es un modelo moral para los literatos chinos. «La imagen no aparece para iluminar o realizar la palabra, sino que es la palabra la que aparece para sublimar, hacer más patética o racionalizar la imagen; antes, el texto ilustraba el texto (lo hacía más claro); ahora el texto le añade peso a la imagen, la grava con una cultura, una moral, una imaginación». (Barthes 1986, 22). Esta frase explica perfectamente lo que sucede en la pintura china. En los siguientes dos ejemplos, se nota también esta función de los poemas.

Esta pintura trata el mismo tema. Y pertenece al mismo autor. Lo interesante es que el artista eligió diferentes métodos de expresión del color para reproducirlo. Es precisamente debido a los cambios en las dos pinturas por lo que los dos poemas son diferentes. Mediante la comparación de estas dos obras, puede tenerse una comprensión más profunda de la relación visual entre imagen y palabra. En esta imagen

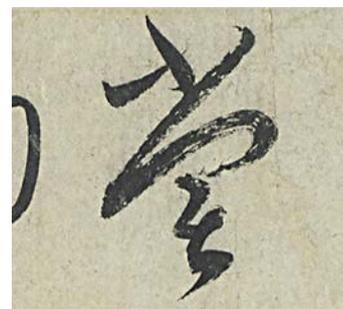


Figura 2: Cai Xiang (960-1279). Detalle de *Tao Sheng Tie*. Tinta sobre papel, 29,8 x 50,8 cm, Museo Nacional del Palacio de Taipéi. Fuente: <https://theme.npm.edu.tw/opendata/index.aspx>



Figura 3: Wang Mian (1287-1359). *Flor de ciruela en color tinta*. Tinta sobre papel, 30 x 52,8, Museo Nacional de Palacio de Beijing. Fuente: <https://www.dpm.org.cn/collection/paint/228508.html>

6 «A wintry plum tree with branches like white jade».

7 «whereas the Tung / Chü (Dong / Ju) idiom shows round-dotted foliage, “atum-head” rocks, “hemp-fiber” texture strokes, round “moss dots” and a generally round —the brushstroke is executed with the tip of the brush held in the centre of the stroke—and more abstract calligraphic brushwork».

8 «The Hermit of the Lonely Hill [Lin P'u (Lin Fu), d. C. 967-1028] has remained true to himself. Now who carries the sound of reedpipe music across the broken bridge?».

de flor de ciruela en color tinta, con un color muy diferente de la flor del mundo real, como su negativo fotográfico, el autor ha reproducido la naturaleza vívidamente mediante su refinada técnica y observación. «Las obras de arte se hacen con elementos sensibles, pero no todo material sensible sirve; porque solo pueden utilizarse en la composición aquellos datos que ofrecen posiciones en un continuo ideal, p. ej., los colores en una escala de matices, donde cada intervalo entre dos colores dados puede ocuparse con otros elementos dados por implicación...»⁹. (Langer 1953, 56). El tono de la tinta cambia como un espectro de color gris-negro. Tinta, agua y pincel, los tres juntos crearon una expresión artística llena de diferencias. Pero las flores de ciruelo blancas en la primera imagen, que se resaltan con tinta, son obviamente más realistas que las flores de ciruelo en tinta negra. Wang Mian escribió: «En el agua los pinceles y el tintero lavo, / Los árboles de arriba flores oscuramente pálidas llevan»¹⁰. (Wang, 2019). Él ha aprovechado la autoridad de las palabras para hacer que la gente piense en las imágenes como en el mundo real. Con los iconos del verso, él ha modificado la impresión de los lectores del mundo real, y ha confirmado el poder de la reproducción de la pintura. El texto y las imágenes tienen el mismo origen. Puede decirse que el principio de creación de los primeros ideogramas y pinturas rupestres primitivas se basa en la «similitud». Según la teoría lingüística de Saussure, el lenguaje se basa en la «arbitrariedad», y el significante del lenguaje fue elegido al azar al principio (en la mayoría de los casos). La palabra escrita está estrechamente relacionada con la imagen sonora y se corresponde directamente con el concepto abstracto. Por tanto, en comparación con las imágenes, la palabra tiene un espacio de expresión más amplio, fortalece la credibilidad de su propia representación del mundo real y, al mismo tiempo, adquiere una condición de autoridad en el mundo de los signos.

En ambos poemas, el autor realizó la expresividad y la autenticidad de las imágenes a través de los iconos en las primeras dos frases: «Parece que no les interesa que alaben sus bellos colores. Pero dejan al vasto universo sus serenos aromas»¹¹. (Wang, 2019). En las dos últimas frases pasó de escribir flores de ciruelo a escribir personas, subrayando el carácter espiritual noble y firme. La información que transmiten las imágenes generalmente es muy incierta. Roland Barthes en *Retórica de la imagen*, ha argumentado que las palabras tienen una función de «anclaje» (Barthes 1986, 35). Las mismas flores de ciruelo podrían haber expresado la belleza de la mujer o cierta atmósfera emocional de tristeza. Y debido a los poemas cercanos, el tema de la imagen se vuelve claro.

La uva y la vid

Esta imagen es de Xu Wei, de la Dinastía Ming. También es una combinación de plantas y poemas junto con pinturas. En este trabajo, la función de «anclaje» de las palabras es más obvia. La vid, planta común, y su fruto, la uva, carecen de asociaciones simbólicas fuertes o elevadas. A través de los poemas de Xu Wei, se entiende, pues, que esta imagen retrata la frustración de su propia vida. Traducción del poema al inglés, en la nota, por Jane Zheng (Zheng 2010):



Figura 4: Xu Wei (1521-1593). Detalle de *La uva en color tinta*. Tinta sobre papel, 165,4 x 64,5cm, Museo Nacional del Palacio de Beijing. Fuente: <https://digicol.dpm.org.cn/cultural/details?id=89749>

9 «Works of art are made of sensuous elements, but not all sensuous materials will do; for only those data are composable which hold stations in an ideal continuum—e. g. colors in a scale of hues, where every interval between two given colors can be filled in with further elements given by implication...».

10 «In the pond the brushes and inkstone I clean, / The trees above it all pale-dark blossoms bear»

11 «For praises of fair colors, they appear not to care. But leave to the vast universe their scents serene».

Durante la mitad de mi vida he tenido mala suerte, y ya soy un anciano;
estoy solo en el estudio, sopla el viento al caer la tarde.
Nadie puede ver las perlas que ha creado mi pincel,
de forma que puedo dejarlas caer al azar en la selva de plantas silvestres¹².

En ellos, el icono, «la vid», ha aparecido directamente en el texto. La perla en el poema expresa la forma y el brillo de la uva a través de la metáfora, que es conforme a la imagen, y crea un espacio entre palabra e imagen. Las dos, aparentemente, no están describiendo el mismo objeto, pero, en realidad, están estrechamente vinculadas. Es un diálogo libre y armónico entre las dos, que esencialmente representa la filosofía y la estética chinas: la ocultación y lo indirecto. Al usar directamente otro icono diferente de la uva misma, el poema ya no es solo un complemento de la imagen, ni la imagen es una explicación más clara de la palabra. Se observa la distancia entre los dos en el ejemplo anterior. La huella caprichosa de la pluma y las manchas de tinta muestran la enorme inestabilidad o confusión de sus emociones internas. Con el poema al lado, la imagen está envuelta en sentimientos pesimistas.

Debería señalarse, con mayor énfasis, nuevamente, que a través de las dos primeras obras se ha podido analizar la relación entre poesía y pintura, y también se ha presentado la influencia de la caligrafía en la pintura. A través del trabajo de Xu Wei, se logrará una comprensión más profunda de la relación entre la caligrafía y el contenido de la poesía. La caligrafía tiene más sentido práctico que la pintura. La escritura de cada carácter tiene su orden fijo y reglamentado. Y lo único controlable mediante la escritura es el ajuste de la forma. Pero esto no impide que la caligrafía, que refleja el movimiento de las líneas, muestre una rica variedad y desempeñe un papel artístico y decorativo. Los caracteres chinos han guardado muchos elementos pictóricos en comparación con el alfabeto, la riqueza de la línea ha dado más posibilidades a la creación artística.

«Una superficie visible. El efecto inmediato de la Buena decoración es el de hacer, en cierta forma, que la superficie sea más visible»¹³. (Langer 1953, 61). La caligrafía ha ayudado a que las palabras sean más destacadas. Aunque, en algunas ocasiones, cuando la caligrafía es demasiado llamativa, será esta el centro de atención, y las letras mismas perderán su función original. El conjunto se transformará en un tipo de dibujo decorativo. La caligrafía está siempre relacionada con la presentación del poema. Al mismo tiempo, en algún sentido, es independiente. En la obra de Xu Wei, se puede observar que estos gruesos bloques de tinta en los trazos de su escritura representan el estancamiento del ritmo al escribir, y también son la encarnación de sus fuertes emociones. Son la representación visual del propio estancamiento del autor. Las líneas creadas por él han reflejado un tipo de movimiento, de su mano, de su brazo, y de su mente.

El movimiento, lógicamente, se relaciona con una función lineal; allí donde una línea no se interrumpe, y las funciones de ayuda tienden a señalar una dirección, la simple percepción se llena de la idea de movimiento, que brilla en nuestra impresión del sentido real del dato y se funde con él en la percepción más aguda. El resultado es una ilusión artística elemental (no es ilusorio, pues, a diferencia de lo ilusorio, sobrevive al análisis) que llamamos «forma viva»¹⁴. (Langer 1953, 65).

12 «I have been down in my luck for half of my life and have already become an old man; / I stand in my studio alone in the late afternoon wind. / Nowhere in the world can I sell the pearls created with my pen, / so I can only drop them freely and randomly in the jungle of wild plants».

13 «A visible surface. The immediate effect of good decoration is to make the surface, somehow, more visible».

14 «Motion, therefore, is logically related to linear form, and where a line is unbroken, and supporting forms tend to give it direction, the mere perception of it is charged with the idea of motion, which shines through our impression of the actual sense datum and fuses with it in apperception. The result is a very elementary artistic illusion (not delusion, for unlike delusion, it survives analysis), which we call "living form"».

Los iconos verbales son la forma de la imaginación poética, y la caligrafía ha hecho que su poema, su insatisfacción con la vida, sea más visual y notable. Aunque el lector no conozca la lengua china, puede percibir que la caligrafía transmite cierta emoción. Además, puede tenerse en cuenta el mismo objeto sobre el que reflexiona: la uva y la vid. Esta imagen, la planta y su fruto, ya no es una pura reproducción de la naturaleza, sino el poeta mismo. La imagen y la caligrafía son directamente visuales, provienen del mismo pincel. Con la pincelada rápida, ambas reflejan el aspecto caprichoso de la tinta sobre el papel: impreciso, confuso y quizá cambiante. Además, una vez hechos, el dibujo y lo escrito, no pueden modificarse. Son como el pasado de la vida misma, pues esta está siempre está creciendo y avanzando, y no se puede regresar al pasado, y este no ofrece sino un arrepentimiento de lo hecho, sin corrección posible.

Conclusiones

El análisis previo ha querido mostrar que hay ricos niveles de la imagen en la pintura china. Estas capas no se superponen, simplemente, sino que construyen una dialéctica, una comunicación artística completa e indivisible. Se reunieron con una intención artística única. Solo el análisis puede separar lo que es un todo. Y como ha propuesto la Escuela de Gestalt, el todo no es solo la suma de las partes: «Hay conjuntos a los que no determinan sus integrantes concretos, sino que las piezas del proceso las determina la naturaleza intrínseca del conjunto»¹⁵. (Wertheimer 1950, 2). Puede decirse que, en esta imagen, el poema, la caligrafía y la pintura, todos ellos, han reflejado fielmente la imaginación y las intenciones del autor, y no se observa contradicción entre ellos. Es particularmente importante señalar que la pintura china abandona la representación minuciosa de detalles específicos, y da importancia a la espiritualidad, en lugar de reproducir el mundo real. A la palabra le corresponde señalar más claramente lo que quería transmitir la imagen. Los letrados chinos, políticamente, experimentaron con frecuencia la humillación y el fracaso. Culturalmente, eran bastantes persistentes. Convirtieron la humillación y el fracaso en arte. Por su insistencia, el arte chino ha alcanzado una de sus cumbres más altas de la expresividad y del refinamiento artístico.

15 «There are wholes the behaviour of which is not determined by that of their individual elements, but where the part-processes are themselves determined by the intrinsic nature of the whole».

Bibliografía

- BARTHES, ROLAND. *Empire of signs*. Nueva York: Hill and Wang, 1982.
- BARTHES, ROLAND. *Lo obvio y lo obtuso (imágenes, gestos, voces)*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1986.
- FONG, WEN. *Sung and Yuan Paintings*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1973.
- GÁLLEGO, JULIÁN. *El pintor de artesano a artista*. Granada: Universidad de Granada – Departamento de Historia del Arte, 1976.
- KAMENAROVIĆ, IVAN P. *Arts et letters dans la tradition Chinoise*. París: Les Éditions du Cerf, 1999a.
- KAMENAROVIĆ, IVAN P. *La Chine Classique*. París : Les Belles Lettres, 1999b.
- LANGER, SUSANNE. *Feeling and Form*. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1953.
- MURCK, ALFREDA y FONG, WEN. *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1991.
- WAN, QINGLI. «La pintura de los letrados y su tradición», *Investigación de Literatura y Arte*, Número1, 1996.
- WANG, MIAN. «Chinese Poems. Pale-dark Plums», 2019. <https://www.chinesemoment.com/chinese-literature/chinese-poems-gu-shi-ci-pale-dark-plums/> (acceso: 26/06/2021).
- WATSON, WILLIAM. *The Arts of China 900-1620*. New Haven / Londres: Yale University Press, 2000.
- WERTHEIMER, MAX. «Gestalt Theory». En ELLIS, Willis D. A. ed. *Source Book of Gestalt Psychology*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1950.
- ZHENG, JANE. «Transplanting Literati Painting into the Modern Art School System: Guohua Education at the Shanghai Fine Arts College, 1924-1937», 2010. <https://www.researchgate.net/publication/324063491> (acceso: 14/06/2021).

Écfrasis y alteridad: la mujer japonesa bajo la mirada de Blasco Ibáñez

Ekphrasis and Alterity: Japanese Women as Seen by Blasco Ibáñez

DAVID TARANCO

Universidad Rikkyo

taranco@rikkyo.ac.jp

Resumen

La écfrasis, como representación visual de una imagen, puede convertirse en una herramienta crucial para establecer un diálogo intertextual, entendido este en el sentido amplio que le concede Julia Kristeva en *Semiótica* (1969), entre la realidad percibida y su reconstrucción mediada en el texto. En *La vuelta al mundo de un novelista* (1924-1925), Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928) recurre con frecuencia a la prosopografía para describir a las gentes de los países que va visitando. En el capítulo dedicado a Japón, el escritor incide en el uso de esta figura retórica para retratar al pueblo japonés, en especial a la mujer. Al hacerlo, establece un diálogo intertextual que destapa la presencia en el inconsciente del autor de marcas que denotan una alteridad etnocentrista. Me propongo analizar la forma en que se manifiesta la alteridad orientalista en el texto de Blasco Ibáñez a través de la utilización de la écfrasis.

PALABRAS CLAVE: Écfrasis, Alteridad, Blasco Ibáñez, Japón, Relato de viajes

Abstract

As the visual representation of an image, ekphrasis can become a key tool to establish an intertextual dialogue between the perceived reality and its biased configuration in the text. In such a case ekphrasis must be understood in the broader sense given by Julia Kristeva in *Semiotics* (1969). In *A Novelist's Tour of the World* (1924-1925) Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928) makes use of prosopography to describe the people of the countries he is visiting. In the chapter devoted to Japan, the writer emphasizes the use of this rhetorical figure to portray the Japanese people, especially women. In doing so, he establishes an intertextual dialogue that uncovers the presence in his unconscious of marks that denote an ethnocentric alterity. I intend to analyze the way in which Orientalist alterity permeates Blasco Ibáñez's work through the use of ekphrasis.

KEYWORDS: Ekphrasis, Alterity, Blasco Ibáñez, Japan, Travel Writing

Al contrario de lo que ocurre en la novela, en el relato de viajes no existe el pacto ficcional, por lo que una de las aspiraciones del viajero es transmitir una descripción de la realidad percibida que resulte verosímil y convincente, así como reducir la distancia entre la lectura y el texto, de modo que el lector se sienta partícipe del desplazamiento. No cabe duda de que la écfrasis, habida cuenta de su capacidad para poner de forma vívida ante el lector el objeto descrito, puede constituir una herramienta de persuasión efectiva. Este uso retórico también se puede hacer extensible a otras figuras, como apunta García Barrientos (1998, 10), quien afirma que se entiende por figura retórica «cualquier tipo de recurso o manipulación del lenguaje con fines persuasivos, expresivos o estéticos». En realidad, si hacemos caso a Roelens (1998, 5), la lectura no lo es si no media en ella la sinestesia; es decir, todo texto invita al lector a percibir sensorialmente –sobre todo mediante la proyección visual– los testimonios escritos, ya sean

estos ficcionales o no. En esta aventura sinestésica –más acentuada si cabe en el género del relato de viajes–, la écfrasis se presenta como un elemento indispensable.

La vuelta al mundo de un novelista (1924-1925), objeto de este estudio, es una obra en tres volúmenes en la que Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928) narra su viaje alrededor del planeta en un transatlántico. Es un recorrido que inició en Nueva York, el 15 de noviembre de 1923, y concluyó en Mónaco, el 14 de marzo de 1924, después de haber visitado Cuba, Panamá, Hawái, Japón, Corea, China, Filipinas, Indonesia, Singapur, Myanmar, India, Sri Lanka, Egipto, Sudán e Italia¹.

Cuando emprende este viaje a bordo del crucero Franconia, el escritor valenciano lleva dos años instalado en una villa de la Riviera francesa con su compañera Elena Ortúzar². En la costa mediterránea, cerca de Montecarlo, Blasco Ibáñez vive la última etapa de su vida apartado, en cierta medida, de la agitación política y literaria que había caracterizado su actividad en las décadas precedentes³. Así, en Fontana Rosa, su mansión frente al mar, el autor saborea el éxito de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916), desencadenado a raíz de su publicación en Estados Unidos, en 1918, y vive entregado a la redacción de una serie de novelas históricas. Estas, empero, carecen de la vivacidad del resto de su obra, pues, como afirma Reig (2002, 149), Blasco Ibáñez necesitaba escribir sobre lo que veía. Y este último factor es el detonante de un viaje inopinado que se explica, a mi modo de ver, por el anhelo del movimiento que subyace en lo más hondo del autor, una suerte de presión metafórica que lo lleva a embarcarse en una aventura transoceánica a pesar de su precario estado de salud⁴. Será, en palabras del propio literato antes de ponerse en marcha, un viaje para agotar todas las curiosidades (*La Voz* 1923, 1).

Uno de los elementos que destacan en el recuento que hace Blasco Ibáñez de su periplo es el uso recurrente de figuras retóricas, siempre con el objetivo de fortalecer la verosimilitud del relato y recortar la distancia con el lector. En este artículo, me gustaría detenerme, en particular, en el empleo de la prosopografía para describir a los japoneses, en especial a la mujer⁵. No obstante, antes de adentrarme en el análisis de algunos ejemplos cualitativos del texto, creo conveniente resaltar unos puntos sobre el escritor y sobre la écfrasis.

En primer lugar, es importante recordar que estamos ante un novelista conocido por su mirada perspicaz, capaz de describir con viveza los espacios territoriales, las costumbres y el aspecto físico de los personajes, pero menos dado a indagar en el psiquismo de la gente (Olea 2000, 24) o, en opinión de Reig (2002, 130), «poco capacitado para el análisis psicológico». Esta característica del autor arroja pistas sobre el uso preponderante que puede tener la écfrasis en su narrativa.

En segundo lugar, si bien tiende a asociarse esta figura retórica con la descripción detallada de una obra de arte, ya desde la Grecia antigua se ha documentado su utilización para la representación de personas y otros elementos de la narración, como explica Fernández Garrido (2019, 122) en su análisis de la novela griega:

[La écfrasis] permite al narratorio/lector recrear en su imaginación el elemento que el narrador pretende acercarle de manera intencionada en muchos casos: se está realizando

1 Utilizo el nombre actual de los territorios visitados.

2 Blasco Ibáñez hace el viaje en compañía de Elena Ortúzar y la doncella de esta. Sin embargo, en su relato el autor da a entender que viaja en solitario y solo menciona que en el pasaje hay «dos [viajeras] de lengua española» (1924, 44).

3 Ello no es óbice para que escriba una crítica demoleadora del golpe de Estado de Primo de Rivera y de la postura adoptada por el rey Alfonso XIII bajo el título de *Una nación secuestrada: el terror militarista en España* (1924).

4 El escritor sufría ataques de gota periódicos y padecía diabetes.

5 Sales Dasí (2016) ha documentado el papel destacado de la mujer en la obra de Blasco con un análisis de los diversos tipos femeninos que aparecen en la narrativa del autor. En cuanto al interés por la mujer japonesa, es una muestra de que esta es uno de los temas más sugestivos para el público occidental tras la apertura de Japón, en la segunda mitad del siglo XIX, sobre todo por la atracción que supone el exotismo asociado a la geisha (Almazán Tomás y Barlés Báguena 2008).

un lugar, una persona, un objeto, una circunstancia..., que se juzga importante para el relato, o para la trama.

En tercer lugar, me gustaría ponderar la definición de la écfrasis como «enunciado que describe vivamente –que pone ante los ojos– la realidad representada mediante la enumeración de sus características –reales o ficticias– más destacadas» (García Barrientos 1998, 70). Considero importante, dentro de este aserto, fijar la atención en la posibilidad de que las características representadas sean «reales o ficticias», sobre todo cuando se trata de personas que, en este caso, el autor se encuentra a lo largo de un viaje.

Hechas estas puntualizaciones, mi intención es demostrar la forma en que se establece, por medio de la écfrasis, un diálogo intertextual entre la realidad percibida por Blasco Ibáñez y su reconstrucción mediada en el texto (Kristeva 1969). Se ha de hacer hincapié en el concepto de «reconstrucción mediada», porque, como se verá más adelante, el texto refleja los prejuicios que arrastra el escritor con su mirada etnocéntrica, algo común al grueso de viajeros que visita Japón tras la apertura del país en la segunda mitad del siglo XIX. Se trata de una mirada que exalta la otredad, la diferencia entre el visitante y el visitado; es decir, es un diálogo intertextual que destapa la presencia en el inconsciente del autor de marcas culturales, históricas, ideológicas y sociales que denotan una alteridad eurocentrista.

La otredad adquiere una hondura incisiva cuando Blasco Ibáñez, tan dado por su herencia naturalista a dirigir la mirada hacia los más desfavorecidos, describe el aspecto físico y la indumentaria de labradores, trabajadores, pasajeros de tren o transeúntes anónimos. Ahora bien, en este análisis voy a centrarme en el retrato de la mujer. Esta es la primera descripción que Blasco (1924, 178) hace de las japonesas:

Muchachas del país, *musmés*⁶ frágiles como muñecas, con peinado enorme y un lazo en forma de almohadilla a continuación de la espalda, sonreían al transeúnte, cantando con su suave voz de gatita a las puertas de sus casas de juguete, mientras tañían una diminuta guitarra de largo mástil.

En esta descripción se observan algunas de las características estereotipadas del Japón exótico que se difundieron ampliamente en Europa a finales del siglo XIX y principios del XX con las revistas ilustradas de la época (*Blanco y Negro*, *La Esfera*, *La Ilustración Española y Americana* o *Nuevo Mundo*), las Exposiciones Universales de Viena (1873), Filadelfia, (1876), París (1878 y 1900), Barcelona (1888), así como la Bienal de Venecia (1897), y, sobre todo, con *Madame Chrysanthème* (1888) y *Japoneries d'Automne* (1889), del escritor y militar francés Pierre Loti⁷.

En este primer episodio descriptivo de la mujer japonesa, el escritor se detiene en el peinado y la vestimenta, algunos de los elementos habituales de la representación ecrástica y, en el caso de los relatos de exploradores y viajeros occidentales en Japón, como ha demostrado el antropólogo Guarné (2008), una forma de acentuar la distancia e impedir un estatus de igualdad en el otro. Lo asombroso es que Blasco Ibáñez hace esta descripción desde el transatlántico, antes incluso de desembarcar en el puerto de Yokohama. Es indudable que el autor está evocando la imagen que se ha ido creando en el pensamiento europeo colectivo durante las décadas precedentes.

6 Este término japonés se puede traducir, según el contexto, como «muchacha», «joven» o «hija». La transcripción correcta es *musume* (娘). La pérdida de la segunda u en la transliteración de Blasco Ibáñez se debe al hecho de que, en japonés, el fonema /u/ sufre ensordecimiento delante de algunas consonantes. Una explicación detallada sobre este fenómeno se puede encontrar en Ueda (1997). El autor opta, además, por la castellanización de la palabra tildando la e.

7 Pierre Loti (1850-1923) constituye una de las principales fuentes de documentación para Blasco Ibáñez. En algunos pasajes del texto, la intertextualidad es manifiesta.

En este pasaje, además, se presentan algunos elementos que se van a repetir a lo largo de toda la narración para retratar a la mujer japonesa. Por un lado, encontramos alusiones a la fragilidad, así como la utilización de adjetivos que apuntan al tamaño físico y una presencia constante de diminutivos, por otro, vemos cómo se atribuye a la figura femenina una sonrisa sempiterna; asimismo, destaca el empleo metafórico de los términos «juguete» y «muñeca» y el uso de «gata» como sinécdoque de la mujer japonesa.

Cabe preguntarse cuál es el propósito del autor con estas estratégicas retóricas. En mi opinión, Blasco Ibáñez está activando el resorte de la intertextualidad en el lector, es decir, el reconocimiento de los lugares comunes que, en el fondo, ambos comparten (autor y lector). De este modo, la descripción ha de estimular la imaginación del lector para poner ante sus ojos de forma nítida una imagen de la mujer japonesa de más fácil comprensión que una representación que responda a un diálogo genuino entre el viajero y el viajado. Como resultado, por un lado, se activa un proceso de confirmación o reconocimiento, mientras que, por otro, se recorta la distancia del lector con el lugar visitado y, en consecuencia, se refuerza el grado de verosimilitud del relato.

Veamos otro ejemplo. En esta ocasión, el escritor describe a las mujeres presentes en un banquete que se celebra en su honor en el Kōyōkan, un afamado salón social y restaurante de Tokio. Son las camareras, primero, y después las geishas: músicas y bailarinas. Estos son los tres pasajes:

[Las camareras]

Frente a cada uno de nosotros hay una *musmé* sentada en el suelo, que nos mira sonriendo mientras comemos. Mete sus zarpitas en la mesilla para que todo se mantenga en un orden perfecto o pide con dulces maullidos a sus compañeras que traigan lo que falta (214).

[Las músicas]

Estas jóvenes van pintadas de blanco, pero un blanco lácteo y espeso, máscara que las uniforma, haciéndolas a todas semejantes. Los ojitos largos, oblicuos y casi cerrados, trazan dos líneas de carbón en dicha blancura. Un redondelito rojo y sangriento, igual a una cereza, indica el lugar de la boca. Y sobre este rostro de muñeca se eleva el peinado enorme, monumental, brillante, como un casco de laca negra (216).

[Las bailarinas]

Por una puerta lateral empiezan a salir de costado seis danzarinas, con pasos lentos y menudos, moviendo al mismo tiempo sus abanicos. Llevan kimonos azules y plateados de gran suntuosidad. Sus caras sonrientes e inmóviles son violentamente blancas, con dos toques negros y uno rojo. Van pintadas con más exageración aún que las músicas. Se mueven lentamente hacia la derecha, luego hacia la izquierda, con una gracia tímida o infantil, pero se adivina al mismo tiempo en ellas algo de refinado que hace sospechar exóticas perversiones. Son las geishas célebres sobre las cuales tanto se ha escrito y tanto se ha exagerado. Lo que más admiro en las seis bailarinas azules y plateadas es su estatura. Me he acostumbrado ya a la pequeñez de la mujer japonesa. En las calles todas parecen, por su talla mediocre y su flacura extremada, niñas a las que faltan varios años de crecimiento. [...] Cuando termina el baile y consigo al fin ponerme de pie, veo que todas estas beldades, escandalosamente pintadas, con runruneos y gracias felinas de muñequita frágil, no me llegan al hombro (216-217).

En su afán por describir a las mujeres con la mayor viveza posible, Blasco Ibáñez, tal como se observa en estos tres extractos del texto, no duda en utilizar símiles y metáforas para evocar imágenes que faciliten la comprensión y la visualización. Como apunta Fernández Garri-

do (2019, 123), son «comparaciones con realidades conocidas que permiten al lector o narrador visualizar la realidad mostrada».

La mirada prosopográfica de Blasco revela una representación preconcebida de la pequeñez y la fragilidad de la mujer japonesa. De este modo, la éfrasis se convierte en una herramienta eficaz para dotar de autoridad algo que no deja de ser un prejuicio heredado de viajeros anteriores. Así empleada, esta figura no se manifiesta como una descripción limpia y fidedigna, sino que se fragua en el texto como una visión contaminada por intertextos e ideas preconcebidas. En consecuencia, se puede afirmar que, en el relato de Blasco Ibáñez, la escritura efrástica contribuye a ponderar la otredad con una visión de diferenciación o de inferioridad estética. El escritor filtra la realidad en busca de los atributos que puedan conferir autoridad a su juicio. De esta forma, somete su destreza literaria y el poder visualizador del lenguaje efrástico al universo subjetivo del prejuicio⁸.

No obstante, en esta práctica que estoy tratando de exponer cabe, sin duda alguna, la presunción de inocencia; es decir, Blasco Ibáñez no hace otra cosa que plasmar las ideas y el imaginario compartidos por el grueso de la sociedad occidental de su tiempo, lo que lo lleva incluso a describir imágenes que él mismo no ha visto, en consonancia con otros viajeros, como ha probado Kawakami (2005, 32). Además, ese proceso que he dado en llamar «selección interesada de atributos» responde a una constante en la obra del autor. Cabe recordar que el propio escritor nos advierte de esta artimaña literaria al hablar de los personajes que aparecen retratados en su novela *Los enemigos de la mujer* (1919):

Casi todos los personajes que aparecen en la presente novela tienen algo o mucho de real. Fueron observados directamente y son reflejos más o menos fieles de personas que aún viven o murieron hace pocos años.

Esto no significa que el lector deba creerlos exactamente iguales a los tipos que me sirvieron de modelos, por haberlos copiado yo con una minuciosidad material. El novelista es un pintor y no un fotógrafo. Las más de las veces, con varios personajes observados en la realidad moldeamos uno solo. En otras ocasiones, un tipo complejo, estudiado directamente, lo descomponemos en varios, repartiendo sus diversas facultades entre numerosos hijos de nuestra imaginación.

Con arreglo a la conocida fórmula, copié de la realidad viéndola a través de mi temperamento, o más claramente dicho, la interpreté como me pareció mejor con arreglo a mis ideas y gustos (1961, 1218).

En efecto, en *La vuelta al mundo de un novelista* sucede lo que confiesa el autor en estas líneas precedentes. Se trata, pues, de un mecanismo descriptivo viciado por ideas preconcebidas y estrategias literarias. Ahora bien, cabe preguntarse qué efectos causa este proceso de representación en la lectura. En mi opinión, como el lector de un relato de viajes suele estar desprovisto de juicio propio por sus carencias cognitivas sobre la realidad del lugar visitado, resulta inevitable que, con relativa frecuencia, se vea obligado a confiar sin fisuras en la descripción que le ofrece el autor. En consecuencia, existe la posibilidad de que termine proyectando en su mente una imagen tergiversada de la figura descrita⁹. Así, en la descripción que

8 Carrizo (1997, 42) ha identificado en los relatos de viajes medievales esta técnica consistente en enumerar los rasgos que contravienen los parámetros de la sociedad receptora o, según sus palabras, describir el «mundo del revés». En la descripción que Blasco Ibáñez hace de los japoneses, dichos rasgos opuestos a la realidad del lector serían la fealdad, la pequeñez y la fragilidad.

9 Mortensen (2005) defiende la necesidad de exigir al etnógrafo el cumplimiento de unos principios éticos en la representación efrástica, tanto física como psicológica o moral, de los pueblos visitados. Es, a mi modo de ver, algo que también se debe pedir al viajero; es decir, el narrador de un relato de viajes, en la medida de lo posible, ha de deshacerse de las constricciones sociales bajo las que vive y actúa para tratar de establecer un diálogo limpio y objetivo con el lugar visitado y sus gentes.

Blasco Ibáñez hace de Japón, se puede llegar a la conclusión de que, en el caso de la mujer, el conocimiento del lector se materializa a través de la fealdad, la fragilidad y la pequeñez tantas veces descritas a lo largo del relato por medio de representaciones efrásticas. Estos atributos le sirven para recrear la figura femenina en su totalidad.

En conclusión, la écfrasis se erige como instrumento provechoso para transmitir la realidad percibida de manera verosímil y concluyente. Esto significa que, por un lado, es un aliado inestimable del autor en su intención de convencer al lector de que todo cuando le está contando responde a una verdad objetiva; sin embargo, por otro lado, la écfrasis constituye una figura retórica que permite enmascarar la realidad para representar una imagen falsa o preconcebida, sin importar si en este proceso se da una participación consciente del escritor o si, por el contrario, se debe a la intertextualidad y al bagaje cognitivo del autor. Por consiguiente, además de analizar el valor estético de este elemento retórico dentro de toda narración, el investigador deberá escharbar en la superficie de la descripción efrástica para discernir si su uso responde exclusivamente a dicho valor ornamental o si, por el contrario, refleja otro propósito velado en el plano ideológico o una realidad sociocultural en las marcas intertextuales que arrastra todo escritor.

Si nos ceñimos al texto de Blasco Ibáñez aquí analizado, por un lado, se puede llegar a la conclusión de que tiene razón Gascó Contell (2012, 197) cuando nos advierte que, en *La vuelta al mundo de un novelista*, «la lectura es una suplantación de la realidad, un engaño de los ojos. Vemos, olemos, tocamos todo lo que este genial ilusionista quiera mostrarnos desde el papel impreso». Ahora bien, por otro lado, no se puede aceptar sin más esta observación de tintes lisonjeros, sino que se ha de tratar de ver la realidad que se esconde detrás de las proliferas descripciones efrásticas del novelista.

Bibliografía

- ALMAZÁN TOMÁS, VICENTE DAVID y ELENA BARLÉS BÁGUENA, eds. 2008. *La mujer japonesa: Realidad y mito*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- BLASCO IBÁÑEZ, VICENTE. 1924. *La vuelta al mundo de un novelista* (tomo I). Valencia: Prometeo.
- BLASCO IBÁÑEZ, VICENTE. 1961. *Obras Completas* (tomo II). Madrid: Aguilar.
- CARRIZO RUEDA, SOFÍA. 1997. *Poética del relato de viajes*. Kassel: Reichenberger.
- «El viaje en que el señor Blasco Ibáñez agotará toda su curiosidad». 18 de julio de 1923. *Diario La Voz*. 1.
- FERNÁNDEZ GARRIDO, MARÍA REGLA. 2019. «Relato (διήγημα) y écfrasis (ἐκφρασις) en la novela griega». *Myrtia* 34: 105-129.
- GARCÍA BARRIENTOS, JOSÉ LUIS. 1998. *Las figuras retóricas*. Madrid: Arco Libros.
- GASCÓ CONTELL, EMILIO. 2012. *Genio y figura de Blasco Ibáñez: Agitador, aventurero y novelista*. Valencia: Ajuntament de València, Oficina de Publicaciones.
- GUARNÉ, BLAI. 2008. «Escarnios e injurias en la representación de la mujer japonesa». En *La mujer japonesa: Realidad y mito*, editado por Vicente David Almazán Tomás y Elena Barlés Báguena, 743-771. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- KAWAKAMI, AKANE. 2005. *Travellers' visions: French literary encounters with Japan, 1881-2004*. Liverpool: Liverpool University Press.
- KRISTEVA, JULIA. 1981. *Semeiotiké = Semiótica*. Madrid: Fundamentos.
- OLEZA, JOAN. 2000. «Novelas mandan. Blasco Ibáñez y la musa realista de la modernidad». En *Vicente Blasco Ibáñez: 1898-1998. La vuelta al siglo de un novelista. Actas del Congreso Internacional celebrado en Valencia del 23 al 27 de noviembre de 1998* (vol. 1), editado por Joan

- Oleza y Javier Lluch, 19-51. Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educació, Direcció General del Llibre i Coordinació Bibliotecària.
- MORTENSEN, CAMILLA H. 2005. «(Eco)Mimesis and the Ethics of the Ethnographic Presentation». *The Journal of American Folklore* 118(467): 105-120.
- REIG, RAMIRO. 2002. *Vicente Blasco Ibáñez*. Madrid: Espasa.
- ROELENS, NATHALIE. 1998. *Le lecteur, ce voyeur absolu*. Ámsterdam/Atlanta: Rodopi.
- SALES DASÍ, EMILIO. 2016. «Entre la docilidad y la seducción: La mujer en la cuentística de Blasco Ibáñez». *Tonos digital: Revista de Estudios Filológicos* 30.
- UEDA, HIROTO. 1997. «Estudio contrastivo de sonidos españoles y japoneses». En *Verbos y formas de caso: Análisis translingual de japonés y español*, 185-218. Tokio: Kuroshi Shuppa.

Un paseo por la Barcelona de Barrantes o la adaptación de los espacios literarios en «The Murders in the Rue Morgue»
A Walking Tour through Barrantes's Barcelone or the Adaptation of the Literary Spaces in «The Murders in the Rue Morgue»

ANA BELÉN DOMÉNECH GARCÍA
Universidad de Castilla-La Mancha
anabelen.domenech@alu.uclm.es

Resumen

Este capítulo hace un recorrido por los espacios reales e inventados en la adaptación del cuento «The Murders in the Rue Morgue» de Edgar Allan Poe por Vicente Barrantes y titulado «¿Quién es él?». En él se manifiesta la identidad española como un espacio textual, como una construcción simbólica y un proceso de interpretación cultural continuo donde Barcelona se descubre como un espacio de mediación semiótica que compone la actividad lingüística heterovalente. Barrantes emplea el espacio visual real como marco discursivo y narrativo de su adaptación, y no solo lo utiliza como un vehículo narrativo, sino que además transfiere al cuento las realidades culturales e históricas de sus experiencias más recientes.

PALABRAS CLAVE: Espacio real, espacio inventado, referencia cultural, actividad heterovalente y conceptualización topológica

Abstract

This essay walks around the real and invented spaces in the adaptation of the tale «The Murders in the Rue Morgue» by Edgar Allan Poe that Vicente Barrantes adapted with the title «¿Quién es él?». The author manifests in his lines the national identity as a textual space, as a symbolic construction and a process of continuous cultural interpretation where Barcelona discovers itself as a space of semiotic mediation that compounds the bilingual heterovalent activity. Barrantes composes in his adaption the real visual space as a discursive and narrative construction, and not just limited to its vehicular scope but as a conveyor of the historical and cultural realities of his most recent vital experiences.

KEY WORDS: Real space, invented space, cultural reference, heterovalent activity and topological conceptualization

I remember it as plain as day,
although it happened in the dark of the night.
I was strolling through the streets of Paris,
and it was cold, it was starting to rain.
And then I heard a piercing scream,
and I rushed to the scene of the crime.
But all I found was the butchered remains
Of two girls lay side by side.
IRON MAIDEN

No cabe duda de que casi todos los habituales de Edgar Allan Poe habrán paseado alguna vez por la parisina Rue Morgue a través de sus letras y de su *chevalier* Auguste Dupin. Lo que ya no es tan probable es que lo hayan hecho en la versión del extremeño Vicente Barrantes (1829-1898), que se publicó originalmente en cuatro entregas en el semanario madrileño *El*

Mundo Pintoresco, del 2 al 23 de enero de 1859. Su «¿Quién es él?» tenía además en la edición en libro (*Cuentos y leyendas*, 1875) un párrafo añadido al final del cuento que se ha recuperado para este análisis.

El periodista y poeta Vicente Barrantes Moreno fue, además de investigador histórico, destacado bibliófilo. Le tocó vivir uno de los periodos más convulsos de la historia de España: la guerra civil carlista, la agitada regencia de la reina Cristina, el reinado nada apacible de Isabel II, el estallido de la revolución del 68, la breve Primera República, la Restauración borbónica y también el periodo más problemático, pues murió en 1898, el año de la pérdida de Cuba. Fue diputado por Cáceres y ministro de Ultramar; de hecho, trabajó en Filipinas durante tres años lo que le valió de inspiración para algunas de sus obras sobre la cultura de la que una vez fue una colonia española. Su primer rastro como escritor y periodista lo encontramos en 1846 en el periódico pacense *El Guadiana*. A partir de ahí, colaborará asiduamente en los periódicos progresistas *El clamor público* y *Las Novedades* aun con artículos de cariz conservador que luego recogería para *La Joven España*. Colaboró en revistas como *La Ilustración* y el *Semanario Pintoresco Español* y trabajó como redactor en *El Mundo Pintoresco*, revista en la que también disfrutó su cargo como director. Su producción en esta revista fue ingente: poesías, novelitas, cuentos, críticas literarias y artículos históricos. Fue aquí donde publicó dos adaptaciones de cuentos de Poe y una de Hoffmann, además de un cuento histórico que reunió en 1875 en el volumen *Cuentos y leyendas*¹.

El 11 de abril de 1858 se publicó en Madrid el primer número de la revista ilustrada *El Mundo Pintoresco*. Con este título, Juan José Martínez, propietario y director, pretendía abarcar el concepto de «enciclopedia popular» que abarcaba «una miscelánea de temas culturales», de «gusto romántico», embellecida con grabados (Seaone 1977, 230; Riego 2001, 113); y el «carácter informativo universal en una evidente intención de globalizar» (Sánchez Vigil 2008, 38). Desde su nacimiento, la revista mantuvo un fuerte vínculo con las publicaciones extranjeras. De hecho, la revista importó los clichés y reelaboró las estampas de la francesa *Le Monde Illustré* (1857-1938), utilizando profusamente sus ilustraciones.

Las portadas de *El Mundo Pintoresco* estaban compuestas por la cabecera con el título, el lema y una caja con tres apartados que ofrecían los créditos de la revista sin adorno alguno. Los grabados se colocaban en el centro de la página. La revista salía cada domingo, entre las ocho y las diez de la mañana, promesa de puntualidad que sus directores se empeñaron en cumplir. El precio de la revista era de tres reales, y la suscripción anual era de 80 y 96 reales en la capital y provincias respectivamente, un precio más alto que el resto de las revistas de cariz similar. Sus litografías en papel de calidad constituían por sí mismas objetos de venta y colección, algo que la reproducción barata de grabados de xilografía a testa con prensa mecánica no podía igualar.

En mayo de 1858 el taller de imprenta de la revista se trasladó del número 10 de la calle del Desengaño al número 7 de la calle del Alto de Santa María. En la portada del número 7 del 23 de mayo de 1858, Martínez anunciaba la «salida de la infancia» de la revista y su aspiración, a partir de ahora, de «ser la reproducción instantánea de todas las alteraciones de la esfera intelectual, particularmente en nuestra patria». A partir de entonces, también incluiría innovaciones científicas e industriales, con el propósito de convertirse en «una crónica iluminada de la época actual» (Martínez 1858, 49). Martínez también incluía en este número un editorial donde muestra su deseo de encargar la sección literaria a Vicente Barrantes, quien dirigirá la publicación hasta la llegada de Ramón Real de Mendoza, en mayo de 1960. La revista mostrará, así, un importante cambio en consonancia con las nuevas corrientes de la prensa ilustrada de la segunda mitad del siglo XIX.

«¿Quién es él?» apareció por primera vez en las tiradas del 2 de enero, 9 de enero, 16 de enero y 23 de enero de 1859 en la revista que él mismo dirigía (pp. 2-3, 10-11, 19-20 y 26-

1 *Cuentos y leyendas*, Madrid: P. Núñez, (1873): 260-302. Aquí el título reza «¿Quién es él? Cuento extravagante».

27, respectivamente) con el subtítulo *Imitación de Edgardo Poe*². Cada una de estas entregas introducía el capítulo correspondiente en números romanos con una breve descripción: I, «Donde se ve que puede dar principio con una disertación psicológica un cuento fantástico»; II, «Donde se atreve otro periódico a figurar en este cuento inverosímil»; III, «De cómo nos metimos a polizontes Roberto y yo»; IV, «Análisis»; y, como conclusión, V, «Donde se refiere la estupenda historia del animal más parecido al hombre».

El primer capítulo sitúa el espacio real en la calle de Treinta clavos, n.º 10, piso 4.º, 2.º de Barcelona. Como bien explica Víctor Balaguer, la Calle de Trentaclus:

se abre al lado del Teatro Principal, y de la Rambla conduce al ensanche. Primeramente, se tituló esta calle *den Gaspar*, porque un propietario de este apellido fue el que edificó en ella las primeras casas; pero con el tiempo, ignorando nosotros por qué circunstancia, como se la que más abajo se indica, su nombre en el de *den Trentacleus*, que así puede ser apellido de familia como significar lo que expresa este nombre partido en dos, es decir, *trenta claus* (treinta clavos y también treinta llaves). Mala reputación ha tenido, y sigue teniendo esta calle, desde tiempo inmemorial, porque es sabido que en ella –y principalmente en otros tiempos más que ahora– acostumbraban a vivir las mujeres mundanas. Llegó a hacerse tristemente célebre esta calle por esta circunstancia, hasta pasar a proverbio, de modo que se decía, y aún se dice, cuando se desea deprimir a una mujer poniéndola entre la chusma de las mujeres disolutas: *Es una doncella de la calle de Trentaclus*. (...) Al hablar de la de Escudillers, hemos indicado que antiguamente se llamó de Trentaclus a consecuencia de hallarse en ella otra de las puertas de la muralla del segundo recinto, denominada de aquella manera. Proveniría el nombre de estar claveteada y adornada la puerta con grades clavos. Pudiera ser muy bien que la calle de que ahora nos ocupamos, por hallarse frente de la de Escudillers y por consiguiente de la antigua puerta o portal, tomase el nombre que aquella abandonó. Nos parece que es el origen más verosímil que puede darse a su nombre (Balaguer 1888, 396).

Actualmente, este referente cultural, con una pequeña variación lingüística, *Carrer dels Escudellers*, conserva la misma localización que Balaguer describía en su obra y también sus características más peculiares. El barrio del Gòtic, que incluye desde La Rambla hasta la plaza George Orwell se ve actualmente moteada de turistificación, narcopisos, tiendas de cannabis, venta ilegal de licencias turísticas y clubs nocturnos. Tal panorama espacial justifica, tanto antes como ahora, la elección de este barrio barcelonés como adaptación de la Rue Morgue parisina.

Si bien Poe establece el espacio utilitario narrativo en la ciudad de París de mediados del siglo XIX, contrariamente a la creencia popular, al comienzo del Segundo Imperio, París no era más que una ciudad medieval. En 1837, el reformador social francés Victor Considerant escribió: «Paris, c'est un immense atelier de putréfaction, où la misère, la peste et les maladies travaillent de concert, où ne pénètrent guère l'air ni le soleil. Paris, c'est un mauvais lieu où les plantes s'étiolent et périssent, où sur sept petits enfans il en meurt six dans l'année»³.

Una reducida habitación de la calle Dunot, en el barrio de Saint Germain de París, conforma el espacio utilitario donde se configurará el marco narrativo de la acción literaria. En esta época, los espacios verdes eran raros en París, ciudad que siempre se había desarrollado en el interior de sus murallas que, a pesar de sucesivas extensiones, acababan por encorsetarla. En torno al monasterio de Saint Germain, surgirá un núcleo de población: el burgo de Saint-

² *El Mundo Pintoresco*, II, 1, 2, 3, 4 (2 de enero de 1859; 9 de enero de 1859; 16 de enero de 1859; 23 de enero de 1859), pp. 2-3, 10-11, 19-20, 26-27.

³ «Paris es un inmenso taller de putrefacción, donde la miseria, la peste y las enfermedades trabajan juntas, donde no entran ni el aire ni el sol. París, es un horrible lugar donde las plantas se marchitan y mueren, donde de siete niños, seis mueren cada año.» (traducción propia). V. Victor Considerant (1837).

Germain, separado de la ciudad, por estar fuera de la muralla. El monasterio y su gran biblioteca fueron un foco intelectual de primer orden. Allí vivieron monjes importantes como Dom Mabillon, uno de los padres de la historiografía moderna. No obstante, durante la Revolución Francesa, en 1792, el monasterio fue destruido. En el siglo XIX, el barón Haussman abrió el eje vertebrador de París, creando un boulevard con edificios de estilo hausmanniano donde se asentaron, primero, obreros obligados a abandonar el centro de la ciudad por la demolición de más de 2.227 viviendas y, después, todo tipo de artistas y humanistas. Este desplazamiento, que siguió el ritmo de las obras de política urbana y parques del centro de París, fue una migración forzada. La población se marchó predominantemente a los barrios vecinos del antiguo Muro des Fermiers Généraux y a los suburbios exteriores del muro. Fuera de éste, en la calle Dunot, se encuentra el apartamento donde los dos amigos divagan entre bocanadas de humo. Barrantes debió ser, pues, un gran conocedor de la ciudad parisina para establecer en la cosmopolita y *ante litteram* Barcelona de vanguardias el espacio narrativo de su adaptación: el silogismo más acertado al volcar el exotismo parisino del escritor americano en una España que todavía necesitaba de la modernidad que ya afloraba en otras ciudades europeas.

La segunda entrega de *El Mundo Pintoresco* presentaba la localización del crimen, la esquina en la que se encuentran la calle del Conde del Asalto con la Lancaster. Fundada en 1788, de la calle del Conde del Asalto pudieron haber salido las más excelsas bailarinas y vocalistas y también los sueños más rotos⁴. En esta vía se albergaban numerosas salas de strip, casas de señoritas dispuestas, academias de baile y garitos de juego. Cambió al menos tres veces de denominación entre la original y la actual de Carrer Nou de la Rambla (Calle Nueva de la Rambla), su nombre popular. La conceptualización topológica y las implicaciones del barrio barcelonés nos ofrecen el marco narrativo perfecto que más se asemeja al espacio inventado del cuento original.

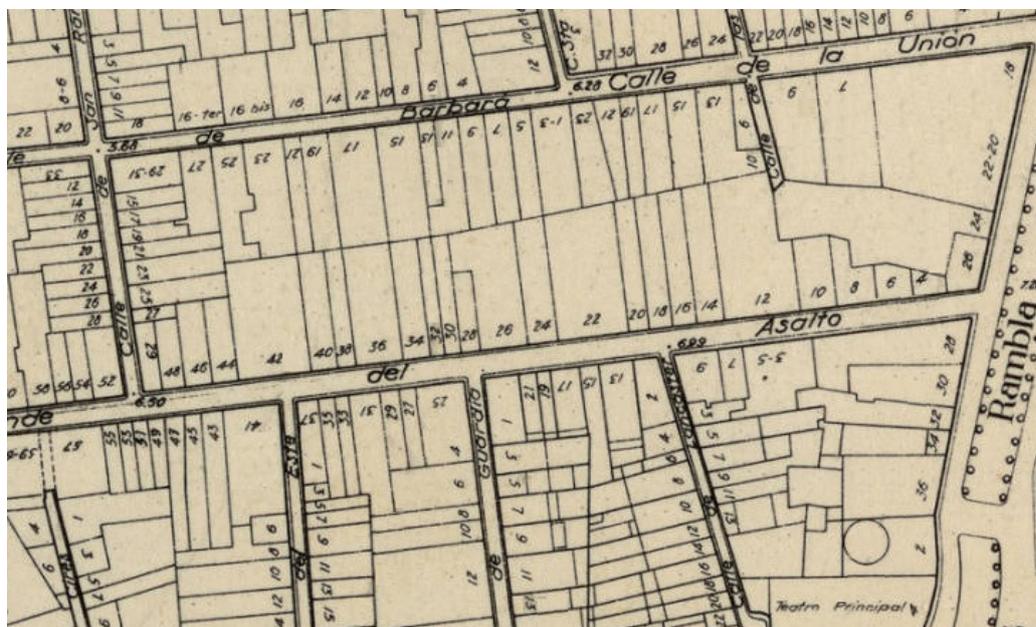
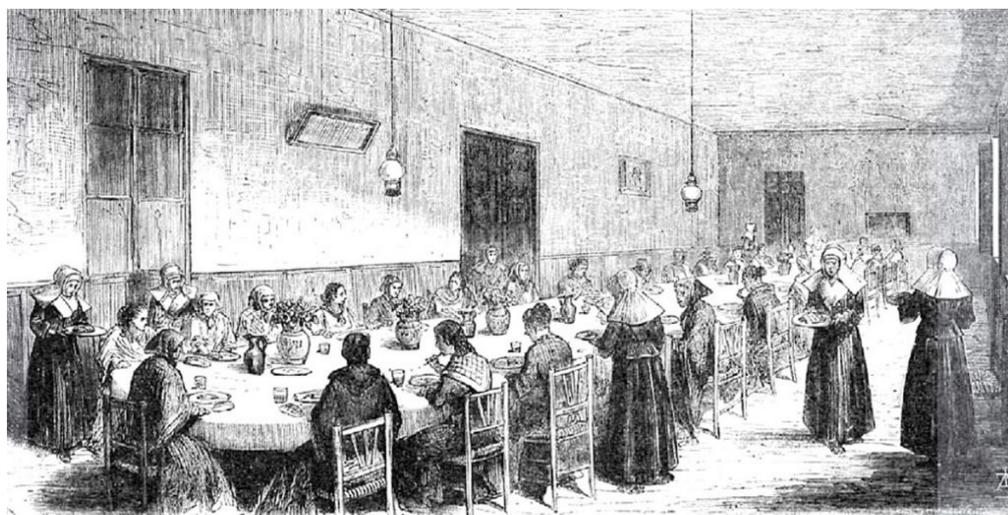


Figura 1. Localización del Cruce Calle Nueva de la Rambla con Conde del Asalto (ca. 1930). Fuente: barcelofilia.blogspot.com.

⁴ La calle hace referencia a Francisco González de Bassecourt. Recibió el título de conde del Asalto al Castillo del Morro de la Habana por defender esta ciudad contra el asalto inglés de 1762. Destinado a Cataluña como capitán general entre 1778 y 1789, fue presidente y protector de la Real Academia de las Buenas Letras, promotor de numerosas obras públicas, como la urbanización del Raval, donde abrió la calle Nueva de la Rambla –llamada durante un tiempo calle del Conde del Asalto en su honor–. También ayudó a reconstruir el Teatro de la Santa Cruz después del incendio de 1787. Fue destituido en 1789 por vacilar en reprimir la revuelta de los *Rebombrís del pa* (los Alborotos del pan), y trasladado a Madrid.

En cuanto al original poeniano, parece ser que la Rue Morgue no corresponde a ninguna vía real parisina, aunque sí las calles Richelieu y Saint Roch entre las cuales Poe introdujo el espacio narrativo del crimen y que en el plano parisino coincide con la Avenue de l' Opera. Entre 1876 y 1879, esta avenida unía la gran plaza frente a la Opera Garnier con el Palacio Real como resultado de un proyecto de construcción que se llevó a cabo a comienzo de los años 1860. Esta construcción de envergadura absorbió las pequeñas callejuelas de Moineaux, Orties-Saint-Honoré, l'Évêque, Saint-Roch o Monceau, la calle des Mulets, des Orties-Saint-Honoré; l'Évêque, l'Anglade, la calle du Clos, el callejón de la Brasserie, el paseo de Saint-Guillaume y parte de la calle Traversière-Saint-Honoré. Bien tales callejuelas hubieran podido servir de inspiración de una consabida Rue Morgue.

Al final del tercer capítulo, el narrador cuenta cómo Mayol «pasó toda la noche leyendo las obras de Cuvier, aunque no era la Historia Natural ciencia de su agrado, y cuando al amanecer se quedó dormido sobre el libro entreabierto» pudo ver que lo que le preocupaba era la descripción de los orangutanes de la Oceanía. Tal desconcierto en la mente de su amigo le hizo temer que terminara en «Leganés». Si bien, Poe echa mano de la referencia de Geroge Léopold Chrétien Frédéric Dagobert Cuvier, barón de Cuvier (1769-1832) que Barrantes aprovecha, no tanto es así en el caso del municipio madrileño que este último usa para explicar el nivel de incomprensión que le provoca al narrador su amigo. El hospital para dementes La Casa de Santa Isabel, en Leganés, se fundó en 1851, apenas ocho años antes de que Barrantes publicara su versión de «The Rue Morgue Enrique Fernández Iturrialde, escritor también colaborador de *El Mundo Pintoresco*, utilizó el manicomio en varios de sus cuentos: «El Leganés» (en la revista citada, 15 de abril de 1860), cuyo título es suficientemente explícito; «Antitesis» (*El Museo Universal*, 3 de agosto de 1867); o «Dos consecuencias» (diario *El Globo de Madrid*, 18 de septiembre de 1875), del que se extrae el siguiente fragmento: «Y acabarán por encerrarme en Leganés, que es mi desiderátum, mi bello ideal. Una vez allí, la atmósfera de extravío que en el manicomio se respira, el trato y asiduo roce con los dementes, concluirán en breve plazo por extraviar mi razón» (Fernández 1860, 310).



Comedor de pensionistas tranquilas (mujeres).

Figura 2. Martín de Velasco, E. *Internas en el comedor de mujeres en Leganés*, grabado, 1872, *El Manicomio de Leganés: La Casa de Dementes de Santa Isabel*, *La Ilustración Española y Americana*, 42, 661-662.

Las críticas del nosocomio traspasaron el ámbito médico y llegaron a ocupar las páginas de la prensa y la literatura de la época. Benito Pérez Galdós, no solo lo usó para dar veracidad al personaje de Maximiliano Rubín en *Fortunata y Jacinta*, sino que además ilustró las condiciones del Manicomio leganense en su obra *La desheredada*:

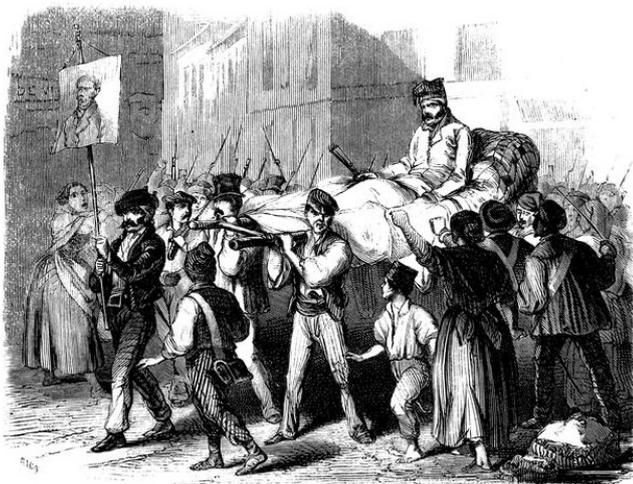
¡Ay! Cualquiera que despertara súbitamente a la razón y se encontrase en el departamento de pobres entre turba lastimosa de seres que sólo tienen de humano la figura, y se viera en un corral más propio para gallinas que para enfermos, volverla seguramente a caer en demencia, con la monomanía de ser bestia dañina. ¡En aquellos locales primitivos, apenas tocados aún por la administración reformista, en el largo pasillo, formado por larga fila de jaulas, en el patio de tierra, donde se revuelcan los imbéciles y hacen piruetas los exaltados, allí, allí es donde se ve todo el de esa sección espantosa de la Beneficencia, en que se reúnen la caridad cristiana y la defensa social, estableciendo una lúgubre fortaleza llamada manicomio, que, juntamente, es hospital y presidio!⁵.

Se puede ver, así, como los espacios reales y las referencias culturales son aun más frecuentes en Barrantes de lo que pudieron también ser para Edgar Allan Poe. Esta heterovalencia o adaptación libre de los espacios narrativos conceptualiza su topología, pues ofrece cargas semánticas por las que el lector pasaría desapercibido si no conociera de buena mano la geografía y la cultura popular de las grandes urbes españolas del momento.

Estas equivalencias culturales, descriptivas y espaciales de Barrantes se extienden también a los topónimos de sus personajes: entre los testigos entrevistados por Roberto Mayol hay naturales de Sabadell, Agramunt, Sevilla, Polonia, Gerona, América, Blanes y Reus. Además, en línea con ese intento tan conseguido de domesticación, se contextualizan espacios temporales en Madrid, como la Carrera de San Jerónimo y la Calle Mayor, y se aluden o referencian personajes reales de la época como Francisco Chico, a quienes los personajes de Barrantes ayudan a resolver un caso. Don Francisco Chico fue el Jefe Superior de Policía de Madrid y jefe de la policía secreta. Se ganó toda clase de animadversiones públicas y fue linchado durante la Revolución de julio de 1854. Durante la Vicalvarada, sin muchos miramientos, un grupo de agraviados tiraron su puerta abajo y arrastrándolo sobre el mismo colchón en el que dormía, lo llevaron en volandas hasta la Plaza de la Cebada, donde sin más juicio, ni justicia, que la que el policía había desempeñado durante toda su vida, lo condenaron a muerte y lo ajusticiaron allí mismo bajo el fuego de las armas del pueblo. Huelga decir que Barrantes, como hombre inmerso en su tiempo,

participó en Madrid, ciudad a la que se había trasladado en 1858, en esta Revolución de julio. «Ideológicamente —como señala José Luis Bernal Salgado— Barrantes, como le sucediera a otros muchos intelectuales de su tiempo, evolucionó desde las ideas abiertamente liberales y las posiciones incluso revolucionarias de la juventud [...], hasta el conservadurismo reaccionario que le caracterizaría en la madurez» (2007, 123) y cuyas experiencias vividas tan bien utilizaría en sus obras.

En esta adaptación de «The Murders in the Rue Morgue» a la España de 1859, Barrantes no parece que pretendiera comunicar con transposiciones culturales el cuento poeniano, sino más bien, crear una obra independiente en sí misma en cuanto el trasvase cultural y las referencias histórico-espaciales la enraízan en la España más castiza del siglo pasado.



www.alamy.com - P78H18

Figura 3. Anónimo. Revolución de julio de 1854. El cabecilla Francisco Chico, jefe de la policía secreta, conducido a la plazuela de la Cebada, grabado, 1854, Madrid. Fuente: <https://www.alamy.es>

⁵ Ver Pérez Galdós, Benito. *La desheredada*, 1881. Se ha utilizado la edición de 1995, Madrid, Alianza, p. 15.

Barrantes contextualiza topológicamente las acciones de los personajes para denotar el mismo contenido semántico que rebosa en el cuento original, no sin ello, producir un cuento totalmente alejado de «The Murders in the Rue Morgue». Las calles barcelonesas más multi-culturales y arrabaleras, sus referencias a espacios y personajes reales de la época son, como se ha visto más arriba, los únicos vehículos narrativos como principales medios de significación.

Bibliografía

- AMORES, MONTSERRAT. 2008. «“El espejo de la verdad” de Vicente Barrantes. Una versión libre del cuento de Blancanieves», *Garza*, n.º 8: 9-26.
- AMORES, MONTSERRAT. 2012. «De Hoffmann a Barrantes pasando por *Champfleury*. A propósito de una imitación de Hoffmann publicada en *El Mundo Pintoresco*», *Oceánide*, n.º 4: 1-6.
- AMORES, MONTSERRAT. 2020. «Vicente Barrantes en el *Semanario Pintoresco Español*». *Literatura popular e identidad cultural. Estudios sobre folclore, literatura y cultura populares en el mundo occidental*, Cáceres: Universidad de Extremadura: 131-144.
- AMORES, MONTSERRAT. 2020. «Vicente Barrantes, adaptador *malgré lui* de extravagancias literarias», *Traducción y cultura. La literatura traducida en la prensa hispánica (1868-1898)*, Bern: Peter Lang: 353-367.
- AMORES, MONTSERRAT, CRISTINA GUILLÉN ARNÁIZ y SIWEN NING. 2016. «Estudio e índice de la revista ilustrada *El Mundo Pintoresco (1858-1860)*», *AnMal electrónica*, n.º 41: 139-271.
- AMORES, MONTSERRAT. 2012. «De Hoffmann a Barrantes pasando por *Champfleury*. A propósito de una imitación de Hoffmann publicada en *El Mundo Pintoresco*», *Oceánice*, n.º 4: 1-6.
- BALAGUER, VÍCTOR. 1888. *Las calles de Barcelona en 1865: complemento de la historia de Cataluña*, I, Madrid: Imprenta y fundición de Manuel Tello.
- BARRANTES, VICENTE. «¿Quién es él? Cuento por D. Vicente Barrantes (Imitación de Edgardo Poe)», *El Mundo Pintoresco*, II, 1 (2-I-1859): 2-3; 2 (9-I-1859): 10-11; 3 (16-I-1859): 19-20; 4 (23-I-1859): 26-27.
- BERNAL SALGADO, JOSÉ LUIS. 2007. «Vicente Barrantes», *Doscientos críticos literarios en la España del siglo XIX*, Madrid: CSIC: 123-127.
- CORTIJO VALDÉS, ANTONIO. 1873. *Biografía de Barrantes*, Madrid: Imprenta de Julián Peña, 77.
- CORTIJO VALDÉS, ANTONIO. 1873. *Biografía del Excmo. Sr. D. Vicente Barrantes, Académico de la Historia y Cronista de Extremadura*, Madrid: Julián Peña.
- FERNÁNDEZ ITURRALDE, ENRIQUE. «El Leganés», *El Mundo Pintoresco*, III, 16 (15-IV-1860): 122-124
- FERNÁNDEZ ITURRIALDE, ENRIQUE. «York», *El Mundo Pintoresco*, III, 39 (23-IX-1860): 310-311; 40 (30-IX-1860): 317-318.
- FERRERAS, JUAN IGNACIO. 2010. *La novela en España. Catálogo de novelas y novelistas españoles. Siglo XIX*. Madrid: La Biblioteca del Laberinto S. L.
- MARTÍNEZ, JUAN JOSÉ. «Advertencia», *El Mundo Pintoresco*, I, 7 (23-V-1858): 49.
- MARTÍNEZ, JUAN JOSÉ. «Al público», *El Mundo Pintoresco*, I, 1 (11-IV-1858): 1.
- RIEGO, BERNARDO. 2001. *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*, Santander: Universidad de Cantabria.
- RIGAL ARAGÓN, MARGARITA. 1998. *Aspectos estructurales y temáticos de la narrativa breve de Edgar Allan Poe*, Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, ANTONIO. 1945. «Bibliografía de don Vicente Barrantes», *Revista del Centro de Estudios Extremeños*, n.º 4, 461-484.
- SÁNCHEZ VIGIL, JUAN MIGUEL. 2008. *Revistas ilustradas en España. Del Romanticismo a la guerra civil*, Gijón: Trea.
- SEOANE, MARIA CRUZ. 1977. *Oratoria y periodismo del siglo XIX*, Valencia: Castalia.
- VILLASANTE, OLGA. 1998. «El manicomio de Leganés. Debates científicos y administrativos en torno a un proyecto frustrado», *Historia de la psiquiatría*, Madrid: Dirección General de Investigación de la Comunidad de Madrid, n.º 06/0101: 86-95.

*«El corazón delator» a través de sus ilustraciones:
representación del cuento en las ediciones españolas*
*«The Tell-Tale Heart» through its Illustrations: the Tale Representation in
Spanish Editions*

GEMA MARTÍNEZ RUIZ
Universidad de Castilla-La Mancha
Gema.martinez10@alu.uclm.es

Resumen

En el presente trabajo se analizan una serie de ilustraciones españolas de «The Tell-Tale Heart» –uno de los cuentos de más éxito del escritor norteamericano Edgar Allan Poe– que, por su trascendencia, ha contribuido a generar modelos para otros ilustradores y artistas internacionales. La necesidad de estudiar estas obras gráficas se debe a que, a pesar de que Poe es uno de los autores más ilustrados de la literatura, existen muy pocas investigaciones que centren su atención en este aspecto, sobre todo en lo que se refiere a las ilustraciones españolas. A través de este estudio, se reivindica la importancia de estas en el universo literario de Poe, por lo que se han seleccionado aquellas ilustraciones que, de un modo u otro, han aportado lecturas nuevas y han marcado la trayectoria ilustrada del cuento.

PALABRAS CLAVE: Edgar Allan Poe, ilustración, Imagen, Visualidad, España

Abstract

In the present research, there will be analyzed a set of Spanish illustrations of Edgar Allan Poe's «The Tell-Tale Heart», one of his most important tales. The Spanish images, because of its transcendence, have contributed to generate certain models that other international illustrators would later apply. The necessity of studying this pictorial works is due to there are not so many investigations that focus on this aspect of Poe's Literary works, especially in which refers to Spanish illustrations in the author's universe. The main goal of this research is to revindicate the importance of Spanish artists in Poe's Literature, so there have been selected the pictures that have apported new perspectives and have led the illustrated history of the tale.

KEY WORDS: Edgar Allan Poe, Illustration, Image, Visuality, Spain

«The Tell-Tale Heart» –o *El corazón delator* en castellano– es uno de los cuentos más conocidos y leídos del universo literario de Edgar Allan Poe (1809-1849). El relato vio la luz en 1843, época en la que la producción del autor estaba en su máximo esplendor. Fue publicado en la revista *The Pioneer*, dirigida por James Russell Lowell. *Grosso modo*, el cuento narra la confesión de un asesino, que trata de justificar su crimen. Su víctima es un anciano que vive con él; uno de sus ojos se asemeja al de un «buitre», que desespera al protagonista por algún motivo desconocido incluso para él, llevándolo a cometer el asesinato: «I think it was his eye! yes, it was this! One of his eyes resembled that of a vulture – a pale blue eye, with a film over it» (Poe 1978,792). Una vez muerto el viejo, su asesino comienza a escuchar un intenso sonido, lo que él interpreta como el latido del corazón del anciano, ya muerto. Este sonido acaba desquiciándolo y haciendo que confiese el crimen.

Si bien son muy numerosos los aspectos que pueden estudiarse de «The Tell-Tale Heart», en esta ocasión la atención se centra en cómo diversos ilustradores españoles han interpretado este relato, y cuál ha sido la especial aportación de sus lecturas visuales. Seguimos aquí la

estela de otros que nos han precedido. Así, en su amplio catálogo de ediciones e imágenes, *Images of Poe's Works* (1989), Pollin pone de manifiesto la influencia del autor bostoniano en las artes gráficas. Este volumen es indispensable para quien desee estudiar la obra ilustrada de Poe. En los últimos años, los profesores Rigal Aragón y González Moreno han dedicado buena parte de su labro investigadora a la obra ilustrada del escritor, incidiendo en la «visualidad» de sus obras. Algunos de sus trabajos han sido: *100 Hitos ilustrados de la obra de Edgar A. Poe* (2020) y «Under the Spanish Eye: Illustrated Poe Editions in Spain» (2020).

Este estudio se centra en una serie de artistas españoles, debido a una serie de motivos: el primero de ellos es que, hasta donde alcanzan nuestras investigaciones, la primera ocasión en la que se ilustra «The Tell-Tale Heart» es en España, en el año 1887, y de la mano de Fernando Xumetra Ragull (1865-1920). El segundo motivo es que se pretende reivindicar el valor y la interesante aportación de los artistas españoles que, dentro del panorama internacional, han añadido su particular interpretación a la obra de Poe. El tercer y último motivo es que, por imposiciones formales, hemos de ceñimos a un único cuento y a unos determinados ilustradores, seleccionando los más significativos, tal y como se irá viendo a lo largo del estudio.

Este análisis parte de una división del relato en unidades narrativas, que sirven para comprender el cuento y ayudan a comprobar si los ilustradores han elegido esas mismas unidades narrativas o bien seleccionan otras que ellos consideran más representativas. Teniendo en cuenta que el cuento trata sobre la confesión de un asesino que narra cómo y por qué mata a un anciano que vive con él –quien tiene un ojo velado que al protagonista angustia– hasta que acaba confesando el crimen tras desesperarse por el sonido de los latidos, la primera unidad narrativa se corresponde con la presentación del protagonista, quien es además el narrador –sin nombre–, y su creciente obsesión por el ojo del viejo. La segunda es la planificación del asesinato en sí. Este proceso se caracteriza por las visitas del protagonista, durante siete noches, a medianoche, a la habitación del anciano, con el objetivo de observar su ojo. A pesar de que el objetivo del narrador es acabar con el pobre hombre, no puede hacerlo hasta que no ve su ojo con claridad, cuando el anciano por fin lo abre la última noche. Esta unidad llevaría al clímax de la historia: el asesinato, constituyendo la tercera. El tratamiento que le da el autor al clímax es, sin embargo, muy escueto y breve, sin centrarse en la morbosidad de la violencia del acto. El protagonista, tras matar al viejo, lo descuartiza y entierra su cuerpo bajo las tablas de sus aposentos:

The old man was dead. I removed the bed and examined the corpse. If still you think me mad, you will think so no longer when I describe the wise precautions I took for the concealment of the body. The night waned, and I worked hastily, but in silence. First of all I dismembered the corpse. I cut off the head and the arms and the legs. I then took up three planks from the flooring of the chamber, and deposited all between the scantlings. I then replaced the boards so cleverly, so cunningly, that no human eye – not even his – could have detected anything wrong. There was nothing to wash out – no stain of any kind – no blood-spot whatever. I had been too wary for that. A tub had caught all – ha! ha! (Poe 1978, 796).

Tras este cruel y metódico proceso, y alertados por un vecino que escucha al anciano gritar, se presentan en la vivienda tres policías, y son invitados a pasar por el asesino, quien, en un alarde de racionalidad y superioridad intelectual, conduce a los agentes a la habitación donde se hayan escondidos los restos del viejo. A pesar de que se siente orgulloso de su audacia, de cómo ha conseguido llevar a cabo su macabro plan sin que nadie pudiera evidenciarlo, comienza a oír los latidos de un corazón, que escuchó justo antes de asesinar al anciano. Ese ruido parece proceder de debajo de los tablones, y se intensifica rápidamente. Desesperado, ante el incesante sonido del corazón, y al pensar que los policías también lo escuchan, pero se burlan de él, el asesino decide entregarse, levantando las tablas y mostrando el cadáver que ahí

se hallaba. Estos últimos acontecimientos cierran el relato, y con él, la última unidad narrativa. El siguiente gráfico muestra la división arriba expuesta de unidades narrativas:



Figura 1. Unidades narrativas de «The Tell-Tale Heart». Elaboración propia

Junto a la estructura narrativa, de entre los elementos fundamentales del relato deben destacarse dos, el ojo y el corazón, que desempeñan una función esencial en la trama. Como ya hemos comentado, el ojo del anciano provoca que el protagonista lo mate, y éste confiesa su crimen al escuchar, en su imaginación, el incesante ruido de los latidos del corazón del viejo. Estos dos órganos han sido entendidos de diversas maneras por los diferentes ilustradores, y, como se verá, son en muchas ocasiones los protagonistas de las ilustraciones.

Las imágenes españolas de «The Tell-Tale Heart»

Teniendo en cuenta que en 1852 aparece la primera colección ilustrada con un notable número de obras de Poe, y durante la segunda mitad del siglo XIX se seguían produciendo diferentes ediciones ilustradas de los cuentos y poemas del bostoniano (a cargo de artistas ingleses, franceses, americanos, etc.) queda patente el atractivo que la obra de este autor tenía para los ilustradores¹. Sin embargo, hasta donde se conoce, «The Tell-Tale Heart» no fue ilustrado por primera vez ni por un estadounidense, inglés ni francés, sino por un artista español, Fernando Xumetra Ragull². De este modo, se ha dividido el estudio de los artistas y sus ilustraciones en dos grupos: los «clásicos» y los «contemporáneos». Las creaciones de los primeros se caracterizan por la suavidad de la composición y la forma, por no mostrar los aspectos más cruentos del cuento, y datan de finales del siglo XIX y mediados del siglo XX. Los «contemporáneos» vienen a distinguirse por la libertad interpretativa y la variedad de técnicas de los diferentes autores, y tienen carácter fundamentalmente actual. Es importante tener presentes estas particularidades puesto que son la razón de la clasificación que se ha realizado.

Ilustradores «clásicos» españoles de «The Tell-Tale Heart»:

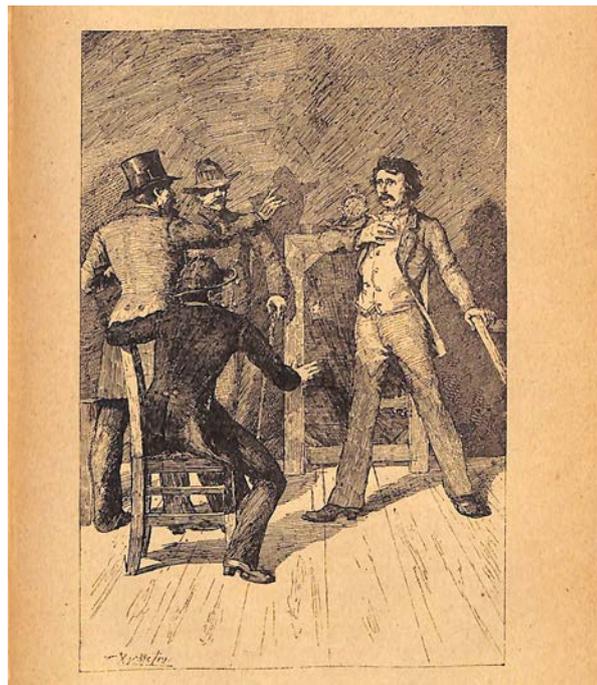
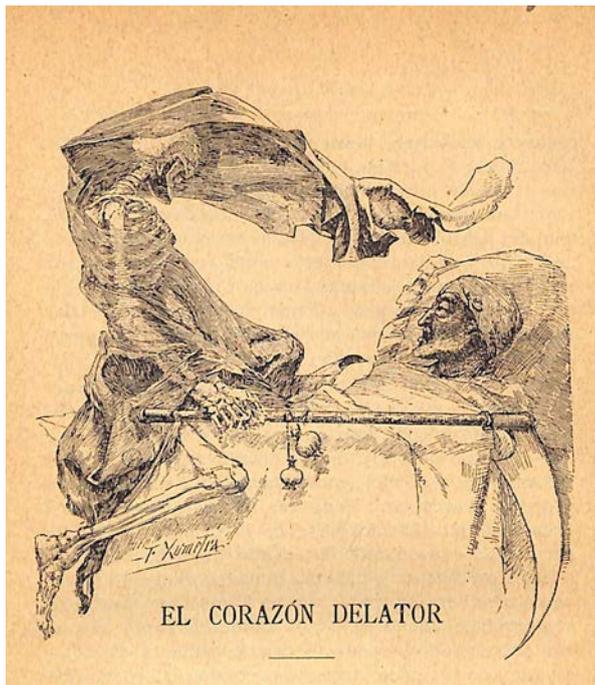
La primera ilustración de «The Tell-Tale Heart» se encuentra en *Historias Extraordinarias* de Edgar Allan Poe, editada por Daniel Cortezo, donde se recogían once cuentos del bostoniano. Cada uno de los relatos se acompañó de un encabezamiento, una o dos ilustraciones a página completa y un colofón, elaborados por Fernando Xumetra (1865-1920). Este es el primero de los autores que hemos considerado «clásicos». La lectura visual de Xumetra se si-

¹ Dicha primera edición es *Tales of Mystery, Imagination & Humour*, y fue publicada en Inglaterra por Henry Vizetelly, cuyas ilustraciones pertenecían a un autor anónimo.

² En palabras de González Moreno, «la patria de Poe no tuvo el honor de ver publicadas las primeras ediciones ilustradas con los trabajos de este escritor. Tras su muerte en 1849, su tía y suegra María Clemm firmó un contrato con el editor Rufus W. Griswold poniendo en manos de éste los derechos para *The Works of the Late Edgar Allan Poe* por J.S. Redfield (1850-1856), derechos que no expirarían hasta 1884. Griswold optaría por ediciones no ilustradas, cerrando así la posibilidad de que en Estados Unidos los ilustradores se enfrentaran a la obra de Poe» (González Moreno 2011, 110).

túa en dos tendencias diferentes: por un lado, el artista interpreta los once textos de la edición de un modo muy literal y acertado, siguiendo el espíritu del texto de Poe, para plasmarlo en su ilustración y hacerlo más fácilmente comprensible para el público. Sin embargo, y por otro, también elabora imágenes alegóricas, que, si bien no reflejan pasajes concretos de los relatos, sí que exploran la esencia de estos (Rigal Aragón & González Moreno 2018, 13-15). Esta misma dualidad se aplica en las ilustraciones que acompañan a «The Tell-Tale Heart».

Una primera imagen forma parte de la interpretación alegórica que hace Xumetra del relato (ilustración 2). Situada en el encabezamiento de la primera página del cuento, la obra no refleja el asesinato del anciano, ni la obsesión del protagonista, si bien ambos aspectos están materializados en la Muerte, representada como un esqueleto suavemente posado en el lecho donde duerme el anciano, llevando con ella una guadaña. Un manto envuelve a la Muerte y ondea hasta la cabeza del viejo, quien parece ajeno a su destino, e incluso se percibe como una víctima inocente; de hecho, Xumetra decide no incluir su ojo en la escena. Podría interpretarse que esta imagen bebe de la tradición romántica española, por la aparición alegórica de la Muerte de manera tan espectral y sobrenatural; vendría a recordar el tratamiento de este personaje, por ejemplo, a las leyendas de Gustavo A. Bécquer (1836-1870) por su carácter de «visión» de ultratumba, que escapa al conocimiento humano³. También es ligeramente apreciable una cierta influencia del modernismo-fin de siglo español, precisamente por el carácter subjetivo de la imagen y su lenguaje simbólico.



Ilustraciones 2 y 3. Fernando Xumetra Ragull, «El corazón delator». Barcelona: Daniel Cortezo, 1887. Fuente: Grupo LyA. Proyecto Poe Online: Texto e imagen.

Muy distinta es la otra ilustración que aparece posteriormente en el relato (ilustración 3). Esta vez Xumetra escoge la unidad narrativa de la confesión del asesino a los tres policías, y, aunque es fiel al texto, dota a la escena de un carácter teatral, y sin un ápice de violencia. Sin bien el cuento original especifica que el asesino estaba desesperado cuando se confiesa, cediendo ante la presión del sonido de los latidos, Xumetra elimina toda esta tensión, llegando a crear una imagen teatralizada, incluso solemne, en la que el asesino se lleva una mano al pecho, mien-

³ Véase Marín Ruiz, 2009: 57-62 y Marín Ruiz, 2010: 35-44.

tras que los policías aparecen en posturas y gestos que bien parecen propios de un melodrama. Tanto el protagonista como los agentes aparecen pulcramente ataviados, y no es posible percibir la oscuridad macabra que caracteriza al relato, habiendo luz suficiente para ver a todos los personajes. El artista opta por no incluir violencia, sin representar el corazón, como sí hacen algunos ilustradores posteriores, y no se centra en la morbosidad de representar el cadáver ni el rostro desfigurado de angustia del protagonista, con lo que la obra obedecería en cierto modo a un estilo costumbrista.

Algo alejada de esta primera interpretación es la de Manuel Picolo López (1855-1912). Este artista realizó varias de las ilustraciones de *Narraciones extraordinarias* (1908), una edición que recogía nueve cuentos de Poe, incluido «The Tell-Tale Heart», (González Moreno *et al.* 2020a, 62). La importancia de la primera de las dos imágenes que elabora Picolo para el cuento radica en que, si hasta entonces no se había representado al ojo del anciano como tal, este artista es el primero en hacerlo en España (ilustración 4).

Ya se ha visto que el viejo se había representado muerto o dormido, con los ojos cerrados, por lo que se eliminaba totalmente su carácter siniestro, cuyo origen era este órgano. El artista decide darle especial protagonismo al ojo a través de la composición de la escena. El anciano, en primer plano y recostado sobre el lecho, se representa de un modo muy similar a como lo describe Poe al oír los ruidos que realizaba con la linterna el futuro asesino a: «I had my head in, and was about to open the lantern, when my thumb slipped upon the tin fastening, and the old man sprang up in the bed, crying out – “Who’s there?”» (Poe 1978, 794). Sin embargo, estos aspectos quedan, de algún modo, eclipsados por la perspectiva mal resuelta, que coloca la puerta y la cama, supuestamente a la misma altura, en dos planos separados entre sí.

El único ojo visible es su ojo «maligno», interpretado por Picolo como un ojo casi reptiliano, cuya pupila es vertical. Otro elemento más perturbador y caricaturesco es el tratamiento de la expresión del asesino, que, con una mueca y los ojos extrañamente abiertos, se aproxima hacia su víctima. Cabe destacar también y en lo referente a la composición, la cantidad de detalles que añade Picolo a la habitación del anciano, destacando especialmente el reloj, objeto que evoca el resonar que describe el propio asesino: «It was a low, dull, quick sound – much such a sound as a watch makes when enveloped in cotton» (Poe 1978, 797). Marcando la hora de medianoche, momento exacto en el cual el futuro asesino visita al pobre hombre durante los siete días.

La segunda ilustración de Picolo, situada al final del cuento, y de tamaño reducido, muestra al asesino ultimando su plan de asesinato y ocultación del cadáver, ya que está colocando las tablas del suelo en su emplazamiento original, terminando de cubrir el cuerpo (ilustración 5). Es evidente cómo el artista dota a la imagen del cuento de visceralidad,

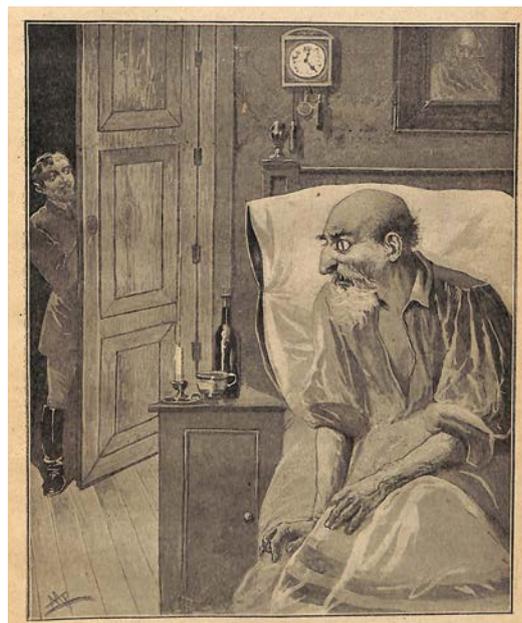


Ilustración 4. Manuel Picolo López, «El corazón delator» Madrid: Saturnino Calleja Fernández, 1908. Fuente: Grupo LyA. Proyecto Poe Online: Texto e imagen.

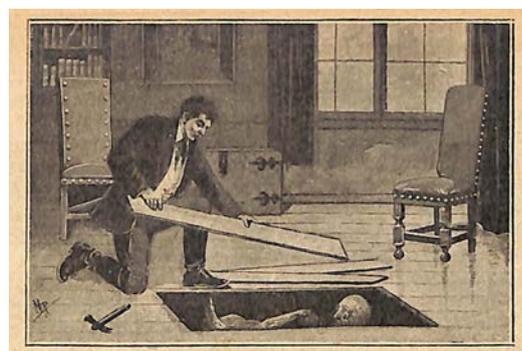
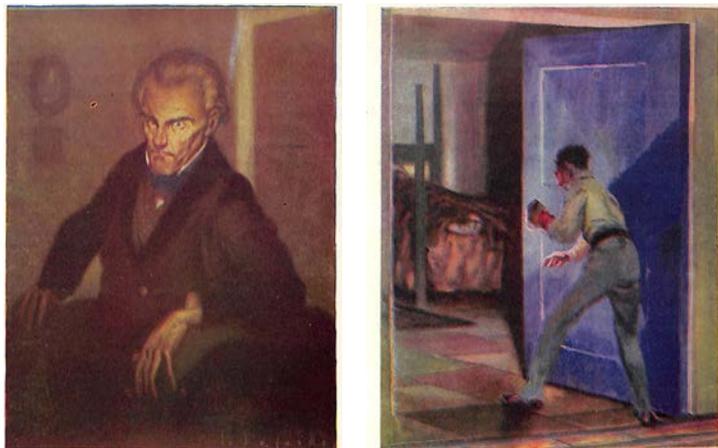


Ilustración 5. Manuel Picolo López, «El corazón delator» Madrid: Saturnino Calleja Fernández, 1908. Fuente: Grupo LyA. Proyecto Poe Online: Texto e imagen.



Ilustraciones 6 y 7. José Segrelles Albert, «El corazón delator». Barcelona: Casa Editorial Araluce, 1923 (ilustraciones de 1914). Fuente: Grupo LyA. Proyecto Poe Online: Texto e imagen.

Albert (1885-1969) es una de las más bellas que se hacen del cuento en el panorama español⁴. Si bien muy alejado de la lobrete que podía percibirse en los autores anteriores, Segrelles ilustra el cuento para una selección de cuentos de Poe «relatados a los niños por Manuel Vallvé» (1923), con lo que evita reflejar cualquier atisbo de terror o violencia⁵.

El autor elabora un par de ilustraciones, muy estéticas y originales. La primera, que es además la que se usa para adornar la cubierta de la edición, es un retrato del viejo (ilustración 6). El personaje, con elegantes ropas, aparece situado en el centro de la imagen, y mira de manera fija al frente, destacándose ligeramente uno de sus ojos con un tono azulado. Segrelles emplea colores cálidos para esta representación, y destaca con tonos más claros el lateral de la cara donde se sitúa dicho ojo. Esta interpretación es especial puesto que Poe no describe en ningún momento al anciano, se trata de la visión personal que tiene Segrelles del mismo.

Curiosamente, Segrelles escoge tonos fríos para que protagonicen su segunda ilustración, que representa el momento en el que el asesino se adentra en la habitación del viejo (ilustración 7). En esta imagen, el joven, portando la linterna, apunta hacia el lecho del anciano, abriendo la puerta casi de par en par, algo que no aparece en el cuento original, siendo de nuevo una interpretación propia. El uso de luz en la escena es muy remarcable, por el tratamiento del punto de fuga de la misma, pero quizá lo que más llama la atención de ambas obras es que el autor demuestra con éstas un estilo muy propio, alejado de los movimientos de vanguardia que imperaban en la España de finales del siglo XIX y principios del XX, siendo un pionero en su estilo. Es posible ver influencia del realismo fantástico y de la faceta de cartelista *art déco* de Segrelles, principalmente por el tratamiento del color, llegando a crear una atmósfera onírica, en especial en la ilustración en la que aparece el asesino. Aún así, ambas obras son suaves y estéticas, aptas para el público infantil.

a través de detalles perturbadores. Quizás el detalle más curioso es que el cadáver se muestra con el ojo velado todavía abierto, mirando al lector; además se divisa el resto del cuerpo debajo del suelo, algo que no se había hecho hasta ahora. A pesar de ello, la imagen sigue siendo pulcra y ordenada; el asesino ya ha cambiado totalmente su expresión, pareciendo excesivamente sereno. Con ello, la lectura de Picolo se adecúa al texto original en su mayor parte, aunque él aporta su propia interpretación visual.

Ya encuadrado en otro estilo, la lectura del artista José Segrelles

4 Como dato interesante, José Segrelles ilustra los cuentos de Poe en dos ocasiones, con veintidós años de diferencia entre la primera (Casa Editorial Araluce, 1914) y la segunda (The Illustrated London News, International News Company, 1935), tratándose de dos recopilaciones distintas. «The Tell-Tale Heart» está incluido tan sólo en la primera, perteneciendo así a la etapa de juventud de Segrelles, con lo que el estilo de esta ilustración es notablemente más sencillo y no tan potente como en las nuevas ilustraciones de la segunda obra, cuyas ilustraciones se caracterizarían por un estilo mucho más definido, siniestro y onírico, resultado de la etapa más madura del autor. Véase al respecto González Moreno 2020, 82-83, 94-95.

5 A este respecto, téngase en cuenta que, si bien las imágenes intentaban adaptarse a un público más joven, el texto traducido se mantenía íntegro, fiel al original y sin adecuarse para la lectura de niños.

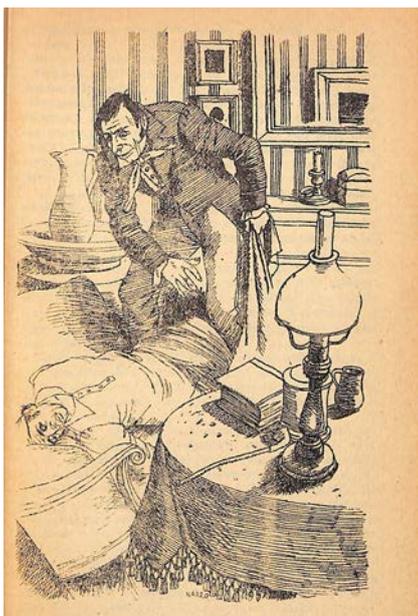


Ilustración 8. José Narro Celorrio, «The Tell-Tale Heart». Barcelona: Editorial Juventud, 1957. Fuente: Grupo LyA. Proyecto Poe Online: Texto e imagen.

Un último autor por tratar dentro de aquellos que se han considerado clásicos es José Narro Celorrio (1902-1994), quien ilustra «The Tell-Tale Heart» y otros cuentos en *Narraciones extraordinarias* (1957). Narro realiza una lectura fiel al texto, elaborando una imagen fácil de comprender para el público juvenil, aunque con cierta experimentación (ilustración 8). Hasta ahora, es el único autor español que opta por mostrar al completo el cuerpo sin vida del viejo, mientras su asesino, con una mueca en el rostro, lo coge por los pies para llevarlo bajo las tablas. Es posible ver el cadáver completo, encuadrado en una escena más caótica que sus predecesoras. Además, la perspectiva de la imagen hace que parezca que el espectador se encuentra en la habitación y puede ver lo sucedido; sin embargo, la composición de las luces no es muy pulcra, dando sensación de luminosidad, cuando el ambiente del cuento es de casi total oscuridad. Esta ilustración parece asemejarse a un relato propio de Sherlock Holmes, más que a «The Tell-Tale Heart». De hecho, el asesino parece más un detective que está observando el cuerpo que un homicida. No obstante, el objetivo de la imagen, que es el de reflejar el texto, se cumple.

Ilustradores españoles «contemporáneos» de «The Tell-Tale Heart»:

Este segundo grupo de ilustraciones y autores se caracteriza, como ya se ha comentado, por la heterogeneidad. Si bien las imágenes de corte clásico responden a una serie de patrones (estética, suavidad de la composición y de la forma, supresión de elementos macabros) los autores contemporáneos interpretan el cuento de manera mucho más libre, alegórica y figurada. Además, estos artistas no temen mostrar los aspectos más cruentos del cuento, como el desmembramiento, o expresiones patéticas, frente a la armonía que se veía en las ilustraciones clásicas.

El primer autor de este grupo, siguiendo el orden cronológico, es Ramón Calsina Baró (1901-1992), quien realiza las ilustraciones para los cuentos de Poe recogidos en *Obras selectas* (1971), incluyendo dos para «The Tell-Tale Heart». Calsina en cierto modo se asimila a las ilustraciones consideradas «clásicas», pero aporta una mirada muy propia a la lectura del cuento. Cabe destacar, además, que la edición que se encarga de ilustrar se compone sobre todo de relatos de humor, por lo que la visión que dará de «The Tell-Tale Heart», considerado cuento de terror, será algo paródica. Cada una de las dos ilustraciones responde a una estética caricaturesca, especialmente en lo que se refiere a los rostros, expresiones y posturas de los personajes, eliminando la tensión de las escenas que se representan, que son, además, las más inquietantes de la narración: las visitas nocturnas y la intensificación de los latidos bajo las tablas.

En la primera ilustración, que aparece en la portada del relato, se representa el momento en el que el asesino entra a la habitación del anciano, apuntando con la linterna (ilustración 9). Si bien el juego de luces crea una atmósfera oscura, fiel al cuento, el tratamiento de las expresiones y las acciones elimina este carácter formal, y crea una interpretación algo confusa. En primer lugar, el ímpetu con el que el protagonista irrumpe en la cámara no se adecúa a lo que describe Poe, ya que abre de par en par la puerta. Sin embargo, más allá de este detalle, ha de destacarse, en segundo lugar, el manierismo de las formas del asesino, con los brazos y piernas exageradamente largos, se combina con un rostro algo peludo y orejas anormalmente grandes. El joven, así, se asemeja a una especie de simio, mientras que el anciano, con los ojos cómicamente abiertos y las palmas de las manos hacia abajo, viene a recordar a una rana. De hecho, el dibujante



**EL CORAZÓN
REVELADOR**



Ilustraciones 9 y 10. Ramón Calsina Baró, «El corazón revelador». Madrid: Ediciones Nauta, 1971. Fuente: Grupo LyA. Proyecto Poe Online: Texto e imagen.

postura antinatural, al igual que los policías, que parecen sorprenderse de una manera un tanto excesiva, pareciendo que van a caerse de sus asientos. Así, con ambas ilustraciones, Calsina rompe con la lectura habitual del relato, teniendo presente que Poe no sólo escribía terror, sino que contaba con una amplia serie de cuentos de humor y sátira⁶.

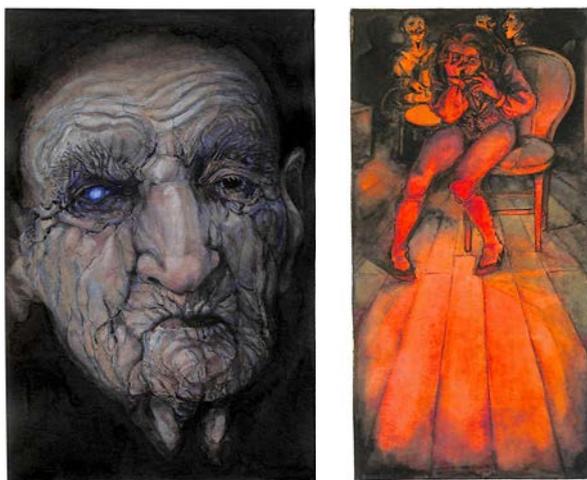
A partir de Calsina, existe un cambio en lo que se refiere a la tipología de lecturas visuales de la trayectoria ilustrada española de «The Tell-Tale Heart», que se desvincula de estas primeras interpretaciones clásicas. En los últimos años del siglo XX y principios del XXI se abre paso a una serie de ilustraciones simbólicas, mucho más imaginativas, y en algunas ocasiones crudas y terroríficas, que experimentan con las unidades narrativas, la composición o el color. La libertad interpretativa de los artistas es realmente considerable, y en estos años salen a la luz varias de las lecturas ilustradas más interesantes del cuento. La primera que se verá, y que en la cual es apreciable la importancia del uso del color, pertenece a Jesús Gabán Bravo (1957-). El autor se encarga de elaborar todas las ilustraciones recogidas en *El gato negro y otros cuentos de horror* (1996), una edición destinada a la lectura de alumnos de educación secundaria, con imágenes que consiguen adaptarse a este público, sin dejar de mantener la esencia macabra del cuento. Aunque no demasiado tétricas, las ilustraciones consiguen ser cautivadoras y perturbadoras, y las de «The Tell-Tale Heart» pueden considerarse verdaderos iconos. Gabán interpreta el cuento a través de dos ilustraciones: la primera es un retrato del viejo y la segunda refleja el momento de agitación del protagonista por los latidos del corazón. Ambas, a través de un muy acertado uso cromático, componen un díptico, porque en una predomina el color azul, y en la otra, el rojo.

En lo que se refiere al retrato, lo primero que debe resaltarse es lo impactante de éste, debido al primerísimo plano y su intensa mirada (ilustración 11). Sin embargo, lo que más perturba al espectador es el ojo azulado, tanto que parece sobrenatural. Esta sensación se acentúa por el hieratismo de su mirada, y la cantidad de detalles realistas de su rostro, lo que hace ver a la ilustración como una fotografía. Para completar el retrato, y dar sensación de misterio y pesadez, Gabán opta por introducir un fondo negro a la imagen.

Esta frialdad de tonos, combinada con la serenidad y pasividad de la expresión del viejo, contrasta en gran medida con la segunda imagen, donde destacan los brillantes tonos rojizos y anaranjados, que representan el peligro, la muerte (ilustración 12). El uso de la pers-

no trata al ojo de manera especial, no lo resalta; prefiere remarcar la naturaleza «animal» y cómica de los personajes. Algo similar ocurre en la segunda imagen (ilustración 10). En este momento, el asesino, sentado en la habitación donde está enterrado el viejo y junto a los tres policías, está escuchando los latidos del corazón. Lejos de generar tensión, resulta una escena bastante burlesca, ya que el corazón se halla iluminado justo a los pies del protagonista, mientras que éste está dispuesto en una

⁶ Varios ejemplos de estos cuentos son «Bon-Bon» (1832) «Le Duc de L'Omelette» (1832) o «Mellonta Tauta» (1849) entre otros muchos.



Ilustraciones 11 y 12. Jesús Gabán Bravo, «El corazón delator». Barcelona: Vicens Vives, 1996. Fuente: Grupo LyA. Proyecto Poe Online: Texto e imagen.



Ilustración 13. Joan-Pere Viladecans, «El corazón delator». Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de lectores, 2004. Fuente: Grupo LyA. Proyecto Poe Online: Texto e imagen.

pectiva en esta ilustración, además, hace que se destaque un área del suelo de la estancia, donde está enterrado el cadáver, y la luz roja se proyecta desde aquí hacia el protagonista. Esta luz acentúa su desesperación, remarcada por los gestos y la expresión de horror que se puede observar en su rostro; detrás, los policías parecen ajenos a lo que está sucediendo. Es sorprendente cómo el artista, sin recurrir a representar la violencia del asesinato ni composiciones complejas, realiza una muy acertada interpretación del cuento, que refleja lo perturbador del ojo, y la demencia del asesino.

En la línea de la simbología cromática, Joan-Pere Viladecans (1948-) representa, de manera figurada y simbólica, la esencia del cuento para *Todos los cuentos* (2004). En palabras de González Moreno y Rigal Aragón, «The edition of Poe's tales published by Galaxia Gutenberg and Círculo de Lectores in 2004 must be considered, without doubt, the most ambitious project in Spain in offering a complete and deep visual reading of this author's literary work» (González Moreno y Rigal Aragón 2020b, 312). Las ilustraciones de Viladecans pretenden amplificar el espíritu del relato, creando un todo orgánico en el que se conjuntan las esencias de la imagen y el texto, a través de un muy acertado uso cromático. A través de una reducida, pero muy simbólica paleta de colores, como rojo, ocre o negro –tradicionalmente asociados con la muerte, la sangre o la noche– guía la atención del lector y sirve también para reforzar la unidad de efecto que tan sustancial es en la literatura de Poe (González Moreno y Rigal Aragón 2020b, 312).

Así, en la interpretación de Viladecans, el corazón se torna en protagonista (ilustración 13): coloreado de rojo brillante, en su centro se halla lo que puede interpretarse como un ojo-óvulo; el órgano, así, hace las veces de ovario, que está a punto de ser fecundado por varios espermatozoides. A través de la abstracción figurativa, la obra podría representar, de manera interrelacionada, tanto la desesperación del protagonista por el ojo, como por el corazón. La imagen refleja la creciente obsesión por el ojo, situado en el centro del corazón a modo de óvulo, lo que llevaría a una analogía entre los tres elementos. Así, los espermatozoides «fecundarían» el centro del corazón –el ojo– de locura. Desde luego, la interpretación de Viladecans, que constituye una historia en sí misma, es toda una pionera en este sentido, y constituye lo que es ya un hito de la ilustración española de los cuentos de Edgar Allan Poe (González Moreno y Rigal Aragón 2020b, 314).

La última lectura visual del relato que aquí se analiza es obra de María Espejo (1981-). La artista se encarga de ilustrar *Diez cuentos de terror* (2017) elaborando un total de cincuenta y seis imágenes, en blanco y negro y a color. «The Tell-Tale Heart» se representa a través de cinco ilustraciones, de las cuales se han escogido tres, las que se han considerado más impactantes. Estos tres dibujos representan varias unidades narrativas: la entrada del asesino a los aposentos del viejo, el descuartizamiento, y la intensificación de los latidos del corazón, escena que se ha visto que ha sido muy representada a lo largo de la trayectoria ilustrada española del cuento.



Ilustración 14. María Espejo, «El corazón delator». Madrid: Reino de Cordelia, 2017. Fuente: Grupo LyA. Proyecto Poe Online: Texto e imagen.

En primer lugar, debe tratarse la visita del asesino al anciano (ilustración 14). Envuelta dicha escena en una pesada atmósfera oscura y azulada, la artista opta por realizar un dibujo apaisado, para centrar la atención en el finísimo rayo de luz que surge de la linterna, y que apunta directamente al ojo del anciano. Puede verse que la composición es muy acertada, y el ambiente oscuro del dibujo es, no sólo muy fiel al cuento, sino que también refleja el pulcro uso de la luz que hace Poe para incidir en la obsesión del protagonista con el ojo. Esto último queda reflejado en la expresión facial del asesino, con el ceño fruncido, que ya por fin ha podido ver el ojo del viejo, y se dispone a matarlo. También su víctima se encoge bajo las sábanas, con el cuerpo y el rostro contraídos de terror.



Ilustración 15. María Espejo, «El corazón delator». Madrid: Reino de Cordelia, 2017. Fuente: Grupo LyA. Proyecto Poe Online: Texto e imagen.

Una segunda ilustración es, quizá, la más impactante y arriesgada de todas las que se han estudiado hasta este momento, y que consiste un hito en la ilustración española de los cuentos de Poe: la representación, sin censura, del descuartizamiento del cuerpo (ilustración 15). Hasta ahora, ningún artista se había aventurado a ilustrar esta unidad narrativa, bien porque el gusto de cada época la consideraba demasiado macabra e hiriente, o porque el mismo Poe no le da apenas importancia en el cuento, dedicando apenas tres líneas al pasaje: «First of all I dismembered the corpse. I cut off the head and the arms and the legs. I then took up three planks from the flooring of the chamber, and deposited all between the scantlings» (Poe 1978, 796).

Sin embargo, Espejo da visualidad a esta tétrica escena. A través de un plano cenital, la imagen muestra el cadáver, desprovisto de ropa, con algunas extremidades y la cabeza ya separadas del cuerpo, mientras que el asesino le corta una de las piernas. Un barreño recoge toda la sangre derivada de la acción, y, además de todo esto, cobran protagonismo las tablas del suelo, que serán el escondite del cuerpo. Los colores, al contrario que la ima-



Ilustración 16. María Espejo, «El corazón delator». Madrid: Reino de Cordelia, 2017. Fuente: Grupo LyA. Proyecto Poe Online: Texto e imagen.

gen anterior, son más cálidos, con una predominancia de tonos bermellones y rojizos, para enfatizar el carácter cruento de la imagen y hacerla aún más gráfica e intensa. Sin embargo, esta imagen puede pecar de ser demasiado artificiosa, ya que al cortar el cuerpo debería haber más sangre. De todos modos, plasmar esta unidad narrativa es una apuesta arriesgada, pero la ilustradora consigue resolverla de manera brillante.

La última ilustración que se verá de la artista, y la que cierra esta investigación, es la que corresponde a la intensidad de los latidos del corazón (ilustración 16). Alejada del carácter gráfico y literal de los dos dibujos anteriores, la imagen que se muestra es muy simbólica. Ya no se observa la interacción del asesino con el viejo, y ni siquiera con los policías. Espejo representa lo que está sucediendo en la mente del joven, a través de dos elementos, el corazón y parte del sistema nervioso, y el uso de una paleta de colores opuestos ásperamente difuminados a propósito.

El personaje, situado en el centro de la imagen, parece encontrarse en un punto intermedio entre la realidad terrenal —a la que se aferra a través de la silla, sosteniéndola con fuerza— y su mente, sobre la que ya ha perdido el

control debido al ruido incesante de los latidos. Este sonido, que parece proceder de debajo de las tablas, se inserta en su propio corazón y se distribuye por todo su sistema nervioso —véanse las distintas arterias y venas que surgen del órgano en la imagen— lo que lo angustia y hace que no pueda encubrir durante más tiempo su crimen. Por otro lado, la paleta escogida por la autora contrasta los tonos rojizos y cálidos de los corazones con los colores verdes y negros del fondo. La disparidad entre el verde claro con la intensidad azabache crea una sensación de alerta, de desesperación, que es precisamente lo que le está ocurriendo al protagonista, en cuyo rostro se reflejan estas emociones. Si bien las dos ilustraciones anteriores de Espejo son muy destacables, ésta última es enormemente acertada, viéndose, incluso, referencias a una de las ilustraciones que elabora el irlandés Harry Clarke (1889-1931) en la que también se representa el sonido del corazón como un elemento más de la composición.

Conclusiones

La contribución del arte español al universo ilustrado de Edgar Allan Poe es, sin duda alguna, importantísima dentro del ámbito internacional. Además de establecer las pautas que seguirán otros ilustradores para dar visualidad a «The Tell-Tale Heart», la aportación española ha constituido un auténtico paradigma, debido a su originalidad e innovación. El hecho de que la primera ilustración conocida del cuento fuera española debe servir para reivindicar la importancia de nuestro país en cuanto a su producción ilustrada.

Realmente, la aportación de los autores que se han visto aquí no radica tan sólo en que la primera lectura visual perteneciera a un artista español. Si se conoce el ámbito internacional en lo que se refiere a las ilustraciones de «The Tell-Tale Heart», las ediciones españolas van muy en consonancia con las distintas publicaciones europeas o norteamericanas, no quedándose «atrás» del contexto artístico y generando una producción ilustrada novedosa, en la que se ha deseado insistir en este estudio, ya que los autores seleccionados son, de una manera u otra, innovadores. Ya se ha incidido sobre la originalidad de Xumetra, en cuyas ilustraciones la inclusión de la personificación de la Muerte es, realmente, todo un icono. Algo similar ocurre con

Piccolo, quien, introduciendo el ojo como otro elemento de la composición, genera una lectura distintiva que no se había visto hasta entonces en España. Cabe incidir, del mismo modo, en la novedad que aporta José Segrelles, introduciendo una visión onírica y colorida del cuento.

Sin embargo, la exclusiva singularidad no reside tan sólo en los autores clásicos. Las lecturas visuales contemporáneas aportan, indudablemente, personalidad al universo ilustrado de los relatos de Edgar Allan Poe. El tono humorístico de Calsina, o la interpretación metafórica de Viladecans, marcan un horizonte creativo donde tienen cabida todo tipo de visualidades. Parte de estas posibilidades artísticas radica en la formidable riqueza simbólica, cultural y estética de la narrativa breve del autor bostoniano, que, jugando con la ambigüedad y creando riquísimos escenarios, permite una amplia gama de interpretaciones. El estudio, así, de la visualidad de los textos de Poe supone un acercamiento inmejorable a su universo, y también al de los autores que se han dedicado a ilustrarlo.

Bibliografía

- POE, EDGAR ALLAN. 1978. *The Tell-Tale Heart. The Collected Works of Edgar Allan Poe*. Editado por T.O. Mabbot (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press).
- GONZÁLEZ MORENO, FERNANDO, RIGAL ARAGÓN, MARGARITA, JAQUERO ESPARCIA, ALEJANDRO, CORREOSO RODENAS, JOSÉ MANUEL, GONZÁLEZ MORENO, BEATRIZ, y DOMÉNECH GARCÍA, ANA BELÉN. 2020a. *100 Hitos ilustrados de la obra de Edgar A. Poe*. Grupo de Estudios de Literatura y Arte LyA (UCLM).
- GONZÁLEZ MORENO, FERNANDO. 2011. «Historia gráfica de Poe: un siglo de ediciones ilustradas» en *Los legados de Poe*, editado por Margarita Rigal Aragón. (Madrid: Síntesis).
- GONZÁLEZ MORENO, FERNANDO y RIGAL ARAGÓN, MARGARITA. 2018. «Poe and the Art of Painting. Tales to be Seen – The first Spanish Illustrated Edition» en *The Edgar Allan Poe Review*, Vol. 19, N.º I, The Pennsylvania State University, University Park.
- GONZÁLEZ MORENO, FERNANDO y RIGAL ARAGÓN, MARGARITA. 2020b. «Under the Spanish Eye: Illustrated Poe Editions in Spain» en *Anthologizing Poe*, editado por Emron Esplin y Margarita Vale de Gato (Lehigh University Press).
- MARÍN RUIZ, RICARDO. 2009. «The Treatment of the Sight in Edgar Allan Poe and Gustavo Adolfo Bécquer» en *The Edgar Allan Poe Review*. Vol. 10, No. 2, pp. 57-62.
- MARÍN RUIZ, RICARDO. 2010. «Two Romanticisms but the Same Feeling. The Presence of Poe in Gustavo Adolfo Bécquer's Leyendas» en *A descent into Edgar Allan Poe and His Works: The Bicentennial*. Coordinado por Margarita Rigal Aragón y Beatriz González Moreno, (Peter Lang).
- POLLIN, BURTON. 2012. *Images of Poe's Works. A Comprehensive Descriptive Catalogue of Illustrations*. (Greenwood Press). Connecticut, United States.

*La transformación de la écfrasis del escudo de Eneas (Eneida VIII 636-731) en Lavinia, de Ursula Le Guin**

The Transformation of the Ekphrasis of the Shield of Aeneas (Aeneid VIII 636-731) in Lavinia by Ursula Le Guin

JESÚS BARTOLOMÉ
UPV / EHU

jesus.bartolome@ehu.eus

Resumen

En este trabajo analizamos el tratamiento que se da a la écfrasis del escudo de Eneas incluida en el libro VIII de la *Eneida* de Virgilio en la novela histórica *Lavinia* (2008), de la escritora norteamericana Ursula Le Guin, una reescritura de la *Eneida* desde el punto de vista de una mujer, Lavinia. El objeto artístico recreado por Virgilio con todo detalle se hace llamativo por los medios empleados para su descripción y por significado político e ideológico que las imágenes de la historia de Roma en él cincelada, lo hacen un texto capital y sometido a numerosas interpretaciones y reelaboraciones. La lectura feminista de Le Guin establece una serie de modificaciones tanto en el nivel del discurso (persona narrativa, focalización) como en el de la historia (selección y supresión, adición, reordenamiento, fragmentación) que le conceden un nuevo sentido y un nuevo valor.

PALABRAS CLAVE: Écfrasis, Lavinia, Virgilio, Le Guin, Recepción Clásica, Escritoras

Abstract

In this paper we intend to analyze the treatment of the ekphrasis of Aeneas' shield included in Virgil's *Aeneid* book VIII made by the American writer Ursula K. Le Guin in her historical novel *Lavinia* (2008). This novel is a rewriting of the *Aeneid* from the gendered perspective and with the voice of a woman, Lavinia. The artistic object recreated by Virgil has become the subject of numerous interpretations and reworkings due to the resources used for its description and due to the political and ideological significance of the pictures of the History of Rome carved into it. So, it has been. The feminist reading carried out by Le Guin makes a series of modifications both at the level of discourse (narrative voice, focalization) and at the level of story (selection and suppression, addition, rearrangement, fragmentation) that grants the novel a new meaning and value.

KEY WORDS: Ekphrasis, Lavinia, Virgil, Le Guin, Classical Reception, Women Writers

Introducción

La novela histórica *Lavinia* (2008), de Ursula K. Le Guin, propone una reescritura de los libros VII-XII de la *Eneida* de Virgilio a través de la narración de Lavinia, la hija del rey Latino, cuyo matrimonio será el motivo de la guerra entre latinos y troyanos de la leyenda fundacional de Roma. Privada por completo de voz en el poema virgiliano, consigue en la novela, rompiendo su exilio interior, una expresión propia que le permite relatar su vida y la de las mujeres que

* Este artículo se inscribe en el marco del proyecto PID2019-107253GB-I00 y del grupo de investigación UPV/EHU GIU19/064.

la rodean y de dar expresión a ese mundo silenciado¹. El universo onírico y numinoso que envuelve el relato le concede acceso al conocimiento de los hechos pasados y futuros a través del diálogo con el poeta Virgilio moribundo que se le aparece en sueños (*incubatio*)². El diálogo se convierte en una reflexión a dos voces sobre los aspectos más polémicos del poema virgiliano: el significado del heroísmo, la guerra y sus consecuencias, y sobre todo el trágico y discutido final de la obra con la muerte del oponente ya vencido. La condición de Lavinia como ser de ficción sin entidad le concede una inmortalidad espectral que le permite el conocimiento de un futuro que trasciende los límites temporales de la *Eneida* y condenar las catástrofes bélicas causadas por el ideal heroico masculino. La introducción de la perspectiva femenina de la narradora sirve para dar respuesta a esa lacra desde el feminismo.

Este resumen de la novela nos sirve para encuadrar el objetivo de este artículo: analizar el tratamiento que se hace en ella de la éfrasis del escudo de Eneas (*Aen.* VIII 626-731). El objeto artístico descrito con detalle en la *Eneida* para que el lector recree en su mente el escudo como si estuviera contemplando el objeto real, visible y necesitado de observación lejos de constituir una mera digresión es un elemento central, especialmente llamativo por los recursos empleados para su descripción y por el sentido que expresan las imágenes de la historia de Roma en él cinceladas. Dicho valor convierte el pasaje en un texto propicio para la interpretación y la reescritura. De ahí su presencia en *Lavinia*, novela que lo recrea y transforma. La relación intertextual entre la novela y la *Eneida*, que a su vez se incluye en una compleja red de intertextos, permite rellenar los vacíos que *Lavinia* deja en su descripción, e invita a la comparación con el texto virgiliano, haciendo evidente las distancias entre el mundo masculino y el femenino, entre el valor heroico basado en la guerra y las virtudes de la paz.

Con la reutilización del escudo, una sinécdoque de la obra en su conjunto³, *Lavinia* permite una lectura o una reflexión no solo sobre la lectura sino también sobre la escritura (Barchiesi 2007, 273) y la misma recepción literaria de los clásicos desde una perspectiva de género y con ello sobre la creación literaria desde el feminismo.

Literatura y Visualidad

Las dos obras que analizamos poseen un fuerte componente visual. No en vano se ha dicho de la *Eneida*, que es la obra épica más visual de la Antigüedad⁴. En el caso de *Lavinia*, las amplias descripciones, las frecuentes comparaciones y la presencia continua de la mirada de la protagonista permiten definirla de un modo similar.

Entre los recursos que le otorgan esta característica, se encuentra, por supuesto, el de la éfrasis. En la Antigüedad designaba un ejercicio de descripción detallada, sin el carácter restrictivo con el que se emplea en los estudios literarios en la actualidad para denominar la descripción de objetos artísticos dentro de una obra literaria. No nos detendremos en los detalles de su definición y características, pero sí conviene destacar algunos aspectos de su empleo y función que sirven de base para nuestra argumentación⁵.

1 Sobre este particular, remitimos a lo señalado por Cantó (2016).

2 La influencia de *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch (1958) en esta presentación es muy profunda, como señala Cristóbal (2015, 369), al igual que la del *Infierno* de Dante.

3 Esta es precisamente una de las funciones de la éfrasis, cf. Becker (1995), Barchiesi (1997), Putnam (1998)

4 Son numerosos los estudios dedicados en los últimos años al estudio de este aspecto en la literatura latina en general, y en la *Eneida* en particular, cf. Smith (2005), Reed (2007), Lovatt (2013), Lovatt y Vout (2013), Mac Góráin (2017).

5 Cabe destacar para el estudio del tema: Becker (1995); Barchiesi (1997); Elsner (1991 y 2002); Hardie (2002); Laird (1996); Zeitlin (2013), así como los monográficos dedicados por las revistas *Classical Philology* (2007) y *Ramus* (2014) a la éfrasis. Como estudio general que trasciende el ámbito de la Antigüedad, remitimos a Heffernan (2004). Respecto a la éfrasis concreta, remitimos, aparte de las obras citadas, a los estudios de Hardie (1986), Gurval (1995), Putnam (1998), Casali (2006) y la bibliografía en ellos contenida.

La écfrasis, que convierte a los lectores en observadores, permite una relación estrecha entre literatura y la imagen, o de forma más concreta, la verbalización de lo visual (Laird 1993, 30), que resulta siempre compleja. En ambos casos encontramos un espectador interno que sirve de mediador para el lector. De este modo el texto llama la atención sobre sí mismo y, de forma implícita, comenta el proceso de lectura y representación. La écfrasis deja a menudo atrás la superficie pintada y nos traslada al siguiente nivel de ilusión, el del referente (el mundo representado por las pinturas). De acuerdo con la retórica antigua, las virtudes de esta figura son la claridad (σαφήνεια / *claritas*) y la viveza de la descripción (ἐνάργεια / *evidentia*)⁶.

La *evidentia* busca elaborar un texto como representación de modo que las palabras provoquen en el auditorio el surgimiento de una imagen tan viva que se imprime en la memoria y suscite una emoción durable. La *evidentia* es una forma de aproximar la experiencia de los espectadores a la de los lectores, de superar el lapso temporal entre presente y pasado, haciendo al lector partícipe de los acontecimientos.

La obra de Virgilio, además de las detalladas descripciones, contiene un importante número de écfrasis, entre las que destaca, por su extensión y significado, la del escudo de Eneas, que, como la *Eneida* misma, compete, a través del texto, a través de la imagen de palabras, con los monumentos materiales que construye y conforma Augusto como representación de Roma y su poder, como demostró Zanker (1992). Por ello no es extraño que, en una novela en la que la mirada de la protagonista y narradora es esencial, se convierta dicho texto en una pieza clave para la transformación de los valores heroicos expuestos en la *Eneida*.

El escudo de Eneas

El escudo forjado por Vulcano a solicitud de Venus, la madre de Eneas, contiene la última profecía sobre el futuro de Roma que encontramos en la *Eneida*, y se integra en una red de espacios proféticos extensos que se suceden a lo largo de la *Eneida*, y en especial en el descenso a los infiernos (VI 711-890) y la visita de Eneas a Evandro, quien le muestra los lugares de la futura Roma (VIII 306-69). Se describe en un momento crítico, cuando va a comenzar el relato de los episodios decisivos de la guerra entre latinos y troyanos. Lejos de ser una pausa narrativa para realizar un ejercicio brillante de retórica, se convierte en una síntesis de la obra en su conjunto y de su compleja significación. Su misma composición ecfástica transforma la lectura en observación y exige de modo más acuciente que en el puro relato la interpretación⁷.

En él se condensa de un modo selectivo la historia futura de Roma, desde su nacimiento con la referencia a los gemelos, hasta el triunfo de Augusto, ya en la época del poeta, un lapso temporal de ocho siglos. Las escenas inscritas se encadenan en un desarrollo desigual, y el lector convertido en espectador a través de la écfrasis, recorre con su vista los distintos cuadros que se le muestran sucesivamente y los recompone y reconstruye mentalmente la imagen de su posición dentro del escudo pues hay una disonancia entre posición espacial y orden narrativo, que se hace palpable en las escenas del exterior, pero especialmente en el centro del escudo, cuya posición central en la imagen se traslada al final en la narración. Entre las escenas escogidas, predominan la guerra y la conquista progresiva de los pueblos de Italia, enemigos en su origen e incorporados más tarde al conjunto de la nación italiana, desde los Sabinos hasta los galos del norte de Italia.

El escudo, a diferencia del homérico de Aquiles (*Iliada* XVIII 478-608), su principal intertexto, se describe en el momento de la recepción, que recoge a lo largo de la descripción. La presencia de los elementos que nos indican la fabricación del objeto, así como las indicaciones locales de su disposición dentro del escudo, mantiene la ilusión de un objeto visual mientras

⁶ Laird, (1993, 18) y Kania (2016, 74-77).

⁷ Fowler (1991, 30) señala que el arte es más abierto y más cerrado, si sumamos ambos elementos las posibilidades de interpretación se multiplican.

que, al mismo tiempo, destruyen esa ilusión alejando la imaginación del lector de la representación de los acontecimientos hacia los acontecimientos mismos. La parte exterior se compone de una serie de escenas o cuadros de la leyenda y la historia de Roma narrados de forma cronológica marcadas por indicaciones generales de su posición dentro del escudo; el exterior (vv. 627-670.) está constituido por distintas escenas: la cueva donde Rómulo y Remo son alimentados por la loba, el rapto de las Sabinas, el pacto con los Sabinos, el castigo de Meto, el asedio de Roma por Porsena, el ataque de los Galos al Capitolio, la escena de celebración religiosa y la imagen de Catón y Catilina en el mundo infernal).

La zona intermedia, en la que se sitúa el océano, separa la parte exterior de la central, y, por último, el punto culminante, el centro del escudo, donde se describe la batalla de Accio (vv. 671-713) del año 31, y la posterior celebración triunfal (vv. 714-728)⁸.

El observador es Eneas cuyas reacciones quedan limitadas, dado su desconocimiento concreto, al principio y final de la descripción. La reacción de Eneas no es puramente estética ante la magnificencia del objeto artístico, es también emocional, pues capta el sentido general de lo transmitido en el escudo, y carga con él y con la responsabilidad que implica, aunque, como señala Cox (2011, 257), su alegría suponga un desconocimiento del significado profundo⁹:

Tales hechos contempla con admiración sobre el escudo de Vulcano, regalo de su madre, y, desconocedor de los acontecimientos, se complace con su imagen, levantando sobre sus hombros la gloria y el destino de sus descendientes (vv. 729-31).

La escena que concluye el libro VIII, en donde el héroe carga el escudo, se presenta como síntesis o sinécdoque del poema de Virgilio (*arma uirumque* I 1). El escudo se convierte en símbolo de la misión de Eneas y su aceptación representa su responsabilidad en el futuro de Roma, como señala la metonimia del verso 731, citado más arriba. La reacción de sus compañeros responde a un mismo sentimiento y lo convierten en una especie de talismán (Barchiesi 1997, 279) que infunde esperanzas en la victoria garantizada por los dioses (X 261-2 y 271); su efectividad como arma defensiva en momentos cruciales de la batalla prueba el designio divino del triunfo de Eneas (X 884 y XII 739-41).

Desde el punto de vista de su configuración parece evidente que la finalidad de esta écfrasis es la glorificación de la historia de Roma y de su misión imperial. No obstante, consideramos, que la claridad con que se describe el escudo sirve a otro propósito: que el lector de *Eneida* reflexione –viendo a Vulcano forjar el escudo y a Eneas contemplarlo– acerca de la dificultad de interpretación de toda obra de arte, lo que no impide, sin embargo, el placer que de ella se deriva. La admiración ante el objeto artístico se convierte en un obstáculo para la comprensión profunda de lo que contiene. Acaso Virgilio nos invita aquí a gozar de su *Eneida*, brillante como el escudo de Vulcano aun cuando no siempre nos revele todos sus secretos.

Por otro lado, constituye una reflexión mucho más compleja y crítica sobre Roma, pasada y presente, antes que una expresión absoluta de orgullo nacional o de elogio sin restricciones del poder y la autoridad de Augusto. Una tensión sutil impregna las escenas individuales, que surgen del momento narrativo y de la emoción subjetiva de cada pasaje, que acaba alcanzando incluso al centro del escudo de Eneas, donde se representa la victoria de Augusto. Esto le otor-

⁸ Hardie (1986) y Gurval (1995) entienden la representación del centro del escudo como la representación de la victoria del orden sobre el caos y de la civilización sobre la barbarie.

⁹ La reacción no es la misma que en otros pasajes en que Eneas se enfrenta a una obra de arte: en el caso de los frisos del templo de Juno (*Aen.* I 466-502), se emociona y se alegra aun cuando no advierta sus resonancias oscuras; en el episodio de las puertas forjadas por Dédalo, la Sibila teme por las emociones que puedan suscitar *ista spectacula*. Por otra parte, el escudo es un artefacto, a la vez que una herramienta: la respuesta emocional de Eneas se fundamenta asimismo en la utilidad práctica de las armas.

ga un valor ambivalente, lejos de la propaganda, aunque sirva para moldear en gran medida una nueva concepción e ideología 'augústea' de dicha victoria¹⁰.

La recepción del escudo: Lavinia

El escudo se presenta en la etapa inicial de la novela y reaparece en la última parte en diferentes ocasiones¹¹. En la novela, el escudo alcanza una gran presencia y tiene una función más importante en el nivel profético del futuro lejano (la Roma de Augusto e incluso la época contemporánea), puesto que representa él solo lo que se distribuía en la *Eneida* en diversas profecías. Por otro lado, al igual que el escudo de Virgilio, establece una serie de relaciones intratextuales¹² con el resto de la obra que lo convierten, como al de Eneas, en una sinécdoque de la obra entera y, en tanto que tal, puede considerarse una metáfora de la escritura, de la lectura, y de la recepción.

El escudo se muestra como objeto artístico expuesto a la observación colgado en la casa de Eneas y Lavinia, casi como un objeto en un museo. Le Guin reduce el acto de fabricación a unas breves notas sobre la calidad del artífice, el señor de los herreros, no un dios, y pondera su belleza artística: *No hay en todo el mundo occidental una obra tan bella como el escudo* (p. 25). Como marca de su posterioridad con respecto al texto virgiliano se señalan las secuelas físicas sufridas en las batallas de la *Eneida*. La propuesta de la autora se centra, por tanto, en la recepción -no excluye el momento de la fabricación, pero lo reduce al mínimo-, pero no parte de su destinatario inicial, Eneas, sino por una figura femenina, ajena a su uso, Lavinia, de modo que se establece un diálogo en tensión entre ambos textos que enriquece a ambos. En la reescritura del escudo se condensa y resume la lectura feminista que la novelista hace de la *Eneida*¹³. En la novela se registran una serie de transformaciones considerables sobre el hipotexto virgiliano, tanto en lo que se refiere al discurso como a la historia, hablando en términos narratológicos.

Virgilio indica la ignorancia de su portador, por lo que la descripción depende del narrador omnisciente; de otra manera el desarrollo histórico que quiere transmitir enlazando los comienzos de Roma y el triunfo de Augusto, con los nombres de sus protagonistas hubiera sido imposible. La novelista, por el contrario, al ceder la voz a la narradora conocedora en parte limitada, prescinde de nombres propios y le da un carácter más universal al contenido¹⁴. Por otro lado, la subjetividad que implica el uso de la primera persona permite una visión particular y personal y especialmente focalizada. La focalización principal pertenece a la narradora, aunque introduce la de otros personajes en momentos concretos. Por último, y como hecho esencial, la condición femenina de la narradora posibilita el desarrollo extenso de una perspectiva que, en un género masculino por excelencia, se reducía al mínimo, con este procedimiento se da cabida a la presentación de un mundo relegado. La sustitución de la voz narrativa masculina por la femenina provoca una serie de cambios fundamentales. Crea un sujeto observador femenino. La creación de un sujeto observador es el objeto de la ékphrasis¹⁵.

10 Sobre el significado del escudo y su ambigüedad, Putnam (1998, 153-154 y 162): cuestionamiento del carácter honorífico del escudo. Algo similar en Zetzel (1997, 201-202). Asimismo, la polifonía de la *Eneida* subraya, de acuerdo con Conte (2002, 91-124), las consecuencias dolorosas de la victoria para el vencido, pero también para el vencedor. 11 Es en la etapa posterior a Virgilio donde el escudo juega un papel principal mientras desaparece por completo en la parte bélica, si nos atenemos a la división estructural de Haydock (2018, 383): 1-95: *Odisea* de Lavinia, 95-175: *Iliada* de Lavinia, 175-287: *Después de Virgilio*.

12 Sobre la relación entre descripción y narración en este caso concreto, véase Putnam (1998, 169).

13 Igualmente ocupa un espacio importante el escudo de Eneas en la conversación entre Virgilio y Augusto la cuestión de la importancia del escudo dentro de la novela de Hermann Broch, *La muerte de Virgilio* (Cox 1997, 331). En ella (pp. 305 y ss.) se incluye la narración del centro y la victoria de Augusto. Sobre el valor del escudo en *Lavinia*, cf. Cox (2011, 257-8).

14 Los nombres propios, sabiduría del dios creador del escudo y del poeta creador de la *Eneida*, desaparecen y se ocultan bajo referencias claras pero mínimas.

15 Como señala Goldhill (2007, 2): «In short, ekphrasis is designed to produce a viewing subject». El subrayado es nuestro.

Esta presentación conlleva una serie de alteraciones en el contenido que se expone; la écfrasis virgiliana se parcela, se hace incompleta y pierde su mensaje más aparente sustituido por otro pacifista, menos triunfal y más humano.

A los cambios de voz narrativa y de perspectiva, añade una serie de intervenciones en la historia que implican una transformación considerable del hipotexto virgiliano, aunque para dicha transformación se base en recursos propios de la épica y, en concreto, de la *Eneida*, como son las profecías y los sueños proféticos.

- 1.- Selección y supresión
- 2.- Reordenamiento
- 3.- Adición.
- 4.- Fragmentación

Selección y supresión:

Lavinia contempla el objeto que contempla Eneas, un objeto delimitado con precisión ya creado y que el narrador describe en su parte exterior de forma selectiva para destacar el centro, punto culminante detallado en toda su amplitud. Pero Lavinia, como responsable de la narración (el texto de Virgilio lo permite y tenerlo presente es una exigencia), no lo reproduce tal y como se le ofrece. Podemos hablar de selección porque el texto virgiliano ha cobrado realidad en *Lavinia*, lo presupone, sin él nada hay que permita reconstruirlo. En ese sentido se presenta como texto ajeno integrado al que se somete a interpretación. La identidad del objeto hace más visible la diferencia de función.

En este sentido opera el proceso señalado, que marca claramente la distancia con el modelo. La selección de Lavinia obedece a unos criterios subjetivos como lectora activa y resistente, a través del diálogo con su creador, de la *Eneida*, con el fin de realzar unas imágenes y oscurecer o anular otras, conforme a sus gustos e intereses¹⁶: denunciar la escasa presencia femenina, subrayar la importancia de la relación con la naturaleza, y rechazar el imperialismo.

La novela, de este modo, se resiste a proporcionar los medios para la visualización global y parece mostrar en esa misma reconstrucción parcial, marcada por las referencias espaciales parciales a la situación de las escenas dentro del escudo que refleja el carácter de objeto real dentro del universo de ficción («en lo alto a la izquierda», «en el centro»¹⁷), su negativa a una descripción íntegra, como forma de rechazo al mensaje más aparente del escudo virgiliano: la glorificación de Augusto y su imperio.

Las dos primeras imágenes se refieren al mundo de la naturaleza, presente de una manera especialmente tangible en esta y otras obras de Le Guin:

A menudo me acerco y lo estudio. La imagen que más me gusta está en la parte superior izquierda, una loba que gira su esbelto cuello para lamer a sus cachorros, que no son lobeznos, sino bebés humanos, niños ávidamente prendidos de sus pezones. Otra que me gusta es una oca... (p. 39).

El cuidado maternal de la loba y la lactancia, ya presente en Virgilio, a la vez que recrea una especie de edad de oro donde lo salvaje y lo humano conviven, prefigura la relación de Lavinia y su hijo Silvio, esencial para el proceso fundacional.

En el mito del origen, según Adams (1991, 43), se encuentra implícita la existencia de dos modos opuestos de instauración de la vida humana y de la cultura. La que exige un sacrificio de sangre, una víctima sobre la que se construye dicha civilización, y otra, que no exige el sacrificio

¹⁶ Precisamente son las escenas que aparecen dentro del escudo como primera y última de la línea de referencia de la historia primitiva o legendaria de Roma que se recoge en el escudo, cf. Feldherr (2014, 301).

¹⁷ No es completamente preciso Virgilio en sus referencias espaciales, pero su descripción permite hacer una reconstrucción mental aproximada.

de sangre y encuentra su símbolo en la leche nutricia. En el mito de la fundación de Roma, como en otras culturas, se encuentra el motivo de la muerte entre hermanos, el acto sacrificial, que exige la fundación de la ciudad; pero en esta leyenda, según la autora citada, también aparece el segundo modo de instauración, que se puede contemplar en la imagen de los gemelos que comparten la leche de la loba que les nutre. En ambos casos hay una alternativa. Esta alusión a la leche primigenia es importante pues la leche tiene el poder de replicar la imagen de la sangre. La leche materna es un símbolo de creación y alimento sino de una economía no basada en el sacrificio: la vida procede de la vida, no de la muerte.

La figura de la loba, el animal totémico de Roma, es una de las imágenes más poderosas de la obra, pues Lavinia, acaba por identificarse con ella, las implicaciones de dicha identificación resultan obvias, y su funcionalidad también cuando lo unimos a otros símbolos de la fundaciones que preceden a la de Roma y, posteriormente, la de Roma misma; especialmente si tenemos en cuenta la relación de Eneas y Lavinia, como dos formas de conseguir una fundación, que en el caso de Lavinia se pone a la altura de la del troyano: él sostiene el escudo con el futuro de su pueblo, ella, por su parte, al niño responsable de llevar a cabo los pasos intermedios, como se hace explícito en la comparación de Le Guin. La encarnación de la loba por parte de Lavinia da prueba de la aceptación de su misión y de su deber (pp. 300 y 302).

La segunda imagen escogida por Lavinia tiene como objeto otra intervención animal en defensa de Roma, la unidad entre humanos y animales, parece motivar la selección. La descripción de los guerreros galos, en cambio, se centra más en la belleza física que en los aspectos bélicos.

Le Guin reduce las escenas centrales a un resumen de ceremonias religiosas e impide realmente la reconstrucción cancelando la descripción, para centrarse en un aspecto diferente, representado en el escudo original a través del rapto de las sabinas: la violencia contra las mujeres, uno de los puntos esenciales de la fundación y el futuro romano basado en la violencia aparece aquí resaltado, pero no descrito:

Veo una violación en masa, un grupo de mujeres que chilla y se debate mientras los guerreros se las llevan a rastras (p. 40).

Algo similar ocurre con la sucesión de batallas, el perfil del escudo se diluye una vez más en este momento. La sucesión narrativa se impone a la descripción transmitiendo solo una visión general negativa, pero sin entrar en los detalles que permitan reconstruir la imagen completa. Lavinia ve en el exterior del escudo:

hombres que luchan, interminables escenas de batallas, hombres despedazados, hombres destruidos, puentes destruidos, murallas derribadas, matanzas (p. 40).

Con todo, es la descripción del centro del escudo –cuya posición se hace explícita–, el punto culminante en el texto virgiliano, donde se ilustra el mensaje más comprometido y ambiguo: la victoria decisiva de Augusto en Accio, y los triunfos por él celebrados. Es el centro y como tal el punto focal del escudo como conjunto. En la descripción de Lavinia se reduce a una simple alusión, apenas suficiente para que el lector complete el contenido mediante el intertexto virgiliano, con el que la distancia se marca en este punto casi de manera polar. Tan solo la mención del contexto general, la batalla naval, y la presencia del personaje central:

Miro con más detenimiento el centro del escudo, la batalla naval. En la proa de una nave se encuentra un hombre de rostro hermoso y frío. El fuego ondea sobre su cabeza y un cometa pasa por encima de ella. Creo que es el hombre de la grandeza, el augusto (p. 41).

Lavinia muestra distancia y cierto desdén hacia la figura de la que está hablando casi con las mismas palabras de Virgilio (VIII 680-1), reconoce su importancia, pero lo hace de una

manera indirecta y sin concederle nunca protagonismo. La imagen del emperador que surge a lo largo del texto en las conversaciones con el poeta desvela los aspectos más negativos de su poder y del dominio del mundo que ejerce:

En cualquier caso, me contó [el poeta] que, en un tiempo futuro, las siete colinas y los valles que las separan y las orillas de todos los ríos, estarán cubiertos a lo largo de varios kilómetros por una ciudad imposible de imaginar... El rey de esta ciudad será el monarca más grande del mundo, tan grande, de hecho, que desdeñará el nombre de rey y solo querrá ser conocido como un ser engrandecido por el poder sagrado, el agosto. Todos los pueblos de la tierra se inclinarán ante él y le llevarán tributos (pp. 21-22)¹⁸.

En otras ocasiones muestra, por un lado, la influencia que Augusto ejerce sobre el poeta y su obra, -una forma de justificar al poeta-, y, por otro, la incapacidad por parte del príncipe de aprender la lección que Virgilio ha incluido en su *Eneida*:

¿Quién es el que te lo permite o te lo prohíbe?
Los dioses. Mi destino. Mis amigos. Augusto (p. 85).

¿Por qué tiene que matar hombres indefensos?
Porque así es como se fundan los imperios. O al menos espero que así lo entienda Augusto. Pero no creo que lo haga (p. 118).

Aquí se exponen sin contemplaciones los medios y consecuencias de la conquista, lección que Eneas ha aprendido como vencido y exiliado y como vencedor, y lo que le convierte en un héroe distante de los homéricos, aspecto que Le Guin acentúa. Se completa la écfrosis del escudo con imágenes no ofrecidas por Virgilio y que trascienden el marco temporal de la *Eneida*, como veremos en el punto siguiente.

En la recreación de *Lavinia* se observa un predominio de los verbos que indican la percepción visual, más allá de los contenidos en el texto virgiliano, el escudo parece haber perdido su función práctica más inmediata, la de instrumento bélico, e incluso el significado de la historia en él representada, para convertirse en un objeto de contemplación, casi de museo, y de análisis desde una mirada marcada por el género, que reinterpreta el objeto y, con ello, crea uno nuevo sin alterarlo en su materialidad.

Reordenación:

El segundo procedimiento es consecuencia inmediata del primero, no podríamos tampoco concebir el escudo sin el conocimiento del escudo virgiliano. A diferencia de Virgilio, que recrea las luchas en orden (*pugnataque ordine bella*), Lavinia introduce una relación temática más que una secuencia cronológica. La sincronía de la imagen permite esta elusión de la diacronía. Está describiendo una recepción, una contemplación. Así el animal da paso al animal, la mujer a la mujer, el guerrero al guerrero y a la lucha. Igualmente puede agrupar el contenido temáticamente, para después recuperarlo y ampliarlo, al modo en que la vista recorre el conjunto y se detiene selectivamente.

¹⁸ El método comparativo entre presente humilde y futuro grandioso está tomado de la visita de Eneas a Evandro. Precisamente Le Guin se centra en esta época cercana a una edad de oro sin idealizar, pero sencilla y en contacto con la naturaleza. En palabras de Lindow (2009, 132): «Thus, Le Guin has carefully structured her novel so as not to validate or valorize violence and war. She privileges the details of Bronze Age women's lives, describing things like salt making, sweeping the storeroom, and seasonal religious rites, but spends few words on battle scenes, describing them primarily through women's second-hand talk».

Adición:

Un tercer instrumento de distanciamiento respecto al significado del original lo encontramos en la introducción de los elementos nuevos que se desvelan en una segunda mirada, que conduce, a su vez, un nivel metaliterario: la lectura de Lavinia se corresponde con la que hace la novelista con el escudo de Virgilio y, a su vez, la que hace Virgilio de Homero¹⁹. Es decir, con su falta de plenitud y gracias a su ambivalencia, el texto virgiliano deja abierta la posibilidad de reconstrucción y reescritura fácilmente. El carácter profético que posee es por definición interminable, y así lo ha entendido Le Guin:

Sigo *mirando* y *veo* cosas en las que nunca había *reparado*. La ciudad, o alguna otra ciudad, yace en ruinas, totalmente destruida e incendiada. *Veo* otra ciudad destruida, y luego otra. Unas hogueras enormes arden en hilera, una detrás de otra, envolviendo en llamas un país entero. Las enormes máquinas de guerra avanzan reptando por la tierra, o se hunden bajo el mar o vuelan por el aire. La tierra misma se consume con negros y oleosos nubarrones. Una inmensa nube redonda de destrucción se alza sobre el mar en el fin del mundo. Sé que es el fin del mundo. Horrorizada le digo a Eneas:

¡*Mira, mira!*

Pero no puede *ver* lo que yo *veo* en el escudo. No vivirá para *verlo*... (p. 41)

El procedimiento está en parte propiciado por el tratamiento que hace Virgilio del escudo profético, trascendiendo el modelo homérico. Si se consideran estas percepciones como producto de una anamorfosis (Haydock 2018, 382), nuestra idea de la construcción del escudo a través de la mirada se reafirma.

Hasta aquí el recorrido por el escudo descrito por Virgilio, pero la écfrasis de Le Guin todavía se prolonga sobrepasando el hipotexto en el que se sustenta su descripción, como hemos visto. Para ello se sirve también de otros textos que recrean el pasaje virgiliano, especialmente del poema de Auden «Secondary epic»:²⁰

And Caesar be left where prophecy ends,
Inspecting troops and gifts forever?
Wouldn't Aeneas have asked: -«What next?
After this triumph, what portends?»

Así, la distancia con lo representado en la *Eneida*, donde el escudo ocupa un lugar preferencial y simboliza el triunfo definitivo de Augustos y, con ello, de la Roma imperial garantizado por los dioses. Es el triunfo de un hombre, pero también el de Roma sobre sus enemigos y la justificación de dicha victoria. Un dominio que se impone a través de la guerra y la destrucción de otros. La elaboración del escudo de palabras es la manifestación reducida del universo de la *Eneida*. Este punto se completa con el final de la novela, donde reaparece lo descrito en el escudo ya como profecía cumplida (340-41). La écfrasis concluye con la reacción de Lavinia, que expresa una emoción bien distinta a la de Eneas en Virgilio:

¹⁹ Pero, además, supera los límites temporales del relato, como parece permitir Virgilio, de acuerdo con la interpretación de Kania (2016, 92), sobre la apertura temporal de la *Eneida*. Para el autor, el centro es un lugar privilegiado en un objeto circular, pero no lo hace necesariamente su fin (*o telos*). De este modo, el ámbito temporal de la *Eneida* predice un futuro post-augústeo).

²⁰ También del poema «El escudo de Aquiles», en el que Tetis descubre en el escudo de su hijo la devastación que causarán las guerras contemporáneas del autor.

Horrorizada le digo a Eneas... Rompo a llorar y cojo a Eneas en mis brazos, y él me abraza delicadamente y me dice: «no llores, corazón, no llores» (p. 41)²¹.

Fragmentación:

El escudo se va construyendo a lo largo de la obra con sucesivas descripciones y la incorporación de nuevos observadores, por lo que se muestra como objeto fragmentado e incompleto. Le Guin, a través de la voz de Lavinia, no puede justificar el belicismo²² y la exclusión de las mujeres de la sociedad, por lo que recupera este objeto simbólico y central en la obra de Virgilio, para desmontarlo y convertirlo en un símbolo de algo distinto, no del triunfo sino de la destrucción. Permanece como objeto artístico extraordinariamente bello y, en ese aspecto, mantiene su vigencia y valor -los elogios al objeto y al artífice no dejan lugar a dudas al respecto-, así como su capacidad de recreación visual. Pero, al recuperarlo y negarlo parcialmente, éste pierde su poder de sugestión directa y recreación. Deliberadamente, Le Guin, o Lavinia, parcela el universo completo y redondo, construido por Virgilio.

Pero la presencia del escudo no concluye aquí, sino que sigue ofreciendo novedades y perspectivas no mostradas en la descripción inicial. Y esto le otorga un significado mayor en dos aspectos: por un lado, muestra su capacidad de interpretación variada, su carácter fragmentario, incompleto, y con ello su apertura y las posibilidades de un desarrollo infinito; por otro, contribuye a enlazar los hilos dispersos a lo largo de la narración formando una trama intrincada pero inteligible, al menos desde dicho punto de vista. La visión del escudo es un reflejo de la maduración de la propia Lavinia y la comprensión del mundo que la envuelve, y como tal le da un significado²³.

La presencia continuada del escudo

Dichas reapariciones poseen un valor esencial para caracterizar a los tres personajes masculinos que se relacionan con él y su distancia con Lavinia: Eneas, Ascanio y Silvio, y, a través de ello, se manifiesta la ética de estos personajes y distintas concepciones de lo heroico²⁴. La acción de Lavinia, en especial con su hijo Silvio. Si se oponen los ideales de Eneas y Ascanio, Silvio encarna un modelo opuesto a Ascanio, pero también algo distinto de su padre, al ser su carácter conformado por la educación femenina. El escudo se va construyendo a medida que se desenvuelve la obra, como se reconstruye la *Eneida*²⁵ y se construye *Lavinia* y Lavinia (su aprendizaje a lo largo de los años la convierte en la escritora de su vida, una creadora de la *Eneida* junto con el poeta. En este caso se recrea la ciudad y se le da lugar y nombre. Al igual que se construye su carácter a lo largo de la obra, cada vez más sabio e independiente (pp. 251-52).

La primera de las referencias es una explicación de Lavinia que a través del poeta ha tenido ocasión de entender parte del escudo y de la condición de Eneas como héroe pacífico, un modelo de héroe diferente a los homéricos ya en Virgilio y acentuado en *Lavinia*:

Su escudo colgaba sobre el vestibulo de nuestra casa, lleno de imágenes de tiempos venideros, de reyes, de colinas cubiertas de templos, de héroes y guerras. *Había llevado a la batalla el futuro de su pueblo. Y ahora pretendía fundar ese futuro en paz* (p. 236).

21 Más tarde será el miedo la reacción que manifieste en oposición a Silvio (pp. 294-5) introduce sentimientos similares a las reacciones emocionales de Eneas ante los murales del templo de Juno (*Aen.* I 466-502).

22 Uno de los rasgos de la novela es la reiteración de los mismos elementos bélicos y la insistencia en la interrupción continua de la paz (p. 205, p. ej.).

23 La novela contiene esta estructura propia de *Bildungsroman*, cf. Nisa-Soldevilla (2020, 348).

24 Sobre este punto tiene mucho interés lo que señala Lindow (2009).

25 Cf. Barchiesi (1997, 275).

Reaparece el escudo (p. 247) visto, en esta ocasión, a través de los ojos de Ascanio y dotado del valor que se le atribuye normalmente. Los compañeros de Eneas dicen que han llegado allí guiados por oráculos y profecías para gobernar el país entero y fundar un imperio glorioso y perdurable.

Ascanio alardeaba de ello con los jóvenes latinos de los que se rodeaba. Los traía a nuestro atrio para mostrarles el escudo de Eneas, *con sus misteriosas profecías de grandes edificios y guerras interminables*.

-Estos guerreros, estos reyes, son mis descendientes²⁶- les decía a sus amigos. Y mientras hablaba, yo paseaba *al pequeño Silvio sobre mi hombro, como Eneas hiciera con su escudo* (p. 247).

En este punto crucial de la comparación donde marca la novelista más claramente la distancia con su predecesor, Eneas después de contemplar las imágenes del escudo se lo cuelga para materializar y dar posibilidad de que se cumpla todo aquello que en él figura, hay una transición de la descripción a la narración, de la observación a la acción, Le Guin al poner en un mismo nivel a Eneas y Lavinia establece también un cambio de la contemplación y a través de la educación de su hijo Silvio, en oposición a Ascanio, puede contradecir el mensaje implícito en el escudo. Eneas y Lavinia se sitúan a un mismo nivel de responsabilidad en el futuro de Roma. El comentario de Lavinia a Eneas sobre la ciudad llena de Silvios y el asentimiento del héroe: «*Sabes cómo leerlo... yo nunca he podido*», lo corroboran. La referencia al destino del escudo tras la muerte de Eneas (p. 238) incide en la misma idea de Silvio como continuador del modelo de Eneas. Un concepto similar se manifiesta en una descripción posterior, una breve écfrasis del escudo, en este caso a través de los ojos de Silvio y de Lavinia. En ella se constata la magnificencia de la Roma futura que sucede a la reseña de muertes:

Vi a Silvio de pie ante el escudo, mirándolo fijamente... Me puse a su lado y miré. Vi a la loba, los barcos incendiados, el hombre con el cometa sobre la cabeza, la matanza de soldados por otros soldados y la tortura de hombres por otros hombres. Vi una cosa espléndida: grandes arcos de piedra blanca que bajaban de las montañas y cruzaban los valles hasta llegar a la ciudad, con sus colinas y sus templos: la ciudad de Roma²⁷ (pp. 294-95).

La conclusión reestablece la oposición: masculino / femenino mediante la expresión de la reacción emocional de Lavinia y la de su hijo: «*Me daba miedo el escudo, pero al niño, no*». Esta disparidad responde a distintas isotopías, pero lo importante es ver un avance en el proceso de evolución entre Ascanio y Silvio. En esta nueva descripción, la conversación con Eneas es significativa de las dos líneas de pensamiento que se establecen entre el héroe y su mujer.

La última mención del escudo se produce al final del libro y posee un valor simbólico en consonancia con la misión de Lavinia y la que ha preservado y mantenido para su hijo Silvio. Se apropia de un texto virgiliano, el del descenso al mundo de los muertos²⁸, ajeno a la écfrasis, pero con el que ésta comparte similitudes considerables²⁹, para integrar en el espacio poético del escudo el futuro de su hijo, fundiendo ambos pasajes proféticos:

²⁶ Así en Virgilio, *Eneida*. VIII 628-9: «Allí todo el linaje de la futura estirpe de Ascanio y las guerras en el orden en que tendrían lugar».

²⁷ Esta referencia complete la descripción de la ciudad y de Augusto anticipada en las pp. 9-10, con lo que se manifiesta la interrelación continuada entre narración y écfrasis.

²⁸ Recoge las palabras de *Eneida* VI 761ss.

²⁹ Tanto en su valor profético como en su carácter casi efrástico (Barchiesi 1997, 279).

Por un momento *vi con toda claridad el escudo de Eneas, la cabeza de la loba vuelta hacia su brillante flanco. Sentí que estaba tendida sobre una bóveda, como un caparazón de tortuga hecho de piedra y tierra que techaba una gran oscuridad oscura...* (p. 318).

Pero, antes de dar paso a la predicción sobre el futuro de Silvio que el escudo permite observar, tiene que culminar otro proceso, anunciado tempranamente y que se hace explícito casi al final de la novela: la identificación de la loba del escudo con Lavinia (p. 300, p. 302), anticipada desde el inicio de la obra con la visita en su infancia a la cueva Lupercal y el encuentro con la loba que la habita (pp. 11-12), culmina en este momento como signo de la aceptación y comprensión de su misión por parte de Lavinia³⁰.

En estas nuevas miradas y descubrimientos se ve la evolución de la protagonista, así como su particular visión frente al resto de personajes. El escudo refleja ese proceso interno de Lavinia. Como indica Cox (2011, 258): «[Lavinia's] growing confidence in her capacity to weave the story of her life for herself is born in part from the many hours spent contemplating the shield, the story of Rome, and her place within it». Este reflejo es paralelo al de su condición de escritora representada por el arte de tejer, metáfora evidente de la escritura:

Recuerdo las palabras de Eneas tan bien como las del poeta. Recuerdo cada palabra porque forman la tela de mi vida, el hilo del que estoy tejida. Toda mi vida, desde la muerte de Eneas, puede parecer un jirón desgarrado e incompleto del telar, una maraña informe de hebras que no significa nada, pero no es así, porque mi mente, al igual que la lanzadera, siempre regresa al lugar inicial para buscar el patrón y continuar con él. *Yo era hilandera, no tejedora, pero he aprendido a tejer* (p. 181)³¹.

La nueva voz cuestiona el ideal heroico propuesto por la épica, la gloria a través de la muerte y la guerra, dando espacio al mundo cotidiano femenino y a las consecuencias de la guerra para las mujeres. En este sentido la fractura del escudo sintetiza ese rechazo³². El diálogo entre Lavinia y el poeta, algo muy habitual en la escritura posmoderna, que permite el recurso a lo onírico da lugar a una mezcla de tiempos en el que la profecía sobre el mundo contemporáneo encuentra un espacio comparable a la de Tetis en «El escudo de Aquiles» (1952) de W. H. Auden³³. Asimismo, esa conversación se convierte en una reflexión sobre las posibilidades de la recepción de los clásicos, de una recepción dialógica con un extraordinario potencial³⁴. Así puede interpretarse la declaración de Lavinia / *Lavinia*: «No soy la voz femenina que podrías esperar. El resentimiento no es lo que me impulsa a escribir mi historia. La rabia, en parte, quizá» (p. 92)³⁵.

Le Guin parte de ese hipotexto ya fijado y sobre él realiza una selección, de segundo grado si se quiere, y no crea un objeto nuevo, pero busca los modos de intervenir sobre él, dotándolo, especialmente a través de la nueva focalización así como mediante la adición, de

30 La referencia del retorno del escudo a Lavinia (p. 310) refuerza el sentido de pertenencia a Lavinia y adecuación de dicho escudo a un modelo determinado de héroe, no a Ascanio, héroe bélico por excelencia en la novela sino a Eneas, y, una vez muerto, a su hijo Silvio.

31 La misma idea se repite en la pp. 109 y 184, donde la metáfora se hace aún más explícita.

32 Como señala Teodoro Peris (2019, 228), La reorientación de la religiosidad sirve de apoyo a la crítica del *ethos* épico virgiliano. La actividad bélica, propia de la esfera masculina, se presenta netamente separada de las responsabilidades femeninas, y a menudo comporta, junto con su violencia inherente, actitudes pueriles, egoístas o crueles. La crítica no se limita al escenario virgiliano, sino que actualiza su validez gracias a un recurso proporcionado por el propio Virgilio.

33 Parece existir una clara intertextualidad en Le Guin, cf. Farrell y Putnam (2014, 475-6).

34 Una forma de reacción a los clásicos distante de la de Margaret Atwood en su *Penelopíada*, cf. Erlich (2008, 349), Miller (2010) y, especialmente, Byrne (2012, 7-8) sobre las distintas revisiones de los clásicos desde el feminismo.

35 Aunque en *Lavinia* recoge elementos de la tradición virgiliana como el deseo de quemar la *Eneida*, o, la insatisfacción con el final de la obra, y que ya en diferentes épocas se ha tratado de alterar (Haydock 2018, 380-2).

un sentido completamente nuevo y de significado opuesto o diferente al de Virgilio, según interpretemos el valor del escudo, como glorificación de la historia de Roma y su destino culminado con Augusto, o bien un valor de mayor ambivalencia³⁶. La apertura relativa del escudo virgiliano permite tal operación.

Otros procedimientos visuales

Le Guin sigue la misma estrategia que hemos visto con respecto a la descripción del escudo al evitar las descripciones detalladas de las escenas bélicas propias de la épica para centrarse en las descripciones de personajes y de espacios naturales. El resumen de las batallas narradas en los libros VII, IX y X se reduce prácticamente a una acumulación de nombres de muertos y de sus matadores, se eliminan todo aquello que pueda ser heroico y sólo se detiene en la muerte y en algunos detalles macabros o llamativos de ella (pp. 115-117 y 124). Las acciones bélicas se presentan como una mecánica de la muerte. El cambio de foco es esencial para socavar el modelo heroico masculino³⁷ de la poesía épica y plantear valores alternativos a dicho modelo. Diferente es el caso de otra técnica, también característica de la épica y muy utilizada para la representación visualizada de los acontecimientos bélicos, la 'teichoscopia' o contemplación desde las murallas. Nos encontramos con el ejemplo más conspicuo en las pp. 197-99, en la batalla contra los de Árdea³⁸. En esta lucha se distinguen dos partes bien diferenciadas: la primera, en la que se describe la disposición de los ejércitos, el brillo de las armas, el sonido de las trompetas, entremezclado con la descripción de los elementos naturales que envuelven la escena, suscita en Lavinia admiración: «era muy hermoso» (p. 197). La segunda parte describe la batalla con toda su crudeza, pero desde la perspectiva del ignorante de la guerra, como expresamente señala la narradora. Esta técnica, «el relato patético», es una forma de crítica de la guerra consagrada por autores como Stendhal o Tolstoi, como pone de manifiesto Kaempfer (1998, 122). El contraste entre una parte y otra de la descripción pone de manifiesto la contradicción y el sinsentido de la guerra. La mirada de Lavinia es el filtro de una visión de la guerra carente de todo rasgo heroico: solo ve de ella los heridos a los que atiende, ve la crueldad de batalla desde las murallas, el escudo lleno de muertes y torturas. Su mirada crea el escudo, de la misma manera que su mirada, a menudo desde los márgenes, crea la novela³⁹.

La transposición del género épico al de la novela, además de imponer cambios sustanciales⁴⁰, es una manera de expresar la imposibilidad del género épico de dar plena cabida a los personajes femeninos⁴¹. La utilización por parte de Le Guin de la traducción y de los artificios y tópicos más genuinamente épicos, facilita la transición de un género al otro de una manera sencilla pero que evidencia de una forma bien palpable las contradicciones entre ambos. El carácter metaliterario o reflexivo de la novela, expresado principalmente en el diálogo explícito entre la protagonista y el poeta, no hace sino incidir en esa distancia, a la vez que permite entender el ejercicio realizado por la novelista americana para crear una obra muy virgiliana (Cristóbal, 2015) que desafía, sin embargo, el *arma uirumque cano*, que marca el discurso épico de Virgilio como masculino desde su inicio (Keith 2000, 27)⁴².

36 Se puede consultar sobre esta cuestión, Casali (2006).

37 Como señala A. Keith (2000, 1).

38 Un ejemplo similar de este tópico podemos verlo en la p. 248.

39 Sobre este aspecto, cf. Nisa y Soldevilla (2020, 347-8).

40 Entre ellos, la supresión del aparato divino (Cristóbal 2015, 370-4).

41 La negativa desarrollar el personaje de Camila, la reina volsca que combate con su ejército, y la alta valoración del poeta que hace el poeta de Lavinia en comparación con Camila muestran la pretensión de Le Guin de rechazar el belicismo («Vales por diez Camilas», p. 63), cf. Cox (2011, 256).

42 Como señala Bugada (2018, 77): «Lavinia es una novela a la que su época y sus circunstancias permiten ser más radicalmente pacifista que cualquier epos, pero consigue serlo traduciendo la *Eneida*, no traicionándola».

Consideraciones finales

No cabe duda de que la écfrosis del escudo de Eneas en la novela examinada muestra el sinsentido de la guerra y su crueldad, especialmente marcada por los procedimientos utilizados por la autora, pero mostrar una actitud completamente pacifista en la protagonista sería inverosímil y anacrónico-; por ello, a través del escudo presenta modelos diferentes de heroísmo masculino, el de Eneas, al que rescata de su propia culpa, frente al de Ascanio, y el que busca inculcar a su hijo Silvio. Al tiempo rescata, a través de la voz y la mirada femenina, un mundo excluido del género épico y recupera aquello que está ausente en el escudo de Eneas, la cotidianidad, la naturaleza y la paz, y las coloca en primer plano hasta el punto de cuestionar de raíz el código épico tradicional y sus nefastas consecuencias, como se observa claramente en su negativa a describir las escenas que ilustraban de una forma más evidente las acciones heroicas y el triunfo de Augusto. El nuevo escudo no acepta este olvido y la novela procura paliarlo dando un amplio espacio a su expresión. Del mismo a través del escudo, se iguala el valor de las acciones femeninas con las masculinas alterando por completo la escala de valores de la épica.

La incidencia en la recreación detallada de las escenas e imágenes menos bélicas y la acumulación narrativa de las escenas más violentas o las que ensalzan la gloria nacional e imperial en el escudo de Eneas convierte el tratamiento de la écfrosis en una demostración de la capacidad que posee esta figura a la hora de plasmar un contenido ideológico propio y alejado del que transmite el modelo literario del que parte. La écfrosis secundaria, que acoge y rechaza a la vez la primaria, se transforma así en una demostración de las consecuencias trágicas e inevitables del modelo heroico, a la vez que expresa la idea de una alternativa que nos se ha materializado hasta el momento, pero posible.

Se puede añadir que el ejercicio intertextual realizado por Le Guin con respecto a la descripción virgiliana desmonta o deconstruye el escudo de Eneas y deja al descubierto sus componentes esenciales para transformarlos de raíz. Pero también es posible proponer que no hace sino desarrollar las posibilidades implícitas en la descripción virgiliana, según la interpretación que adoptemos del significado del escudo: el escudo como glorificación nacional, como muestra de la victoria del orden sobre el caos, de la civilización sobre la barbarie, o las opiniones más matizadas que realzan la ambivalencia existente en las escenas de la historia de Roma y en la representación de la victoria y los triunfos de Augusto. De este modo, la brillantez externa y de contenido contrasta con una serie de zonas oscuras, de advertencias y de peligros. Si aceptamos esta última opción, Le Guin, más aún que Lavinia, hace resonar con más fuerza las voces de las víctimas de la conquista romana de las que Virgilio se había hecho eco; es decir, Le Guin, incluso en contradicción con Lavinia que hace retractarse al poeta de alguna de sus decisiones, antes que oponerse al relato virgiliano, desarrolla hasta el extremo las posibilidades que la propia *Eneida* ofrecía, dándole a esta un sentido definitivamente novedoso.

Por último, y como señalábamos al comienzo de este artículo, el carácter metonímico del escudo permite entender su utilización en la novela como una metáfora de la recepción de los clásicos; una reflexión, en algunos puntos polémica, sobre su recepción en el mundo contemporáneo.

Bibliografía

- ADAMS, REBECCA. 1991. «Narrative Voice and Unimaginability of the Utopian 'Femenine' in Le Guin's *The Left Hand of Darkness* and "The Ones Who Walk Away From Omelas"». *Utopian Studies* 1: 35-47.
- AUDEN, WYSTAN HUGH. 1976. *Collected Poems*. Editados por E. Mendelson. Londres: Faber and Faber.
- BARCHIESI, ALESSANDRO. 1997. «Virgilian Narrative: Ekphrasis». En *The Cambridge Companion to Virgil*, editado por Charles Martindale. 271-81. Cambridge: Cambridge University Press.
- BARTSCH, Shadi y ELSNER, JAS. 2007. «Ekphrasis. Introduction: Eight Ways of Looking at an Ekphrasis». *Classical Philology* 102, 1: I-VI.
- BECKER, ANDREW S. 1995. *The Shield of Achilles and the poetics of Ekphrasis*. Boston: Rowan & Littlefield Publishers.
- BEHR, F. 2014. «Thinking Anew about Lavinia». *Illinois Classical Studies* 39: 191-212.
- BUGADA, GABRIELLE. 2019. «Audire et redde-re voces. La traducción como diálogo y *translatio* en *Lavinia* de U. Le Guin». *Liburna* 14: 67-81.
- BYRNE, D. 2012. «Ursula K. Le Guin's Lavinia: A Dialogue with Classical Roman Epic». *English Academy Review* 29.2: 6-19.
- CANTÓ LLORCA, M^a JOSÉ. 2016. «La voz de Lavinia». En *Augusto en la literatura, la historia y el arte con ocasión del bimilenario de su muerte*, editado por Jesús de la Villa y Emma Falque. *Estudios Clásicos* número extra 3: 35-54.
- CASALI, SERGIO. 2006. «The Making of the Shield: Inspiration and Repression in the Aeneid». *Greece & Rome* 53:186-204.
- CONTE, GIAN BIAGIO. 2002. *Virgilio. L'epica del sentimento*. Torino: Giulio Einaudi.
- COX, FIONA. 1997. «Envoi: The Death of Virgil». En *The Cambridge Companion to Virgil*, editado por Charles Martindale. 327-36. Cambridge: Cambridge University Press.
- COX, FIONA. 2011. *Sibylline Sisters. Virgil's Presence in Contemporary Women's Writing*. Oxford: Oxford University Press.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, VICENTE. 2015. «Lavinia, de Ursula K. Le Guin, una novela virgiliana». *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios Latinos)* 35.2: 363-376.
- ELSNER, JAS. ed. 1996. *Art and Text in Roman Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ELSNER, JAS. 2007. *Roman Eyes: Visuality and Subjectivity in Art and Text*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press.
- ERLICH, RICHARD. 2008. «A Longish Note on Ursula K. Le Guin's *Lavinia*». *Science Fiction Studies* 35.2: 349-352.
- FARRELL, JOSEPH y PUTNAM MICHAEL C. J., eds. 2014. *A Companion to Vergil's Aeneid and its Tradition*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- FELDHERR, ANDREW. 2014. «Viewing Myth and History on the Shield of Aeneas». *Classical Antiquity* 33: 281-318.
- FOWLER, DON. 1991. «Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis». *Journal of Roman Studies* 81: 25-35.
- GOLDHILL, SALOMON. 2007. «What is Ekphrasis for?». *Classical Philology* 102:1-19.
- GURVAL, ROBERT ALAN. 1995. *Actium and Augustus*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- HARDIE, PHILIP J. 1986. *Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium*. Oxford: Oxford University Press.
- HAYDOCK, NICKOLAS A. 2018. «Virgil Mentor: Ursula Le Guin's *Lavinia*». En *Brill's Companion to Prequels, Sequels, and Retellings of Classical Epic*. Editado por Robert Simms, 375-92. Leiden, Boston: Brill.
- HERFFERNAN, JAMES A. W. 2004. *Museum of Words: the Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: Chicago University Press.
- KAEMPFER, JOSEPH. 1998. *Poétique du récit de guerre*. París: José Corti.
- KANIA, RAYMOND. 2016. «'Unbounded Views': Incomplete Ekphrasis and the Visual Imagination in Virgil». *Ramus* 45. 1: 74-101.
- KEITH, ALLISON. 2000. *Engendering Rome*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LAIRD, ANDREW. 1993. «Sounding Out Ekphrasis: Art and Text in Catullus 64». *Journal of Roman Studies* 83: 18-30.
- LE GUIN, URSULA. 2009. *Lavinia*. Londres: Gollancz.

- LE GUIN, URSULA K. 2009. *Lavinia*, trad. española de Manuel Mara Álvarez Santullán, Barcelona: Minotauro.
- LINDOW, SUSAN J. 2009. «Lavinia: A Woman «Reinvents Herself in Fact and/or Fiction». *Journal of the Fantastic in the Arts* 20.2: 221-237.
- LOVATT, HELEN. 2013. *The Epic Gaze: Vision, Gender and Narrative in Ancient Epic*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LOVATT, HELEN y VOUT, CAROLINE, eds. 2013. *Epic Visions: Visuality in Greek and Latin Epic and its Reception*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MAC GÓRÁIN, FIACHRA. 2017. «The Poetics of Vision in Virgil's *Aeneid*». *Harvard Studies in Classical Philology* 109: 383-427.
- MILLER, T. S. 2010. «Myth-Remaking in the Shadow of Vergil: The Captive(-ated) Voice of *Lavinia*». *Mythlore* 29, n.º 1/2: 29-50.
- NISA CÁCERES, DOLORES y MORENO SOLDEVILLA, ROSARIO. 2020. «“A dream within a dream”: liminalidad y creación poética en *Lavinia* de Ursula Le Guin y *El silbido del arquero* de Irene Vallejo». *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios Latinos)* 40.2: 345-366.
- PUTNAM, MICHAEL C. J. 1998. *Virgil's Epic Designs. Ekphrasis in the Aeneid*. New Haven, Londres: Yale University Press.
- REED, J. D. *Virgil's Gaze: Nation and Poetry in the Aeneid*. Princeton: Princeton University Press, 2007.
- SMITH, RIGGS ALDEN. 2005. *The Primacy of Vision in Virgil's Aeneid*. Austin, Texas: Texas University Press.
- TEODORO PERIS, JOSEP LLUÍS. 2019. «Deconstrucción y crítica del *ethos* épico en *Lavinia* de Ursula K. Le Guin». *Minerva. Revista de Filología Clásica* 32: 221-219.
- ZANKER, PAUL. 1992. *Augusto y el poder de las imágenes*. Trad. esp. de Pablo Diener. Madrid: Alianza Forma.
- ZEITLIN, FROMA. 2013. «Figura: Ekphrasis». *Greece & Rome* 60.1: 17-31.

Narración gráfica como escenario prototípico del proyecto arquitectónico

Graphic Narrative as a Prototypical Space of the Architectural Project

GUILLERMO AGUIRRE MARTÍNEZ

Universidad Complutense de Madrid

guillermo.a.m@ucm.es

Resumen

La relación entre el cómic y el proyecto arquitectónico guía, como viene siendo estudiado desde años recientes, la obra de arquitectos interesados en explorar experiencias fuera del alcance del croquis tradicional. Un deseo de hacer habitable el espacio antes incluso de que se alce la edificación ofrece, en este sentido, una referencia que permite iluminar necesidades y posibilidades de otro modo imprevistas. El arquitecto, en estos casos, se vale de un impulso estético que en ocasiones abraza lo narrativo como estímulo y complemento de su tarea. La narración visual que anima el croquis previo a la modelación arquitectónica genera de este modo visiones que a su vez alimentan el desarrollo del objeto.

PALABRAS CLAVE: Narración gráfica, arquicomix, arquitectura, dibujo, multisensorialidad

Abstract

The relation between comic and architecture has become relevant in last decades, due to the use that architects make of the comic to replace the traditional sketch. By means of the drawing and the graphic narrative the architect finds a previous model aimed to consider future possibilities and requirements of the building. The architect explores, in this sense, different aspects of his creativity in order to get a wider view of the future edification. Because of this, the use of drawings or visual sequences, versus the traditional sketch, offers more options and lets the project development contains a broader range of perspectives.

KEYWORDS: Graphic narrative, archicomix, architecture, drawing, multisensoriality

El empleo del dibujo como herramienta que precede al plano arquitectónico aporta un nutriente esencial al proyecto en el sentido de que incorpora un ideario no regido por la *ratio*, en alusión al cálculo preciso diseñado sobre el papel conforme al que se materializa el objeto, sino por la imaginación creadora¹. En el ámbito de la estética reciente, y con ajuste a un concreto vector de la materia que nos ocupa, es en la arquitectura de autor donde dicho componente imaginal se exterioriza con más fuerza. El valor estético –para bien o para mal– se impone en esta arquitectura como intención evidente de la construcción, encontrando el recorrido del lápiz por el papel su encaje natural en este modelo edificatorio en la medida en que, desde este

¹ Resulta interesante recordar, siguiendo a Ricardo Aroca (2015), que es en el Renacimiento cuando comienza a hacerse uso del dibujo como modelo que precede a la construcción.

De modo sintético, en lo referente a la ayuda de la narración gráfica como modo de visualización del objeto que habrá de construirse o al menos proyectarse, apunta Enrique Bordes: «Mientras la arquitectura dibujada es una posible fuente de inspiración, estos mecanismos narrativos del cómic constituyen un abanico de habilidades que pueden ser de gran utilidad para el arquitecto, no sólo a la hora de explicar gráficamente la complejidad del hecho arquitectónico, sino también introduciéndose en el proceso mismo de articulación y concepción de sus propuestas espaciales» (2015, 13).

trazo guiado por la intuición, se establece un puente entre aquello inconscientemente surgido y la posterior materialización del objeto. Es en este modo de hacer en el que la imaginación se impone como fuente y motor de la labor arquitectónica, donde encontramos el molde que acoge –regresando a la llamada arquitectura de autor– los imaginarios solipsistas, autorreferenciales, de creadores como Koolhaas, Foster, Piano, Siza, Hadid, etc., todos ellos dibujantes solventes e incluso intuitivos narradores por medio de imágenes. El desarrollo de la labor arquitectónica al contacto y a partir de un material creativo previo, detalladamente elaborado hasta el punto de validarse estéticamente por sí mismo, resulta, sobra añadir, menos común e incluso inexistente en un modelo de construcción en masa.

Por ahora quedémonos, ante todo, con el valor del dibujo como germen de la idea posteriormente trabajada y materializada², dado que es aquí donde se genera un mundo de formas todavía prelógicas, imágenes utópicas, con todas las variantes que en torno al concepto de *topos* hoy contemplamos. Juhani Pallasmaa, teórico contrario a la arquitectura de autor –en el sentido líneas atrás expuesto– y de orientación ciertamente conservadora o en exceso crítica y desconfiada –con o sin razón– de derivas imperantes en dicho modelo de arquitectura, desde su característico discurso fenomenológico menciona que «la expresión artística tiene que ver con los significados preverbales del mundo, significados que se incorporan y se viven más que entenderse de forma meramente intelectual» (Pallasmaa 2010, 30). La idea, así expresada y dejando de lado la oposición del autor hacia una edificación icónica, resulta de interés en la medida en que se defiende la irrigación del objeto arquitectónico por un componente pre-racional y, por tanto, anterior al desarrollo de los precisos cálculos que posibilitan su realización. Si bien con ello nos aproximamos al motivo en estas páginas abordado, antes de ceñirnos a él daremos un rodeo con el fin de advertir la naturaleza de lo que puede comprenderse como un primer brote del hecho arquitectónico.

Ignasi Solà-Morales, no sólo arquitecto referencial, sino así mismo decisivo teórico, aborda este aspecto previo al desarrollo del objeto desde la idea de que «ya no se trata de hacer evidente la utilidad práctica del edificio sino que su justificación como forma apela a estructuras profundas de nuestro psiquismo, evocándolas a través de imágenes arquetípicas mediante las cuales se desvela el carácter de las arquitecturas de un modo tan poderoso como anterior a todo discurso lógico o narrativo» (Solà-Morales 1995, 23), o justamente tan poderoso dado que enraíza en un estrato arquetípico desde el que el arquitecto comienza a explorar sensorialmente las posibilidades del objeto, cuyo nacimiento viene así determinado por una experiencia imaginal, por un deseo profundo en el sentido trabajado por W.J.T. Mitchell y por Mondzain cuando se preguntan qué quieren las imágenes³. A modo de ejemplo, cabe atender al modo en que se despliega el universo de formas en creadores como la aludida Zaha Hadid (fig. 1), quien desde modelos de partida arquetípicos heredados del Suprematismo –Malévich en particular–, y conforme a un principio gestáltico de crecimiento y desarrollo de la forma, sienta las bases de sus trabajos –todos ellos, conforme a su discurso de raíz expresionista, poseedores un alto grado de subjetividad–. La geometría de la autora cobra vida y se articula progresivamente para dar forma a un universo orgánicamente trazado y progresivamente conceptualizado –conceptualizado por medio de la imagen, pero también con la ayuda de textos teóricos con los cuales conforma una unidad–. Este trazo libre –sea en el papel o en la pantalla– aún

2 Sin que ello implique que no se den otros distintos modelos de creación imaginal previa a la edificación, ya sea en forma de maquetas escultóricas o incluso de modelos musicales apoyados en fundamentos matemáticos, tal como observamos en el caso de Xenakis/Le Corbusier.

3 En el sentido propuesto por W.J.T. Mitchell –al que haremos referencia más adelante– o, desde un distinto planteamiento, por Marie-José Mondzain, quien hace referencia al deseo de las formas arquetípicas por manifestarse: «las imágenes tienen un poder, y ese poder tiene, por definición, una estructura crítica, es decir, una estructura de crisis: proceden de una energía deseante que cada vez vuelve a poner en juego la pulsión regresiva de un retorno a las tinieblas fusionales o la pulsión viva de un riesgo con las visibilidades que podemos compartir con el resto de los hombres.» (2020, 54). Sin ser éste el motivo de nuestro texto, acaso sea en este orden pulsional asumido por los arquitectos icónicos referidos al comienzo de estas páginas donde encontramos la deriva utópica/distópica que ilumina sus creaciones.

no sujeto a cálculos definidos evidencia, siguiendo la serie de formas orgánica y en ocasiones dialécticamente desarrolladas, una emergente narratividad, un deseo expresado por la forma en movimiento.

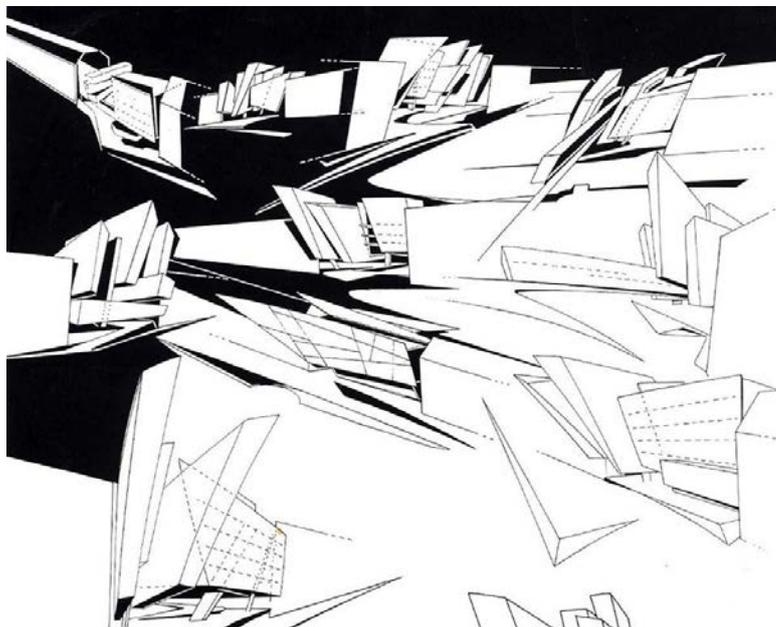


Figura 1. Diseños de Zaha Hadid para el proyecto: Hafenstrasse. Hamburg. 1989. Fuente: <https://inspicio.fiu.edu/>

La exploración del hecho arquitectónico por medio de un dibujo que llega a articularse conforme a un dinamismo dialéctico e incluso a incorporar escenas narrativas, constituye un modelo previo al traslado de esas imágenes a un esquemático mundo de medidas. Si bien una deriva claramente fijada al concepto de narración prolifera sólo desde pocas décadas atrás⁴, encontramos precedentes en modelos surgidos al tiempo que lo hicieron el cine y el cómic –en sentido estricto–. Al respecto, Luis Fernández Galiano recuerda el modo de trabajar de Le Corbusier, llegando a vincular la habitual superposición de imágenes que encontramos en los cuadernos del arquitecto con el montaje de emociones cinematográfico trabajado en la Rusia postrevolucionaria, pero también con una forma expresiva afín a la narración gráfica: «algunos de los croquis [de Le Corbusier], como los muy célebres de la Villa Meyer, han sido comparados, con razón, con story-boards cinematográficos, y en ocasiones Le Corbusier dibuja las secuencias perspectivas en largas tiras de papel, donde cada una de las imágenes semeja un fotograma» (Fernández Galiano 1988, 5). Lo cierto es que en el mismo marco temporal en el que el franco-suizo materializaba sus ideas encontramos a otros arquitectos que van a dar forma a sus proyectos con la ayuda de diseños articulados en torno a un componente de secuencialidad gráfica e incluso verbal. Valgan como ejemplo los dibujos realizados por Buckminster Fuller o por Bruno Taut, cuyo universo visionario recuerda al que en décadas posteriores –ya en la segunda mitad del xx– trabajarán utopistas/distopistas urbanos como Lebbeus Woods o Yona Friedman –recurrentes en los trabajos centrados en los vínculos entre narración gráfica y arquitectura– (Tuset Souto 2011; Escoda Pastor 2016).

Llegados a este punto, desviándonos del curso aquí trazado, cabe hacer referencia, aun de pasada, a una vía que encuentra su asiento en el diálogo entre la arquitectura y una ges-

⁴ Recogemos el siguiente pasaje de Carmen Escoda: «Es a partir de los años 90 que otros arquitectos se animan a experimentar en el mundo del cómic como instrumento para expresar su guion de proyecto próximo al cuento, siguiendo una secuencia visual.» (2016, 268). Los modelos previos, también referidos por la autora, los encontramos en los proyectos de Archigram y Superstudio, o en los diseños utópicos de Lebbeus Woods y Yona Friedman.

tualidad inherente a la misma, en alusión a aquellos edificios dotados de carácter o rasgos antrópicos, poseedores no sólo de un *pathos* explícito, sino articuladores de un diálogo que viene a dotar de dinamismo y tensión dramática al tejido urbano, tal y como se propone desde la arquitectura expresionista –y se impone en los decorados del cine ceñido a esta misma corriente– o en modelos recientes deudores de esta propuesta como los presentados por Gehry –fundamentalmente su *Casa Danzante* de Praga–, u otros ajenos, en ocasiones variopintos como los *American Cooper Buildings* de Nueva York. Más allá de hibridismos estéticos –en este caso entre escultura y arquitectura– y acentos de subjetividad atesorados por el paisaje urbano, este aspecto nos sitúa en un distinto terreno de exploración ajeno a la línea seguida en estas páginas. Regresando, por tanto, al universo gráfico, y junto a ello a un componente narrativo como molde primero desde el que el arquitecto explora intuitivamente el proyecto a desarrollar, encontramos que las posibilidades no sólo estructurales en sentido aséptico, sino así mismo aquéllas relativas a previsible o hipotéticas experiencias que habrán de generarse en torno a la edificación, son estudiadas no ya exclusivamente a partir del trazado de detallados planos, sino de modelos expresivos previos desde los que, de algún modo y a costa de ser redundantes, es posible visualizar, experimentar desde una mayor hondura y variedad de perspectivas, la idiosincrasia del futuro edificio. La puesta en práctica o simulación de escenarios resultará en este sentido una herramienta del mayor interés para el arquitecto, quien en su indagación puede incluso optar, como de inmediato veremos con especificidad, por el desarrollo de un componente narrativo que permita imaginar con cierta concreción la vida generada por –y en– el objeto arquitectónico.

Si bien la permeabilidad entre las distintas artes describe un fenómeno inherente a la naturaleza del hecho explorado –la influencia mutua entre las artes plásticas, el cine, la narración gráfica y la arquitectura es una constante–, lo decisivo por ahora es destacar que los modelos gráficos e incluso gráfico-narrativos que acompañan a la arquitectura dan forma a un conjunto de expresiones que llegan a funcionar de manera exenta y autónomamente respecto de aquélla. Conforme a la prevalencia en el panorama actual de una creatividad múltiple y de un sistema artístico que todo lo absorbe, aquellos materiales que acompañan al objeto llegan a atesorar el mayor interés expresivo en un nuevo ejemplo del vínculo entre estetización de lo real y lógica del capitalismo tardío. El afianzamiento desde los códigos de la cultura popular de celebrados estudios como Archigram o Superstudio terminará en este sentido por incorporar el uso de las viñetas secuenciadas como herramienta óptima para el desarrollo de la actividad arquitectónica (Tuset Souto 2011).

Lo que en los estudios referidos –Archigram, Superstudio– no se complementa con la construcción de los modelos dibujados, será de algún modo puesto en práctica por autores que hacen de su actividad un diálogo entre el diseño gráfico-narrativo y el objeto arquitectónico. Así, junto a la relación dibujístico-arquitectónica común en la arquitectura de autor –Álvaro Siza, Foster, Hadid, el estudio SANAA, etc.–, encontramos, yendo un paso más allá, creadores que van a desarrollar su arquitectura en ortodoxa relación con el cómic –entendido en un sentido tradicional–, ya sea dando forma ellos mismos a propuestas gráfico-narrativas, ya sea encargando la realización de éstas a profesionales de su confianza, o incluso colaborando en proyectos híbridos relativos a ambas expresiones estéticas –arquitectura/narración gráfica–⁵. Es el caso de Koolhaas, Herzog & Meuron o Jean Nouvel, por citar cuatro reconocidos nom-

5 Mélanie van der Hoorn detalla este hecho a partir de un concepto específico, concreto: «The term “architecture comics” here, refers to comic strip stories in which architecture plays a leading part, most of which have been made or commissioned by architects. In terms of content, the comic strip enables architects to present a project or concept or to express a critical standpoint. In terms of size, the comics vary from a single picture in which a complete story is told, to whole books of 300 pages or more. Some appear as web publications, others as “real” books or as part of an exhibition. Stylistically, they can be hand drawn, computer-rendered, compiled from a series of photographs, watercolor artworks, or various other documents. To most architects who dared to try an experience with comic strips, such an excursion outside their own discipline meant a lot» (2013, 35).

bres. De todos ellos, sin duda, es Rem Koolhaas quien se impone como referente decisivo, explorando en sus libros repletos de secuencias gráficas y viñetas situaciones, discusiones o ideaciones generadas en torno a su propia arquitectura (fig. 2).⁶



Figura 2. Imagen perteneciente a: Rem Koolhaas (ed.). *Content*. Taschen. 2004. Fuente: <https://www.oma.com>

Conforme a lo expuesto, pudiera decirse que la complementación de modelos abstractos –planos, croquis– con otros definidos por medio de imágenes plásticas atentas no sólo a la naturaleza inherente del edificio, sino así mismo a las situaciones que éste genera, se impone a

6 En la tesis ya citada de Enrique Bordes, leemos aclarativamente que tras los trabajos pioneros de Archigram: “son numerosos los arquitectos que utilizan esta herramienta [el cómic] como un recurso más para la descripción del proyecto: Rudolph Doernach, Superstudio, Archizoom, y ya más recientemente, en la nueva ola digital, los estudios Wes Jones, Matthias Gnehm, Neuteling & Riedjik, el grupo CEBRA o Bjarke Ingels y su BIG. Al igual que ocurría con Le Corbusier, muchos de estos cómics son sofisticadas herramientas de autopromoción.” (2015, 208). Lo que nos interesa de esto último es el vínculo que Bordes realiza entre el empleo del cómic en la arquitectura y la faceta de autopromoción del autor, lo que vendría a situarlo en el marco del conjunto de objetos que acompañan al trabajo fundamental del creador –el hecho arquitectónico–, en este caso desde la categoría de objeto cultural. Este objeto derivado del fundamental, lejos de carecer de autonomía estética, llegaría a proponerse, desde su rol secundario –promocional– en un lugar privilegiado. Una autonomía radical de la obra, en este sentido, no sólo parece, en rigor, un hecho inexistente contemplado desde el marco de la sociología de la cultura contemporánea, sino que, de darse algo parecido a esta posibilidad, anularía la condición de la obra como tal, al menos en lo relativo al orden de factores contemplados desde nuestra cultura de masas. Desde este campo de visión el rol secundario del objeto atendido llega incluso a realzar su valor estético canónico, de igual modo que ocurre en el caso de tantos y tantos objetos presentados en paralelo a una creación axial, como por ejemplo el conjunto de materiales que han ayudado a dar forma a un trabajo mayor. Siendo estos materiales acaso simbólicos, su valor se realza al contacto con un objeto nuclear. En torno a ello es preciso añadir el hecho de que, desprovista la obra de arte de su naturaleza de creación *ex nihilo*, de objeto vinculado, por tanto, con un concreto paradigma teológico, el componente áurico, justamente aquél que le concedía el carácter sacro –exento, trabajado por la mano del hombre pero no originado en él– al objeto, deja paso a una mirada que viene a reclamar el acto de crear como un fenómeno radicalmente humano, sin componente áurico alguno –lo que satisface nuestra antropofilia y antropofagia–, como modelo de una distinta física y metafísica de lo existente, como una distinta teodicea donde ese dios creador es ahora el individuo. Siendo el modo de hacer de éste causal y mecánico, todo elemento de la cadena poseerá la condición de objeto áurico en su sentido moderno. Cada objeto que ayude a componer un hipotético trabajo mayor será advertido como presa escogida por aquellos actantes socioeconómicos llamados a instalar dicho objeto en la esfera del arte tal y como, en una cosmovisión previa, ocurría con la forma simbólica en relación con su lugar en la esfera religiosa o estético-religiosa.

partir del recurrente motivo de un pensar con imágenes y de un pensar la imagen⁷, vía de estudio que viene a añadirse a la potencialidad del verbo y del número –en el sentido de *mathesis*– como modos óptimos de conocimiento⁸.

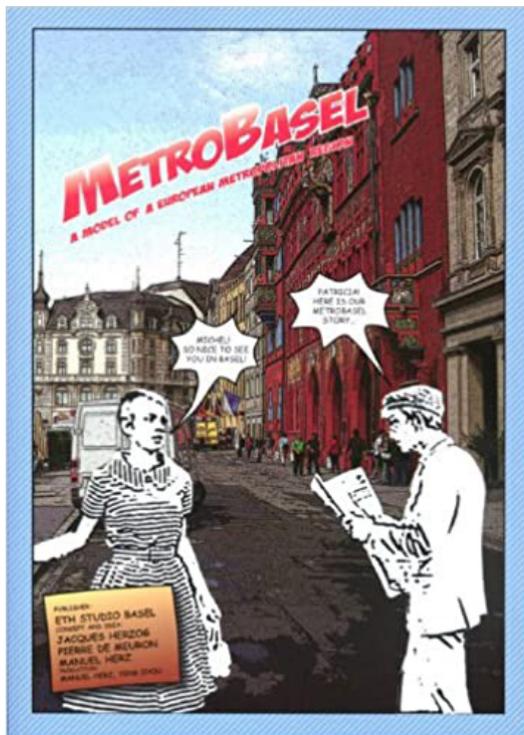


Figura 3. Portada de: Herzog, Jacques; Meuron, Pierre de; Herz, Manuel. *Metro Basel*. ETH Studio Basel. 2009. Fuente: <https://www.herzogdemeuron.com/>

Llevando todo ello al momento actual, encontramos que el empleo del cómic como objeto expresivo asociado al hecho arquitectónico se prioriza incluso en las convocatorias de premios y proyectos, llegándose a recibir con más interés estos modelos que el tradicional croquis, desde la creencia de que la narración gráfica permite comprender desde un mayor número de puntos de vista las vivencias, los obstáculos, las facilidades, con los que el individuo habrá de interactuar, todo ello ya no sólo en relación con una arquitectura de autor, sino incluso con modelos menos exhibicionistas. Esta integración radical entre la experiencia arquitectónica y la exploración por medio de una narrativa gráfica previa o en paralelo a aquella primera ha sido explorada recientemente por Mélanie van der Hoorn (2013), quien detalla cómo comienza a ser recurrente el hecho de que arquitectos o estudios arquitectónicos contraten, a falta de destreza o de tiempo, a historietistas que den forma a trabajos gráfico-narrativos que condensen en este formato las posibilidades del objeto. La investigadora nombra una serie de modelos que caminan en esta misma dirección, desde los reconocidos Herzog & Meuron, que, según recuerda, presentaron su comic *Metrobasel* (fig. 3) como proyecto para la remodelación de Basilea y

sus alrededores, a nombres menos afamados como Willem Jan Neutelings o Bjarke Ingels (fig. 4)⁹, arquitecto cuyo cómic *Yes is more*, de 2010, tiene por subtítulo *Un arquicomix sobre evolución arquitectónica*, aludiendo con el citado término, arquicomix, a este híbrido desde el que arquitectura y cómic mutuamente se retroalimentan. De entre el resto de modelos destacados por Van der Hoorn, destaca el caso de Joost Swarte, historietista a quien se le concedió la realización del diseño del Teatro Toneelschuur de Haarlem. En este trabajo Swarte llevó el univer-

7 Siguiendo a W.J.T. Mitchell, «Las imágenes quieren los mismos derechos del lenguaje, así como no ser simplemente transformadas en lenguaje» (Mitchell 2020, 203). Las imágenes no quieren ser transformadas en lenguaje verbal, como tampoco, añadimos, en lenguaje numérico.

8 Todo ello en relación con un pensamiento posibilitado desde distintas vías de articulación y, por lo tanto, no exclusivo del razonamiento verbal. Así, podemos hablar de un pensar con la imagen, con el oído –interesa al respecto la reciente tesis sobre la concepción musical en Adorno realizada por Marina Hervás– o incluso, según nos recuerda Pallasmaa, un pensar con la mano –o con el cuerpo, naturalmente–.

9 En relación con el ya referido término de «architecture comics», Van der Hoorn ofrece concretos modelos contemporáneos: «A few examples of “architecture comics” are relatively well-known, and have appeared again and again in publications dealing with the subject: Willem Jan Neutelings’ winning entry for the European Patent Office in Leidschendam (1989) and the strip-like logos with which he summarized the essence of his design concepts all through the 1990s, Schuiten and Peeters’ *Cities of the Fantastic* series (started in 1983) and their scenographic realizations for Parisian and Brussels metro stations, Joost Swarte’s sketches for the Theatre Hall in Haarlem (opened in 2003), and Bjarke Ingels’ bestseller *Yes Is More* (2009), to name a few. People interested in the subject will probably soon find themselves immersed in the fascinating world of Jimenez Lai’s largely autobiographic *Citizens of No Place* (2012), which will be featured in this issue of *MAS Context* and was previously presented in the “Living” issue (2009); they will be surprised to find out that Herzog and De Meuron’s Studio Basel realized the 300-page comic strip *Metrobasel: A Model of a European Metropolitan Region* (2009) [...]» (Van der Hoorn 2013, 37).



Figura 4. Imagen extraída de: *A Future of StoryTelling Film*. Melcher Media / KSPR. 2014. Fuente: <http://www.futureofstorytelling.org>

so explorado en sus narraciones al ámbito de la realidad urbana en un nuevo cruce de fronteras entre actividades estéticas.

La narración gráfica, según hemos visto a lo largo de estas líneas, se presenta como destacable compañera del hecho arquitectónico. Las posibilidades que el arquitecto encuentra tanto en un pensar con la imagen y con la mano, como en un desarrollo secuencial desde el que es posible advertir problemáticas, soluciones, hipótesis a tener en cuenta a la hora de dar forma esquemática al proyecto —o incluso replantearlo una vez construido—, han de fijarse al modo en que diferentes actividades estéticas, sobrepasando sus límites habituales, logran ofrecer nuevos modelos de creatividad, nuevas formas, por tanto, de conocimiento de la realidad.

Bibliografía

- AROCA, RICARDO. 2015. «Arquitectura y estructura» (clase magistral, Universidad Politécnica de Madrid).
- BORDES CABRERA, ENRIQUE. 2015. «Cómic, arquitectura narrativa. Describiendo cuatro dimensiones con dos». Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid. http://oa.upm.es/40067/1/ENRIQUE_BORDES_CABRERA.pdf.
- ESCODA PASTOR, CARMEN. 2016. «La recuperación del cómic: Neutelings & Riedijk, Sanaa y Lebbeus Woods». *Expresión Gráfica Arquitectónica* 21, n.º 28: 268-277. doi: 10.4995/ega.2016.6087.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, LUIS. 1988. «La arquitectura narrativa de Le Corbusier y el lenguaje cinematográfico». *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias* 9, n.º 47: 2-7.
- HERVÁS, MARINA. 2017. «“Pensar con los oídos”: conocimiento y música en la filosofía de Th. W. Adorno». Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. <https://ddd.uab.cat/record/187046>.
- MITCHELL, W.J.T. 2020. «¿Qué quieren realmente las imágenes?». En *Pensar la imagen*, editado por Emmanuel Alloa, 179-203. Santiago de Chile: Ediciones Metales pesados.
- MONDZAIN, MARIE-JOSÉ. 2020. «La imagen entre procedencia y destino». En *Pensar la imagen*, editado por Emmanuel Alloa, 47-62. Santiago de Chile: Ediciones Metales pesados.
- PALLASMAA, JUHANI. 2010. *Los ojos de la piel. La arquitectura de los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- SOLÀ-MORALES, IGNASI DE. 1995. *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.
- TUSET SOUTO, JORGE. 2011. «El otro lado del espejo: Arquitectura y cómic, la obra de Schuiten y Peeters». Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid. <http://oa.upm.es/10579/>.
- VAN DER HOORN, MÉLANIE. 2013. «Buildings and their representations collapsing upon one another Architecture in Comic Strip Form». *MAS Context* 20: 32-47.

Dialogue between Literature and Early Silent Cinema: an Approach to J. S. Dawley's Frankenstein

Diálogo entre la literatura y los inicios del cine mudo: una aproximación al Frankenstein de J. S. Dawley

FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ-VERDEJO PÉREZ
(UCLM)
FcoJavier.SVerdejo@uclm.es

FILOMENA FERNANDES
(Universidade Nova de Lisboa - Portugal)
filomenafernandes@esars.pt

Abstract

In 1818 when Mary Shelley wrote *Frankenstein; or The Modern Prometheus*, she could hardly infer the impact her masterpiece would have. Critics agreed from the very beginning on its astonishing power over man's imagination. Let us consider the innumerable translations and adaptations. Shelley could not think of an invention that was to come, the cinema, and the impact it would have. Unfortunately, however, little attention has been paid to one of the earliest productions: *Frankenstein* (1910), a short film directed by J. S. Dawley. This 14-minute film is the first screen adaptation of Mary Shelley's novel. We intend to show and analyze the productions of two authors separated by a little more than a century, who used the resources available to them, both achieving the visuality of their texts. Dialogue, then, is mutual, between literature and cinema.

KEY WORDS: Frankenstein, Monster, Horror, Literature, Silent Cinema

Resumen

Cuando en 1818 Mary Shelley escribió *Frankenstein; Or The Modern Prometheus*, difícilmente podría inferir el impacto que su obra maestra tendría. En todo caso, los críticos coincidieron desde el principio en su asombroso poder sobre la imaginación del hombre: tengamos en cuenta las innumerables traducciones y adaptaciones. Shelley no podía pensar en un invento que estaría por llegar, el cine, y el impacto que tendría. Sin embargo, lamentablemente, poca atención se ha prestado a una de las primeras producciones: *Frankenstein* (1910), un cortometraje dirigido por J. S. Dawley. Esta película de apenas 14 minutos es la primera adaptación a la pantalla de la novela de Mary Shelley. Pretendemos mostrar y analizar las producciones de dos autores separados por algo más de un siglo de diferencia, los cuales se sirvieron de los recursos que tenían a su alcance, consiguiendo ambos lograr la visualidad de sus textos. El diálogo, pues, es mutuo, desde la literatura y el cine.

PALABRAS CLAVE: Frankenstein, Monstruo, Terror, Literatura, Cine Mudo

«If you can look, see, if you can see, notice.»

José SARAMAGO (2005)

Introduction

The nature of this contribution is associated with several aspects ranging from Gothic to Gothic-decadent films (a paradox, since literary decadentism coincides with the birth of the

cinema), including early silent horror cinema from the beginning of the twentieth century and some marks of gothic and decadent romanticism associated with it.

In 1818 when Mary Shelley wrote *Frankenstein; Or, The Modern Prometheus*, she could never imagine the impact her master work would have on future readers, writers, generations and society. Often named as a science fiction, horror, ethical, mythological (not only the known Prometheus, but also Narcissus, so brilliantly explained by Professor Ballesteros González 1998) story, the vast reception of Mary Shelley's novel and famous character (farther than just the monster) over the years has swung between fascination and sometimes repulsion. However, no one can deny that both the scientist and his creature (both taken one for another) are now undeniable myths: consideration should be given to the many translations of Shelley's work as well as its adaptations into media. Undoubtedly, she could not think of a future invention to come, cinema, and the impact it would have. In this sense, many a film has been released since the Lumière brothers gave birth to the motion picture. However, shamefully, little attention has been paid to one of the first productions: *Frankenstein* (1910¹), a short film, written and directed by James Searle Dawley and produced at the Edison Studios. This film, whose run time is 12 minutes 42 seconds, is the first adaptation to the screen of the often filmed Mary Shelley novel. The film included traditional silent film conventions: black and white games, shadows, different spaces, the magical use of the mirror, the importance of light and the power of words in a silent release.

Entering Shelley's progeny...

In talking about literature, a common device is the reinterpretation of a literary work. In other words, each of them is written with a certain intention but, once published, readers and literary critics attribute it others different to what the author wanted. The reasons why this occurs are multiple; in the case of the work we are dealing with, the fact that it was written at a historical moment of important scientific discoveries such as the birth of experimental physiology, the development of chemistry or the birth of scientific medicine (Porter 2016, 294-335). *Frankenstein* was inspired –among others– by the Italian Luigi Galvani's (1737-1798) attempts to reanimate the bodies of dead frogs when stimulated with metal bars. The body manipulations exemplified in both the novel and the film share a similar purpose: improving and taking control of bodies. What is undeniable is the relationship between the power of electricity and the force of life, a theory that captivated Percy Bysshe Shelley, Mary Wollstonecraft, Lord Byron and the unfortunately forgotten John William Polidori.

Less known is the fact that shortly before, in 1803, the British physician Thomas Percival (1740-1804) published *Medical Ethics*², perhaps the first modern book on this subject beyond the Hippocratic texts. This work is especially important because it raised the fact that a doctor who wants to try new medical remedies or surgical treatments should consult with other colleagues before starting them. This is a point especially relevant when you enter the analysis of Shelley's work.

Anyway, scientific progress was at times far from being ideal. As MacArthur (2015) expresses, the mad scientist is one of the most alluring and interesting characters we find in Gothic science fiction, in the past but even more evident in the present. Sometimes arrogant, the mad scientist believes in his work, confident that his experiments and research will work in the progress of humankind, an idea found in the two productions we are dealing with. This complex character seems to 'play God'.

Being such an interesting character, he has never been out of fashion, just as Chris Baldick (1987, 141-163) explains. One of the earliest examples of the mad scientist in fiction is

¹ This film was originally released on Friday March 18th 1910.

² The complete name is: *Medical Ethics; or, a Code of Institutes and Precepts, Adapted to the Professional Conduct of Physicians and Surgeons*.

Marlowe's Dr Faustus. Whilst Marlowe's play is not concerned with science properly speaking, Faustus is certainly a suitable candidate for inclusion in the mad scientist category. The mad scientist is a key part of Shelley's *Frankenstein*; it is in fact the scientist himself that the novel is named after rather than the monster.³

Having said this, terror and horror intermingle in *Frankenstein*. It is not supernatural explained following Radcliffe's style, it is something new: the supernatural explained by science. In this sense, *Frankenstein* marked a before and after in Gothic literature, but it also strengthened the development of another genre: science fiction. Brian Aldiss (1973, 8) would point out: «We look at the dream world of the Gothic novel, from which science fiction springs».

Although some consider it as a horror novel, Mary Shelley considered other aspects of great importance such as the responsibility of one's own actions and the consequences of not assuming them. Looking at it from our perspective we would also see the limits of medical research and the need for control. The novel touched also sensitive topics for the Church as the possibility of creating life, something reserved for God. The expected rejection led Shelley to initially publish it anonymously (as such critics first erroneously attribute the authorship to her husband, the writer Percy Bysshe Shelley), although in later editions her name will appear. Not in vain, the critiques it received were similarly contradictory. Some, such as *La Belle Assemblée*, described the work as «a very bold fiction... likely to be very popular» (139-140); others, like that of John Wilson Croker, were less right: «What a tissue of horrible and disgusting absurdity this work presents... it inculcates no lesson of conduct, manners, or morality; it cannot mend, and will not even amuse its readers, unless their taste have been deplorably vitiated» (382).⁴

Contemporary critics did not stay behind and attacked not only the work itself, calling it grotesque and immoral, but also pointed out how much the author herself it demeaned; the fact that the author was a woman meant a humiliation. If there is an inaccurate review lacking a vision of the future it is the last one. Time has shown that *Frankenstein* is not just a moral lesson, but also a work that admits a wealth of approaches; a polymorphic work, adapted in countless times which has not stopped entertaining the public since it was published.

On January 1st 1818, Mary Wollstonecraft Shelley published her book *Frankenstein*, a terrifying story of a doctor who builds a creature from scavenged body parts. More than two hundred years later, *Frankenstein* is still an essential reading. Thus, literature has fuelled cinema since the earliest days of the 'Seventh Art' (Canudo 1988), which links literature to cinema.⁵ It is a fact that classical cinema was influenced by a «script culture» (Boo 2008), and since the silent cinema, literature has provided material and stimulated adaptations.⁶ After the pioneering brothers Lumière and Georges Méliès, cinema kept on producing films crowded with vampires, ghosts and mummies. In the USA, J. Searle Dawley's production was banned by censorship because it was considered profane and irreverent. In 1980, the American Film Institute declared it one of the top ten most culturally and historically significant lost films, becoming immediately the most famous lost film of all times. According to Hunter (2017), Edison's production was considered a lost film for several decades. A print held in Wisconsin by the private, eccentric and archivist collector Alois Felix Dettlaff Sr. was gradually made available by its owner in the late 1970s and early 1980s, before finally being screened at the Avalon Theater in Milwaukee in 1993.⁷

³ A very important detail to keep in mind is that the whole novel is narrated in the first person by several characters, so that the term monster is only used by other characters to refer to the creature.

⁴ Both references in González Moreno 2018, 8.

⁵ Literature (poetry) together with music, dance, and space (architecture, sculpture and painting), would offer the basis of an emerging art.

⁶ As an example, Georges Méliès' *Le Voyage dans la Lune* (1902), inspired by the works of Jules Verne (*Autour de la Lune*, 1870) and H. G. Wells (*First Men in the Moon*, 1901).

⁷ For a deep reference about this fact, see Dress 2016.

Since then, dozens of adaptations and re-readings of Mary Shelley's work have succeeded in film and television.⁸

The Gothic literary movement came to life (a metaphor of its own characters) in the British Isles in the 1970's (although its origins can be traced earlier)⁹. Just as if it was a dead being, it made its way out into the British society taking hold of the popular imagination of the time, with key Gothic concepts and ideas such as the «uncanny, the abject and haunting» (Spooner & McEvoy 2007, 127).

Many of the horror genre films had their roots in English Gothic literature. Following Hunter (2017), the application of the generic label of 'horror film' is not straightforward and is often marked by its complex and amorphous usage, although there is a clear attempt to generically label films as such. Many of the silent-era films that we might now term as horror were for a long time referred to simply as *cinéma fantastique*: a broad term that has tended to encompass horror, science fiction and fantasy films of all kinds. The term comes from Latin *phantasticus*, Greek *phantastikós*, both coming from *phantasia*, which in turns comes from the Greek φαντασία, φαίνω, and it also comes from the root *bha-*, *bho-*, *bhe-* meaning 'shine, show', present in many Indo-European languages.¹⁰

It is also quite often said (erroneously in fact) that Dawley's production is the world's first horror movie. This is, however, simply not the case as that honour goes to Georges Méliès' 1896 film *Le Manoir du Diable* better known as *The Haunted Castle*.¹¹

Since the pioneering filmmaker Georges Méliès (1861-1938), science fiction cinema has found an inexhaustible source of inspiration in literature. The first film adaptation¹² of *Frankenstein* was produced by Edison Manufacturing Company in 1910, written and directed by J. Searle Dawley –approximately two decades before the most notable adaptation of Shelley's novel, directed by James Whale, with Boris Karloff as the creature. According to Mubarki, Dawley's *Frankenstein* forged an alliance between the two genres of horror and science fiction and later films. This alliance was redefined later in the 1950s, featuring monsters that were the result of a science gone wrong (2015, 249).

In other words, new life was breathed back into Gothic literature, leaving behind in the mouth of the audience a taste for Gothic horror, a distinct, tasty one, which would last for many decades, as it still does. In general terms, revisiting Gothic has undoubtedly proved to be immensely successful and profitable (Hunter 2017).

The English movie *Frankenstein* is, on the other hand, far more than a filmic English view of the theme of terror and human nature. In the movie, things are not the way they seem to be. In cultural, historical and literary heritage, these two works, *Frankenstein* (1818) by Mary Shelley and *Frankenstein* (1910) by Dawley represent different cultural and civilizational legacies, however, convergent in what concerns the aesthetics of terror. In both the novel and the film we face the theme of fear in its various aspects (let us recall both productions have almost a century of difference).

The aesthetic of fear focuses on a narrative construction which starts from two basic principles, that fear is a construction of the mind and that this construction is shaped by the individual's ideological and cultural context. The construction of the *locus horribilis* is essential to the production of fear. The objective characteristics of narrative spaces are as important

8 Stevenson's *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) had a similar fate. In France, Victor Hugo, Flaubert and Zola, among others, did not go unnoticed by the film industry.

9 See Sánchez-Verdejo Pérez's (2011) Ph. D. for an in-depth analysis.

10 Pokorny 1959, 104.

11 In this time of silent movies other films appeared such as *The Golem* (Paul Wegener 1915), *Häxan* (Benjamin Christensen, 1922) the first film including occult and demonic themes or *The Phantom of the Opera* (Rupert Julian, 1925). Likewise, the first time *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* came to the silver screen was probably in 1910, in August Blom's Danish short film (*Den skæbnsvangre opfindelse*).

12 So far, we can assure this to be true, since we have not found any other. Future research, however, might prove there were previous productions based on Shelley's novel.

as the subjective perception that characters and readers themselves have of the environment. Such perceptions respond to certain cultural conditions (Tuan 1979).

The monstrous beings, the haunted places, the psychiatric distortions of reality function, in the foreground, as catalysts of fear, just as fairy tales, legends and myths function in the plane of imagination.

Fear represents the less comfortable paths that we do not know or control, and as such, it becomes less easy to enter this universe. In addition, our religious and cultural background, since our roots are undoubtedly Jewish-Christian, all leads us to face this situation far from the pagan origins. In this sense, the absence of a detailed physical space (*Frankenstein* and *Dracula* share this characteristic) provides a sense of deep horror stronger than if it were explained *de facto*.

It is therefore our purpose to analyze the sometimes consonant, dissonant dialogue between the *Frankenstein* film and the novel *Frankenstein* and the common place for horror tradition in western society.

Some theoretical considerations

To start with, we must express the lack of awareness existing around the original novel by most of society, and due to this ignorance, the concept of the monster as an icon has been generated, leaving aside the real weight of the character. The monster is nameless (having no name, he is excluded from society), but a great amount of society mixes and confuses the creator's surname.

The monster gets life without God's intervention, nor any woman. This fact is, undoubtedly, a key element since it breaks all the stereotypes of how human beings can be created. The creation of new beings is one of the oldest arguments of literature, and cinema did not ignore this. The creature devised by Mary Shelley warns about the fatal consequences of questioning the female prerogative of reproduction –for it is a male scientist who intends to create life by altering the natural process.

The above referred assertion is supported by the fact that the monster is closely connected to the myth of Prometheus¹³ and its different variations (Prometheus *Pyrphoros*, that is, Prometheus as a carrier of fire; Ovidius' Prometheus *Plasticator*, who modelled a man of clay and gave life by stealing a spark from the chariot of the Sun, Aeschylus' Prometheus Chained, having his liver eaten daily by an eagle, only to be regenerated at night, due to his immortality.)¹⁴ In a broad sense, Victor Frankenstein and Prometheus challenge the established laws. In turn, both suffer from an intense eternal punishment.

Just as it happens with Bram Stoker's creation, the eternal *Dracula*, Mary Shelley took her inspiration from old legends. The history of Frankenstein has its roots in religion and Jewish, Greek and Indian legends. The full title of Mary Shelley's story clearly reveals that the initial influence was a familiar Greek myth: «the myth of Prometheus deals not only with the theft of the sacred fire from the gods, but also the re-creating of man by animating a figure made of clay» (Shepard 1997, 16). The Prometheus myth exemplifies the archetypal conflict of human freedom in relation to divine desire. We think, as John Sutherland also affirms in his great *Is Heathcliff a murderer?* that, in literary terms, the creation of the young Swiss Victor, the monster, is very close to the mythical mud beast of Jewish folklore, the Golem, animated by the formulas pronounced by the medieval rabbis (1996, 31).

13 In Greek mythology, Prometheus confronted Zeus by creating mortal human beings out of clay. He was usually depicted undergoing punishment for creating and educating humans, and for giving them fire; Aeschylus' play «Prometheus Bound» (c. 5th century B.C.) conveys in its title and text the common image of him being bound and tortured (Ziman 1994).

14 For a greater, better and perfect exemplification and expansion of these versions, we place the reader to the masterful explanation proposed by Professor Antonio Ballesteros (1998, 97 *et passim*).

We must also allow for other influences (works and characters) considering Mary Shelley's novel: Both Marlow's and Goethe's Faust, the Golem from Prague, Milton's Satan, and especially the myth of Narcissus. Related to this last myth, Frankenstein is the anti-Narcissus. When it stares at its reflection in the pond, it notices how horrifying it is. In the cinema, however, the monster has traditionally been shown as a silly, almost speechless being. This characterization is absolutely incorrect compared to the loquacity and rhetoric mastery shown by the monster in the novel, characteristics shared by Milton's Satan. We can say that the monster and Satan use the language in a masterful way.

From Frankenstein to Frankenstein

Before dealing with the film itself, it is relevant to look at an almost unknown work by Shelley, a more than probable inspiration for the Dawley. «The Mortal Immortal», one of the best stories by the English writer Mary Shelley, was originally published in the December 1833 edition of the literary journal *The Keepsake*, and then reissued in the 1891 anthology, *Tales and Stories*.

«The Mortal Immortal» deals with one of the essential themes in her work: immortality, and especially the ethical and moral dilemma that involves prolonging human life outside natural limits. In fact, the work has many similarities with both productions we are dealing with.

The plot of «The Mortal Immortal» tells the story of Winzy, who drinks a mysterious brew prepared by his mentor, Cornelius Agrippa (we call attention to the choice of these names). It is an elixir of immortality, the source of eternal life, made from alchemy. At first, the idea of immortality (revealed as the promise of eternal wisdom) seduces Winzy. However, that promise quickly becomes a curse. Winzy is condemned to an eternal psychological torture: see all surrounding him die, and among others, his beloved Bertha. «The Mortal Immortal» is narrated by Winzy himself, almost three hundred and twenty-three years since he drank that elixir of eternal life.

We cannot forget, however, the ideas that directly relate «The Mortal Immortal» with the short film: the protagonist's teacher is an alchemist; there is a wedding like in the short one; there is a fluid that burns when it falls to the ground (the magic potion of Cornelius, so-called or elixir of immortality); the powers of darkness are invoked; there is a mirror in which the protagonist looks at himself several times (the numerous allusions to this object are noteworthy); from the first page we have references to magic and its utensils: spells, ovens, stills, crucibles, invocation of spirits... Therefore, we are not talking about a doctor but about something else. We are convinced that Dawley was aware of this story, which shows very well that facet of the alchemist who is so far from the scientist of Shelley's work.

James Searle Dawley's short film *Frankenstein* is a one-reeler movie filmed at the Edison Studios in the Bronx (New York City) over three days somewhere between January 13 to 19, for a total budget of \$500.¹⁵ It was well-received by critics, though others were quick to denounce the film as blasphemous. Whether the public found it too horrible or frightening, or even too offensive, or whether they were confused by its subject matter, is unclear. In this sense, foreseeing the problems critics might pose, Edison ordered the moral tone of his films to be improved. In fact, Edison's production is a story that deals with human condition (and the dangers of surpassing the extremes, trying to occupy God's place), life and death. They deliberately omitted whatever might shock audience, any repulsive situations, concentrating on the psychological basis.

¹⁵ For this research, we tried to find the closest version to the original, taking into account that many of them have been colourized and provided with new technological updates. Being our intention to follow the one spectators watched at the time of its premiere, we have chosen, thus, the following one: <https://www.youtube.com/watch?v=sOK-MwXeMRYO>.

As the researcher José Bértolo said, in the beginning of the twentieth century, «cinema was a decadent spectacle»¹⁶ not attended by good people, not accustomed to admiring exotic actresses of dubious conduct, phantasmagorical magicians who did tricks, or characters who, perhaps by some diabolical work, still dared to look the spectator in the eyes. The cinema was grotesque, exotic and scary. This view is in line with the aesthetic tendencies of the late nineteenth century, unequivocally associated with the decadent, the gothic, the terrifying and frightening, which yielded many pounds to the booksellers for whom this was not really new, since penny dreadfuls were fashionable.¹⁷

It is a shamefully unknown film, despite being a silent film with outstanding effects for the time (mirror reflections, the slow morphing of the monster...). Starring Charles Stanton Ogle (the monster, responsible for his effective creation, his own makeup and costume design – a common practice at the time – his straw-like hair and clawed hands that remind of Nosferatu's¹⁸), Augustus Phillips (who plays Frankenstein, a well-known, skilled, respected Broadway performer, showing the use of making sweeping gestures and exaggerated posing whenever he enters a scene) and Mary Fuller (who played Frankenstein's fiancé Elizabeth; she hardly has any screen time, but acts very natural compared to her two companions). This production is a silent black and white short film, with five scenes coloured in sepia and one in blue. Edison had pioneered the idea of tinting films to add colour in 1884. By 1910, tinting of films had become common. Colouring does not change the symbolic consensus of the silent film: ochre because the monster was born of fire, blue at night scenes, green for woodland scenes.... Let us remember that, talking about brown and orange colours, *electros* in ancient Greek meant amber.

Despite Edison Motion Picture Studios having produced Frankenstein's first cinema adaptation, the film had no creative input from Thomas Alva Edison (1847-1931) himself. Nevertheless, it is quite difficult to watch the film without being aware of the link between Victor Frankenstein and Thomas Edison as scientists and inventors.¹⁹ There is consequently some significance, in one of the film's titles, that «Frankenstein has discovered the mystery of life». It begins with Victor Frankenstein leaving for college and discovering the «mystery of life», remarking his intention to create «the most perfect human being that the world has known»,²⁰ leading eventually, however, to the creation of a monstrous rather than a perfect creature. The exchanges between monster and creator in this film are dramatic. The film depicts a sort of ethereal struggle: that between Victor and evil. The defeat of such evil is portrayed in the astounding monster's reflection disappearing from a mirror – a witty device present in such an early film that it still surprises today's viewers.

The movie begins with Frankenstein leaving for the university to study science. Two years later, as we are told, he discovers «the mystery of life» and sets out to create «the perfect human being». His experiment goes wrong, and a grotesque monstrous creature is brought to life instead; the title card reads: «Instead of a perfect human being, the evil in Frankenstein's mind creates a monster». The dangers of science if not controlled properly, and the audacity of trying to play God, hardly need further explanation. The monster is cast rather as a reflection of Frankenstein's instincts and reflection of a dark mind that aimed at ruling God's realm.

16 Expressed by Bértolo in his speech called «O cinema como fantasmagoria» during the course «Cinema Português e Ibero-Americano: Diálogos Históricos, Literários e Culturais», organized by the Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras of the Universidade Clássica de Lisboa, on July 12th, 2016, in Lisbon (Portugal).

17 Penny dreadfuls, which appear in England in 1830, were weekly publications at a very low price; obviously, being very economical, they reached a large audience, presenting tricky creatures.

18 Probably he decided to drive away Thomas Porter Cooke's appearance for the 1823 English Opera curious, original stage production (even before the reprinting of *Frankenstein* in 1831), called *Presumption or the fate of Frankenstein*. We know that it was seen by Mary Shelley herself, who approved of it. The Creature was tall, menacing yet human, walking the line between human and other.

19 The invention that is usually associated with Edison is the light bulb. Significantly, Edison's inventions – most famously the phonograph, and the kinoscope – were the first machines that prepared the path to cinema.

20 Let us bear in mind the echoes of the meaning of the creator's name in Latin.

The central point of the movie is the scene where Frankenstein creates his creature. Unlike in later versions where the creature is constructed from dismembered body parts, here Frankenstein literally creates his monster from a cauldron containing a mixture of chemicals. We watch the monster assembling itself around a skeletal frame, and thus the creature is created. The idea is deeply original: it is about, as far as we know, the only adaptation in which Frankenstein's work is really shown as a work of creation and not only of (re)composition.²¹ In fact, another key element is fire, fire as creator instead of destroyer. If in Shelley's work fire destroys, in this picture, fire creates the monster; it is born surrounded by flames.

Consequently, it is the creation scene that is the centrepiece of this film. The key scene of the monster's creation was meant to be accompanied by Anton Rubinstein's «Melody in F. » When the movie came out, theatre pianists were directed to play the music at a *moderato* pace and then speed up the tempo to *agitato* as terrifying moments were about to turn on screen. The musical accompaniment was carried out through an orchestra that performed the pieces live indicated in the script for each screening. Following the release of the rights, we know that the initial sequence was accompanied by the piece «Then You'll Remember Me» (Charles Hackett). The birth of the monster was framed with an *agitato* (probably by Franz Liszt), and the scene in which the monster visits Frankenstein in his bed was accompanied by *Der Freischütz* (Carl Maria von Weber). The rest of the production shifted between this piece and the Bridal Chorus of *Lohengrin* (Richard Wagner) for the wedding scene of Frankenstein and Elizabeth.

In the creation scene, we as spectators and Victor, who is again placed as another spectator, witness the monster rising from his alchemical cauldron, his hideous features revealing themselves little by little. This is surely one of the creepiest images. Indeed, in this moment the monster's body holds the attraction thanks to its special effect. In fact, the creation scene certainly owes more to alchemy than to science. Shadowy and somewhat difficult to outline at this point in the film, the monster's body is also uncanny. Later it will be more human and thus less threatening. For the psychologist Ernst Jentsch, the uncanny appears when we have «doubts whether an apparently animate being is really alive; or conversely, whether a lifeless object might not be in fact animate» (1995, 11).

The metaphor with the power of cinema, at this moment in its full effervescence, finds here its full *raison d'être*: opposed to the decadence of the end of the century (the emergence of the cinema having been contemporary). At this moment in the history of cinema, in this first Frankenstein, the creature is the materialization of Frankenstein's dark (evil?) side. We could infer that art looks enviously and full of fascination to Doctor Jekyll and Mr. Hyde.²²

We want to highlight another key scene: the one that refers to the table on which Victor leans while writing his formula. In fact, it is a clear metaphor of *vanitas*. Indeed, on the table we find his papers, his long pen with which he writes, a lit candle and an hourglass (a symbol of mortality against which Victor fights and which he challenges) just behind the candle. If we look closely at the position, they are aligned. The candle is right in front of the clock: a proper *vanitas* image. The curious detail is that the candle is lit and in *vanitas* is usually off, which could mean either wisdom or, as in the extinguished candles, the transience of life. Regarding its meaning as symbolism, the question is: at what moment does that scene appear? Just before Victor challenges nature. *Vanitas*, therefore, reminds us how insignificant we are and how ephemeral our nature is; also, *vanitas* consists of believing one is what in fact is not.²³ Consequently, this *vanitas* can be a warning or sign for what is coming: Victor does not feel insignificant but powerful and will transgress that temporality and limitation of human life. Therefore, he transgresses the two warnings of *vanitas*: our insignificance and our temporality in this world. Finally, let us

21 There is something of Golem in this creature. Apart from the obvious relationship to Paracelsus, Cornelius Agrippa, etc. we must also consider the discoveries about electricity (by Benjamin Franklin, the galvanization of the corpses...)

22 This film is the one where Frankenstein's deed is the most assimilated to that of God's, who creates indeed *ex nihil*.

23 Maybe this is the reason why this sin is Devils' favourite, since it represents the Original Sin at its greatest magnificence.

emphasize that when he stands up after writing his formula for life, he takes the lit candle that is right in front of the hourglass, a scene that is repeated twice; obviously, with the intention of giving more importance to that gesture. In fact, it is the only time that happens in the entire short. He repeats just that magical and decisive moment in which he goes from *vanitas* to perform the challenge to natural laws and human essence. It goes toward immortality and its destruction. That visual echo that will last maybe 2 or 3 seconds is certainly important.

Following the storyline, we first find the *vanitas* scene, when he writes the secret recipe; then the creation of the monster takes place, to reach the third, that of the nightmare, since the monster will be its enemy, its torment, from that moment on. The order is important because everything is spun: vanity and knowledge-transgression- punishment. Here *vanitas* related to another sin: arrogance.

Another important moment refers to the moment in which Victor falls into bed (or divan) and the monster appears from behind, through a slit in the curtain. At that time, the parallels with the painting *The Nightmare* (1781)²⁴ by Johann Heinrich Fusli (1745-1825) are obvious. And that is important for several reasons. That painting is part of the subconscious of the audience since it was very famous. A second version was even made by the same author between 1790-1791, being called *Second version of the nightmare* (the work has the original title of «Nachtmahr», Mephistopheles' horse, the demon of German folklore). The picture keeps similar elements. The woman lies asleep while the incubus, with darker features, perches on her chest. The horse of the first representation acquires a ghostly tone, and it is more noticeable.

Therefore, the image of the frame would be easily recognized and identified by the audience even though they might not be aware of it and relates that image not only to a newborn monster but to the pictorial work and its theme: the torment, the nightmare... something that destroys inner peace. It tells us that the newly created monster is Victor's nightmare. Both in the film and in the painting there is a small table just on the left of the image. The curtains form a triangle in both cases on the head of those who look through them. And both Victor and the woman lying down are not sleeping but rather fainted. Even in the film there is a cord that holds the curtain and in the picture hangs a cord with a tassel. In view of the above, it is evident that they used the painting as a reference for the scene, both in the aesthetic and in the symbolic, given that at that moment Victor's nightmare begins. When he fades it is actually a product of the terror by having created the monster.

Repulsed by what he had done Frankenstein leaves his intentions and returns home to his beloved fiancée, Elizabeth. The monster follows its creator home, but its creator wants nothing to do with the abomination he brought into being. The monster rebels after getting envious (a human emotion) over the affection that Frankenstein shows for Elizabeth. Creature and creator fight but Frankenstein is unable to do anything compared to the monster's strength. Then the monster spots its own reflection for the first time, shocked by the image (another human feeling).

The excellent use of mirrors in these scenes (one of the innovations and a key element in this production, never seen again in later *Frankenstein* versions) emphasizes the central theme of the movie. Dawley then takes us to Frankenstein's wedding night. After the wedding guests have left, the bride and bridegroom are alone but then suddenly the monster reappears. Breaking into the house, he pursues Elizabeth into the bedroom while Frankenstein is off (a reading of the –so traditional– hero's absence and a metaphor of Elizabeth's meeting the monster on her wedding night). Here Dawley gives us something truly witty to think about. The monster, seemingly conflicted over its actions, stares at its own reflection in the mirror, and then vanishes leaving only the reflection behind. At this time, Frankenstein enters the room and sees the mirror. For a moment Frankenstein sees the monster reflected at him in

24 Even Freud himself, who believed that dreams were at the same time the guardians of sleep and the vehicles of the repressed desires of wakefulness, had a reproduction of it in his Viennese office.

the mirror, slowly the reflection of the monster fades. The title card reads: «The creation of an evil mind is overcome by love and disappears» (echoing the earlier «the Evil in Frankenstein's Mind Creates a Monster»). Elizabeth and Frankenstein embrace in triumph.

In twelve minutes and forty-two seconds, it is surprising that the monster has a more human and sweet behaviour than that of its creator. The creature, who is perhaps only a narcissistic projection of its creator, falls in love with the same person as Frankenstein and, conscious of its ugliness and monstrosity, decides to fade away, to disappear, so that the loved one stays with who is, or seems, more beautiful and able to make her happy. Although we are faced with a figure that physically represents the grotesque, brutal and animalistic, it is clothed with an unexpected humanity –the monster falls in love, loves and sacrifices, for love and for a love that knows to be impossible.

The duality of mankind is portrayed brilliantly in this last scene where good is seen to triumph over evil in the battle for a man's soul. Ultimately, and thanks to the mirrors, the point brought into question is whether Frankenstein really created this hideous creature or if it were a mirage, a dream, a Dr. Jekyll/Mr. Hyde-like manifestation of his own personality. While the creature's murderous stalking of Frankenstein in the novel runs intimate to the legend of the *Doppelgänger*, this climax in the film feels more like Stevenson's. The term *Doppelgänger* can be defined as «a mirroring or duality of a character's persona, the concept of the *Doppelgänger* refers to the twin, shadow double, demon double, and splits personality, all common characterizations in world folklore» (Snodgrass 2005, 83). As the titles make clear, it is Frankenstein's love for Elizabeth that banishes the creature. The creature's willingness to hide itself from Elizabeth indicates Frankenstein's attempts to hide his darker side from the woman he loves.

Since J. Searle Dawley's adaptation of *Frankenstein* in 1910, cinema has clearly and undoubtedly demonstrated a continued fascination with Mary Shelley's creation.²⁵ The film does not follow the original story, since the creature is made in a sort of magical way, and it is quite like a monster, different from Shelley's description. In J. Searle Dawley's *Frankenstein*, the Doctor Frankenstein, reminding us of an alchemist, «who has discovered the mystery of life» creates the whole creature using chemistry. In his laboratory there are flasks, bottles, skeletons and a large boiler where after mixing different products, a terrible monster will arise in the middle of smoke: a spectacular trick with a paper figure consumed by acid with the shot running in reverse.

The mirror

The theme of the mirror, so present in J. Searle Dawley's *Frankenstein* will be a motif frequently used in gothic-decadent romantic literature and early silent cinema. In this short black and white production, rather than focusing the narrative on the monster, because of the presence of the mirror, we come across the character who manages to manipulate the reader/spectator so that he feels sympathy and conspires with his/its criminal and brutal behaviour. We can detect, in this short story, the *topoi* of the English Gothic literature. On the other hand, we can find, in this short story, two types of symbols, both associated with the mirror: the object that reflects observed reality and the object that reveals a more psychic and frightening reality of the most hidden instinctive, animal side of the human being. All rules are broken, as far as common behaviour and moral values are concerned –and one can get pleasure out of that transgression – revealing the malevolent, diabolical side of the human being. This allows us to reflect about the multifaceted composition of human behaviour, both in a private context and in society (being this assertion not so far from Stevenson's *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886).

²⁵ Everyone is familiar with the image of Boris Karloff's 1931 characterization as Frankenstein's monster, full of neck-bolt and stitches. So, Kenneth Brannagh, Peter Cushing, Christopher Lee, Robert de Niro... are unforgettable names, but none of them can be recalled as the first.

The reality, showed by its replica in the mirror, triggers the behaviour change in the plot, but, above all, legitimizes this same change, reinforced by the smallness and intimacy of the room space, away from all the looks and criticism, only close to the consciousness of the individual himself. As Goya puts it, and yet in another context, «the sleep of reason produces monsters». In fact, throughout the entire story we see the allusions to the criminal act of breaking natural rules. This recognition of the monstrous side of the human being leads to an even more frightening view of human nature itself. If this fact were to provoke horror in the narrator, the truth is that he comes to live well with his other, his brutal and animalistic side, without even a place of remorse or guilt.

Additionally, the transformation of the domestic environment (*locus amoenus*) into a *locus horribilis* raises the appearance of the supernatural element, or rather the psychic, animalistic facet of the human being. The transformation of this scenario into a ghostly environment is marked using vocabulary, images and descriptions like the scenarios consolidated by Gothic literature whose topography has left behind recurrent images in literature, cinema and other media.

Thus, as stated before, one of the outstanding features of this early film is the concern with such an actual concept as visuality, as well as spectatorship, and mirrors. In one particularly memorable shot, Victor sits with a mirror before him that we, spectators, can also see. In that very moment, metaphorically, he also turns into a spectator watching a 'screen'. The monster enters the room, appearing first as a reflection in the mirror: it faces Victor, but stops when it sees its reflection, becoming a real double, a presence facing itself. This shot will be watched again later at the film's climax. The mirror takes up almost half the screen; the monster gets close and stares at its own image, reacting wildly, beastly, and then disappears.²⁶ When Frankenstein enters the scene (in another masterful shot) he finds only the monster's mirror image, not its body. Victor looks at the mirror and sees the monster's image reflected; then this image of the monster disappears, and we see again Victor's own reflection. Spectators are relieved because reality is restored.

Not surprisingly, this small passage in the original novel becomes a key scene in the film we are dealing with. We are watching the pass from *writing* to the *visual age*.²⁷ According to Hefernan (1997, 136), by forcing us to face the monster's physical repulsiveness, which he can never deny or escape... film versions of *Frankenstein* prompt us to rethink its monstrosity in terms of visualization: how do we see the monster? What does he see? And how does he want to be seen?

Anyway, it is curious that the presence of a mirror triggers the recognition of itself by the creature and that, after disappearing, there is a brief second in which, before the mirror, it is Frankenstein that he sees, on the other side of the mirror, the figure of the monster, revealing this duality of being, creator / creature, beautiful / monstrous, narcissistic / scary.

So, the mirror scenes in the Edison film satisfy the human desire to 'see' the monster, something so used in horror films, where the criminal causes repulsion but no spectator leaves the cinema.

Conclusions

We can conclude that the most interesting thing about this version is that Dawley's version seems to have more points in common with the original work than the theatre adaptations

²⁶ These mirror scenes remind viewers of an important moment in Shelley's novel. When the monster, made and abandoned, wanders in the forest, it views its reflection in a pool of water and discovers its own monstrosity: «How was I terrified when I viewed myself in a transparent pool! At first I stared back, unable to believe that it was indeed I who was reflected in the mirror; and when I became fully convinced that I was in reality the monster that I am, I was filled with the bitterest sensations... » (Shelley 1993, 88) In fact, this moment has been masterfully understood and showed by cinema (Mulvey 1989).

²⁷ It is assumed that Dawley wrote himself the scenario for the film.

and the subsequent film by James Whale. Dawley's *Frankenstein* focuses on the story's climax –Frankenstein creates his creature that haunts the scientist until his wedding night.

The film starts from the same premise as the novel with some small modifications (for example, the creation of the monster seems to respond more to a chemical experiment) and understands the creature clearly as a *Doppelgänger* of the main character. Not only does the monster recover the ability of talking, but his relationship with Victor may even suggest that it is a product of his imagination or that only its creator can see it (the only exception occurs when Victor's fiancée sees it on the wedding night and faints). The crux of the film lies in a series of scenes in which, as in the book, Frankenstein tries to resume his normal life by leaving his creation forgotten, although he is continuously interrupted by the persistent presence of the monster, which appears once and again as a reminder of the error that he made.

The most interesting scene is curiously the one that goes the farthest from the novel: the end. The monster is horrified when contemplating the reflection of its own appearance, but what happens next is the most striking: faced with its own image, the creature disappears, but not its reflection. Once Victor enters the room, he discovers that the reflection of the mirror is the monster's, but after a while it disappears and the image that he can see is his.

It is a scene that draws attention not only by the use of very ingenious tricks for the time but because it goes deeper than the novel on the theme of the *Doppelgänger*: when Victor looks at himself in the mirror and sees the image of the monster, we are being directly informed that his creature is the representation of a dark and evil part of himself.

This type of adaptations of great literary works of literature that were made in the first decades of the cinema had to deal with the problem of transferring quite extensive texts to no more than 15 or 20 minutes, so they used to film only the most essential and representative aspects of them. In our case, in general terms, all the scenes have a direct correspondence with the book. That is why it is so interesting that the only scene that is different is one that makes even more explicit the idea of the *Doppelgänger*. J. Searle Dawley captured perfectly that feature of the book and decided to take it as reference for the only artistic license that was allowed with respect to the original. In other words, instead of separating from the book to emphasize the terrifying aspect of it, he went straight to the grounds of the *Doppelgänger*. However, this version of Frankenstein did not get enough relevance. In this way, Edison's film failed to develop as a cinematographic reference of the history of Shelley's progeny.

All in all, a sense of the uncanny is crucial to the Frankenstein tale: we doubt whether it is a body brought to life being a lifeless object, or a lifeless object turned into a body/object. One of the key thoughts would be to decide what is human, what is alive, and what is to have a body. We cannot doubt, anyway, that the monster in the Edison film is an uncanny entity. Following Hawley (2011, 85), we can consequently watch the film pondering the cinema's power to turn the body into something familiar-yet-unfamiliar, something alive-yet-not-alive, something supernatural and only dubiously present.

As a result, the film offers an image of cinema and its powers of animation in their most magical, supernatural, and uncanny sense. Furthermore, the monster in this film is *other* and inhuman but not mechanical (as later revisions will show): it is more ghostly, especially in the moment of his creation. Its appearance may remind viewers of the ghostly apparitions captured in spirit photography in the nineteenth century. Opposed to this vision, later films would depict both the monster and its scene of creation in more mechanical terms.

Just as we have shown throughout these pages, we strongly believe that both productions retain a great interest. Looking at the two of them in the 21st century, some of the aspects that they raise maintain their value and we can learn from them. Such is its actuality that *Science* published a series of articles earlier in 2018. Even the Massachusetts Institute of Technology published in 2017 a commented edition of the work.²⁸

28 Guston, Finn and Robert 2017.

It is very likely that the aforementioned considerations were not in Mary Shelley's mind when she started writing her work in Villa Diodati, a disagreeable summer of 1816. Nevertheless, mastery works hold that condition because they surpass their authors' intentions and we enjoy them years –or even centuries– later not as a historical product, but as a text full of principles that we still see reflected in our daily life.

Bibliography

- ALDISS, BRIAN. 1973. *Billion Year Spree: The True History of Science Fiction*. Garden City, N.Y.: Doubleday.
- BALDICK, CHRIS. 1987. In *Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity and Nineteenth-Century Writing*. Oxford: Clarendon Press.
- BALLESTEROS GONZÁLEZ, ANTONIO A. 1998. *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*. Cuenca: Ediciones de la UCLM.
- CANUDO, RICCIOTTO. 1988. «Reflections on the Seventh Art [1923]». In *French Film Theory and Criticism*, edited by Richard Abel, 291-302. Princeton: U P.
- DRESS, RICHARD. 2016 «Edison's Frankenstein. Cinema's First Horror Film». *Film Buzz*. <http://www.filmbuffonline.com/Features/Edisons-Frankenstein1.htm>.
- GONZÁLEZ MORENO, BEATRIZ. 2018. «Frankenstein, or the Modern Prometheus de Mary Shelley. Entonces y ahora (1818-2018)». *Nexus 2018-01*: 7-11.
- GUSTON D.H., FINN E, ROBERT J.S., eds. 2017. *Frankenstein. Mary Shelley. Annotated for scientists, engineers, and creators of all kinds*. Cambridge: The MIT Press.
- HAWLEY, ERIN CLAIR. 2011. «Filmic machines and animated monsters: retelling Frankenstein in the digital age». PhD thesis, Murdoch University. <http://researchrepository.murdoch.edu.au/id/eprint/5382/>
- HEFFERNAN, JAMES A.W. 1997. «Looking at the Monster: *Frankenstein* and Film». *Critical Inquiry* 24, n.º 1: 133–158.
- HUNTER, RUSS. 2017. «'I have a picture of the Monster!': Il mostro di Frankenstein and the search for Italian horror cinema». *Journal of Italian Cinema & Media Studies* 5, n.º 2: 159-172.
- JENTSCH, ERNST. 1995. «On the Psychology of the Uncanny». *Angelaki* 2, n.º 1: 7-16.
- MACARTHUR S. 2015. «'Mad? Is One Who Has Solved the Secret of Life to Be Considered Mad?' The Role of the Mad Scientist in Gothic Science Fiction». In *Gothic Science Fiction*, 25-48. London: The Palgrave Gothic Series. Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9781137389275_2
- MUBARKI, MERAJ AHMED. 2015. «Monstrosities of Science: Exploring Monster Narratives in Hindi Horror Cinema». *Visual Anthropology* 28: 248–261. Doi: 10.1080/08949468.2015.1014264
- MULVEY, LAURA. 1989. *Visual and Other Pleasures*. Basingstoke: Macmillan.
- POKORNY, JULIUS. 1959. *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, vol. 1, Bern, Munich: A. Francke.
- PORTER, R. 2016. *The greatest benefit to mankind. A medical history of humanity from antiquity to the present*. London: Folio Society.
- SÁNCHEZ-VERDEJO PÉREZ, FRANCISCO JAVIER. 2011. «Terror y placer: hacia una (re) construcción cultural del mito del vampiro y su proyección sobre lo femenino en la literatura escrita en lengua inglesa». Tesis Doctoral. Universidad de Castilla-La Mancha. <https://ruidera.uclm.es/xmlui/bitstream/handle/10578/1197/TESIS%20-%201%C2%AA%20PARTE.pdf?sequence=1>
- SARAMAGO, JOSÉ. 2005. *Ensaio sobre a cegueira*, Lisboa: Calendário de Letras.
- SEARLE DAWLEY, J., dir. 1910. «Frankenstein». [Motion picture short]. United States: Edison Manufacturing Company.
- SHELLEY, MARY. 1993. *Frankenstein, or, The Modern Prometheus*. Hertfordshire: Wordsworth Editions.
- SHEPARD, LESLIE. 1997. «The Golem – The Origins of the Frankenstein Legend». *The Bram Stoker Society Journal* 9: 16-30.

- SNODGRASS, MARY ELLEN. 2005. *Encyclopedia of Gothic Literature*. New York: Facts on File.
- SPOONER C. & MCEVOY, E. 2007. «Gothic Concepts». In *The Routledge Companion to Gothic*, edited by C. Spooner & E. McEvoy, 127-128. London & New York: Routledge.
- SUTHERLAND, JOHN. 1996. *Is Heathcliff a murderer? Puzzles in 19th century fiction*. Oxford: O. U. P.
- TUAN, YI-FU. 1979. *Landscapes of Fear*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- ZIMAN, J. 1994. *Prometheus bound: Science in a dynamic steady state*. Cambridge: CUP.

The Remains of the Day - *Novels into Film*

Lo que queda del día - *de novela a película*

SHIANG TIAN

Universidad Complutense de Madrid

stian@ucm.es

Abstract

With the development of society and the progress of technology, film and television, as mass media, have become an important part of the spiritual and cultural life of the contemporary world. Compared with novels, movies, as a multimedia product that combines audio-visual information, suddenly became popular due to its richness and diversity. Therefore, more and more novels are facing the adaptation of film and television, and many novelists tend to make their works more film and television potential in the early stage of creation. The writers' creative concepts and content have undergone profound changes.

In fact, the relationship between film and literature has received widespread attention since 1895, when the history of film began. No art is an independent and closed entity, and the connection between movies and novels is even more closely related. In particular, modern novels are not only interacting with neighboring genres such as poetry and drama, but they are also echoing distant disciplines such as music, painting, and even science and technology.

KEYWORDS: Kazuo Ishiguro, The Remains of the Day, Film Adaptation, Novel

Resumen

Con el desarrollo de la sociedad y el progreso de la tecnología, el cine y la televisión, como mega medios de comunicación, se han convertido en una parte importante de la vida espiritual y cultural del mundo contemporáneo. En comparación con las novelas, el cine, como producto multimedia que combina información audiovisual, se ha vuelto repentinamente popular debido a su riqueza y diversidad. Por ello, cada vez más novelas se enfrentan a la adaptación del cine y la televisión, y muchos novelistas tienden a dotar a sus obras de un mayor potencial cinematográfico y televisivo en la fase inicial de creación. Los conceptos y contenidos creativos de los escritores han sufrido profundos cambios.

De hecho, la relación entre el cine y la literatura ha recibido una amplia atención desde 1895, cuando comenzó la historia del cine. Ningún arte es una entidad independiente y cerrada, y la conexión entre el cine y las novelas está aún más estrechamente relacionada. En particular, las novelas modernas no sólo interactúan con géneros vecinos como la poesía y el drama, sino que también se hacen eco de disciplinas lejanas como la música, la pintura e incluso la ciencia y la tecnología.

PALABRAS CLAVE: Kazuo Ishiguro, Lo que queda del día, adaptación de novela, película

Introduction

Ishiguro's works have achieved literary and innovative foresight and have enough artistic value for filming. However, there is still a lack of studies about the comparison between his fictions and adapted movies. *The Remains of the Day* is a very good example that showcases why and how Kazuo Ishiguro's fictions are being adapted into films. Up to now, Ishiguro has published a total of seven novels. Among them, *The Remains of the Day* and *Never Let Me Go* have been put on the big screen. *The Remains of the Day* was released in 1993 as a British-American

drama film. Directed by James Ivory, adapted by Ruth Praver Jhabvala, and co-produced by Ismail Merchant, Mike Nichols, and John Calley. The film was nominated for eight Academy Awards, five Golden Globe Awards, and it was ranked by the British Film Institute in 1999 as the 64th greatest British film of the 20th century. Anthony Hopkins, who played the role of Mr. Stevens, won the Best Actor of British Academy Film Awards. Through the understanding of the historical development process of novels and films, and through the differences between the contexts of the two, the success and failure in the film adaptation of *The Remains of the Day* will be discussed.

Historical Review in Literature and Film

The video communication activities of literary works have existed since the birth of movies. Before movies, fictions found their way to painting and printing, thus establishing a tradition of communication. In different historical stages of social development, the interaction between film and literature represents different characteristics. Due to the popularity and commercial nature of movies, many people subconsciously believe that film and television works derived from literature are inherently inferior. The elite consciousness of literature is unconsciously consistent with the identity of researchers. Yet since the 20th century, the emerging film art and the ancient novel art have gradually formed a two-way interactive relationship during the development process: on the one hand, novels provide films with multi-level cultural resources ranging from thinking concepts to artistic forms and provide a basement of artistic characteristics of film. On the other hand, the rapid advancement of movies has given novels a profound influence by prompting continuous system adjustments, thus the film industry has triggered internal changes in the style of novels and has gradually taken the «visualization» narrative tendency into a new landscape of modern and contemporary novel creation. It is not because the cinema is language that it can tell such fine stories, but rather it has become language because it has told such fine stories (Metz 1971, 59). For modern novels that mainly rely on narrative techniques, the transition from «what to tell» to «how to tell» has become more and more prominent, and their reference to movies is, obviously, an important part. It can be considered as an essential innovation of the aesthetics of the novel.

At present, the film characteristics of novels are mainly reflected in the popularization of the topic and the linguistical simplification. Some writers tend to add more dialogue between the characters, which makes the novels more alike to scripts. In the case of Ishiguro, some researchers believe that his writing seems to be closer to popular than elite literature (The Paper 2017). Also, as Ishiguro has once said in an interview, «I wanted the language to flow and to feel natural, and yet it couldn't become too colloquial – too 'English'» (The Guardian 2016), the vocabulary in his novels is usually less complicate so that it can be easily translated into different language thus can obtain international readers. And like Ishiguro has admitted himself, his experience of working as a television screenwriter has influenced his writing style as well. While writing *A Pale View of Hills* (The Guardian 2016), he has struggled for a while to make sure that his novels can be sufficiently different from a screenplay. However, the historical background of *The Remains of the Day* seems to be minority interest, and even Ishiguro himself considers difficult to turn *The Remains of the Day* into a movie (TIFF Originals 2017) because the interior narrative occupies a significant part of the book, which is hard to be represented on the screen. Nevertheless, Harold Pinter approached Ishiguro before the book was ever published and he wrote the screenplay of the novel and made the deal with Columbia. His choice has further proved that *The Remains of the Day* is an extraordinary book and is worthy to be adapted. Then, with the interpretation of Ivory and Jhabvala, it was turned successfully into a great movie. For instance, as Debra Rogers has said to Ishiguro «your book is about self-denial, and the movie is about emotional repression» (TIFF Originals 2017), they have cut less

relevant plots and characters and thus high-lightened the main theme like the hidden love line from Mr. Stevens to Miss. Kenton, which makes the story more accessible to the public.

Due to the difference between text and audiovisual symbols, films cannot visually re-store all of the novel. It has been noted that «inasmuch as ... pictures are more easily recognized transnationally than ... languages, pictorial and multimodal metaphors allow for greater cross-cultural access than verbal ones» (Forceville 2009, 49). Feeling of superiority complex of literature is deeply ingrained in some researchers, thus it is difficult to maintain fair value judgement in academic research. The emergence of this dilemma is closely related to the shift of the starting point of the adaptation research. The research thinking of film adaptation starting from existing phenomena denies the problem of inter-literature. Therefore, if directors and screenwriters do not reproduce the original text as same as how it was written, it will be highly possible for them to be criticized by readers. In fact, in adaptations, «differences» and «similarities» are equally important. And it is obvious that Pinter, Ivory, and Jhabvala, of course, all of them have taken seriously this innate difference between the two types of arts and avoid putting the large part of view expressing and argumentation in the novel on the screen. Instead, they have decided to perform several major plots to directly and clearly show the storyline and build Mr. Stevens' characteristic.

Narrative Perspective

The first adaptation of the novel in the cinematic version appears at the beginning of the film. The unreliable first-person narrator in the original text is hidden. Unreliable narrative is a major narrative feature of Kazuo Ishiguro's writing. In *The Remains of the Day*, the protagonist, Mr. Stevens, is a typical unreliable narrator. In sharp contrast to the novel, this is not reflected in the movie. Although the film uses voice-over and flashback narrative methods, the whole film is told through an objective perspective. In fact, due to the inherent differences in the way of expression of text and image, it is fundamentally impossible for movies to provide the same narrative effect as novels. Brian McFarlane has pointed out that «in a sense, all films are omniscient: even when they employ a voice-over technique as a means of simulating the first-person novelistic approach, the viewer is aware, as indicated earlier, of a level of objectivity in what is shown, which may include what the protagonist sees but cannot help including a great deal else as well» (McFarlane 1996, 33).

Because of the differences in narrative methods, the narrative objects also undergo qualitative changes. It is well-known that viewpoint plays a decisive role in the narrative of novels, because it involves the flow and development of the story, the conflict and climax of the plot, the time sequence of events, the characters, and the central idea. All narrative elements and narrative methods in the text are related to the viewpoint. The use of different viewpoints appears not as a decorative modification but as a fundamental change to the original content of the novel, so that it can provide a new aspect to the novel. Rather than being added as an appendage that will transmit the plot to an audience, narrative point of view creates the interest, the conflicts, the suspense, and the plot itself in most modern narratives (Wallace 1991, 130-131). The «narrative perspective» refers to the angle and position of the author when constructing the text, and its establishment is a dual construction of narrative behavior and meaning. The author's specific standpoints for grasping the perspective of the characters will form a different story, and also make the text's emotional value turn different. We can see this change of narrative perspective in the very beginning of the film adaptation of *The Remains of the Day*. The source text begins with the first-person account of Mr. Stevens and remains with his perspective; however, the film begins with the narrative voice of Miss Kenton. This change avoids the possibility of letting Mr. Stevens talking monologue, thus the audience will not feel tiring about the flat narrative tone.

Another movement added in the cinematic version appears at 13'45" of the film, while Mr. Stevens is cleaning the crafts in the dining room and suddenly hears Miss Kenton called his father «William». Hopkins moves from a medium-long distance to the front; the frame is given from a medium-long shot to a close-up. Then the lens shot keeps moving so that we can see from Stevens' subjective perspective showing Miss Kenton's back walking down the lawn in a high-angle full shot frame. This plot is described in the source text like «Yes, Miss Kenton, just a small matter. I happened to be walking past the kitchen yesterday when I heard you calling to someone named William» and «I did hear you call several times for 'William'. May I ask who it was you were addressing by that name?» (Ishiguro 1989, 35). We can see that there is no mention of how Mr. Stevens heard this happened in the novel. However, if this «how» and «when» do not appear in the film, the audience will feel lost when Mr. Stevens asks about the condition. Here the shooting mode is noteworthy for analyzing. As everyone knows, high angle shot expresses that the subjective perspective is looking down on the person or object in the image. In terms of Mr. Stevens, obviously, he feels uncomfortable with Miss Kenton's action of directly calling his father's name because he does not see her as the housekeeper of Darlington Hall and his father as under-butler. Instead, he very much respects his father as a great butler and an elder, however, Miss Kenton is just a young woman. Miss Kenton's professional identity is being despised. This attitude is represented clearly through the shooting angle. Besides, Mr. Stevens sees Miss Kenton's back from a French window. The image of the French window can be seen as a metaphor of prison, which can be related to the ending frame of the film.

In fact, the source book ends with Mr. Stevens reflecting on his life at the seaside pier in Weymouth, Western England, but in the movie, he finally returns to Darlington Hall after his travel. This seems to imply that Stevens's symbolic journey of reflection and exploration has returned to its original point. In the cinematic version, the elimination of the «confession» scene also coincides with the above conclusion. Mr. Stevens in the film seems to have no regret about his past life, returns to his original place, and accepts his destiny calmly.

Description into Action

As far as novels and films are concerned, there are obvious differences in the discourse systems of the two. In terms of characterization, novels appeal to readers' imagination through text, nevertheless, the image of characters should be turned into a concrete figure in screen writings. In films, actions and scenes are usually interrelated, which means the shots should keep moving all the time to keep the audience being enjoyed. Yet the depiction in novels can be a series of specific psychological descriptions and it is flexible for the authors to add metaphors and strong emotional words that can hardly be found in screenplays. The way of narrative in novels is more concise and would leave more space for imagination for the readers because fiction is a kind of language art and film is basically a visual art. Novel is a form of theory and reasoning, and film relies on performance, where the audience can see and hear through. Actions and dialogue usually form the main body of screenplays. Typically, dialogue will feature prominently and will be interspersed with action (Forster 1927). E.M. Foster has considered in *Aspects of the Novel* (1927) that «the specialty of the novel is that the writer can talk about his characters as well as through them or can arrange for us to listen when they talk to themselves. He has access to self-communing, and from that level he can descend even deeper and peer into the subconscious» (Forster 1927, 59).

As have been mentioned before, the narrative of films is all about movement. Scenes must keep moving in order to put the story forward. It has been considered that flat characters are easily recognized whenever they come in and easily remembered by the reader afterwards, which can be understood as flat characters always have a more fixed character trait. On the contrary, round characters are capable of surprise, contradiction, and change, they are representations of human beings in all their complexity (Forster 1927). Most of the figures in

Ishiguro's works are round figures. Their characteristics do not remain the same in front of the readers in a straightforward manner and their qualities and emotions are constantly changing in the development of the plot of the novel. However, Mr. Stevens seems to be exceptional. His attitudes towards his profession keep from the beginning to the end of the story, the yearning of dignity and the respect of loyalty run through his life. This makes his image very compact and easily adaptable for films. The audience can see his characteristics at a glance, but at the same time it is easy to make the character seem restrained. Such distinctive features make Mr. Stevens a unique hero who is incredibly challenging for actors. But Hopkins does well in his play, as said Merchant (Hopkins and Thompson 1993), «Hopkins is a performer who can twitch an eye and an audience will see and feel what is happening so far as his emotions are concerned» (Raw 2012, 12). What Hopkins has done coincides with Ivory's way of treating a character. He sees them like «a set of choices and behaviors- a process rather than a discrete entity» (Blair 2007, 183).

For example, in the source text of *The Remains of the Day*, when Lord Darlington talks about the two Jewish maids, Mr. Stevens thinks that

Indeed, the maids had been perfectly satisfactory employees and - I may as well say this since the Jewish issue has become so sensitive of late - my every instinct opposed the idea of their dismissal. Nevertheless, my duty in this instance was quite clear, and as I saw it, there was nothing to be gained at all in irresponsibly displaying such personal doubts. It was a difficult task, but as such, one that demanded to be carried out with dignity (Ishiguro 1989, 99).

Such mental activity inside his head is barely representable in film unless by using a voice-over, however, Hopkins' action of rubbing his finger along the mantelpiece shows the ambivalence of Stevens. He looks down and appears awkward and apologetic, which conveys Stevens' helplessness. As a butler who dedicates his life assisting and trusting his lord, it is hardly possible for Stevens to directly argue Lord Darlington at that time no matter how he denies in his mind to execute the order. «The effectiveness of action does not depend on what people do, but on the meaning of what they do» (Lawson 2014, 168). Although there is no dialogue involved in this scene, the way that Hopkins performs precisely portrays the hesitation of Stevens.

Commercial Intention

For adaptation, directors and screenwriters do not read in a purely aesthetic way, instead, they read pragmatically and intensively. Previous research argues that «New Criticism at its best never suggested that a literary text should be read hermetically as an independent creation but rather that it simply required deliberate and intensive study» (Rudnicki 2009, 294). The way that directors and screenwriters read coincides with this theory. They read original literary works based on the standpoint of films, see the source content with a practical perspective, and try to absorb all the materials that could be reused to form a complete and independent storyline. To attract the interest and approval of potential audience, it requires a sensitive literary comprehension and a strong will of adaptors. The way that directors and screenwriters read coincides with this theory. They read original literary works based on the standpoint of films, see the source content with a practical perspective, and try to absorb all the materials that could be reused to form a complete and independent storyline. The combination of Mr. Farraday and Mr. Lewis in the film can be considered as one of the first interpretations behind this pragmatic change by the director. In the source content, Mr. Farraday is the new owner of Darlington Hall, who has never been present before he bought this place. Stevens says that «the house is now the residence of Mr. John Farraday, an American gentleman.» (Ishiguro 1989, 82). And Mr. Lewis is an American senator who arrived at Darlington Hall in 1923 for a conference (Ishiguro 1989, 59). The shared feature of these two characters is their American background. To concentrate the storyline and make the image of this new owner

more dramatic, these two are mixed as one character in the cinematic version. This adaptation emphasizes the historical background of this replacement of Darlington Hall's owner.

In the film, Mr. Lewis is interpreted as a typical prototype of a nouveau-riche American with a blue-blooded British property. They choose Christopher Reeves for this character, who has been well known as a Hollywood actor by playing Superman's role. Himself is a representative of the U.S. and the «American Dream» and very attractive to the audience. In both the novel and the film, Mr. Lewis has had a discussion with the European property, which shows the conflict between American and Europe at that time. Mr. Lewis says that «You gentlemen here, forgive me, but you are just a bunch of naive dreamers. And if you didn't insist on meddling in large affairs that affect the globe, you would actually be charming.» and «a classic English gentleman. Decent, honest, well-meaning. But his lordship here is an amateur» (Ishiguro 1989, 70). And this speech is copied in the cinematic version. The American Senator, representing an icon of a rising great country, criticizes the English virtues, or assesses the obsolete British culture cruelly. Thus, indicates the destination of his replacement of Lord Darlington, and expresses the fall of British gentleman. This change of mixing Mr. Farraday and Mr. Lewis in the cinematic version can be considered as a punchline of the adaptation, which reduces a less prominent role (Mr. Farraday) and offers Mr. Lewis a richer characteristic. Hence, the coming of the new owner of Darlington Hall becomes a more interesting and ironic plot for the audience.

Conclusions

The adaptation from novels to movies is, in fact, a transition from text to audiovisual symbols, and also a transition from traditional media (books) to mass media. The process of bringing the novel to the big screen is actually a re-creation of the original work by filmmakers. «Only when the text, the actors and the audience are within the scope of the common experience, the film and television symbols can fulfill their communication function, and the film can obtain the value of its existence» (Meng 2012). When *The Remains of the Day* has been adapted into film, it faces, on the one hand, a text full of British characteristics; and on the other hand, audiences from different countries around the world. Different creators also have their own unique social and cultural backgrounds, creative interests, aesthetic cultivation, and artistic concepts. As can be seen from the award nominations that *The Remains of the Day* has achieved, this film version is undoubtedly a work of great artistic value. Ishiguro's own experience as a screenwriter, as well as the tacit understanding between Ivory and Jhabvala who have collaborated many times, and the targeted deletion and adaptation of the original text, are all indispensable factors for the success of the movie version of *The Remains of the Day*.

Bibliography

- BLAIR, RHONDA. 2007. *The Actor, Image, and Action*. Routledge.
- BLUESTONE, GEORGE. 1968. *Novels into Film*. University of California Press.
- CHEN, LINXIA. 2006. «The Narrative Wisdom: The Research of Movies and Television Adaptation from the Contemporary Novel.» Zhejiang University.
- CURRIE, GREGORY. 1995. “Unreliability Refigured: Narrative in Literature and Film.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53 (1): 19-29. Accessed 1 29, 2021. <http://www.jstor.org/stable/431733>.
- DERRIDA, JACQUES. 1972. *La dissémination*. Paris: Seuil.
- FIELD, SYD. 1979. *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. Dell Publishing Company.
- FORCEVILLE, CHARLES. 2009. *Multimodal metaphor*. Edited by Eduardo Urios-Aparisi. Vol. 11. Walter de Gruyter.
- FORSTER, EDWARD MORGAN. 1927. *Aspects of the Novel*. New York: Harcourt, Brace Jovanovich.
- GENETTE, GERARD. 1983. *Narrative discourse: An essay in method*. Cornell University Press.
1993. *The Remains of the Day*. Directed by James Ivory. Performed by Anthony Hopkins and Emma Thompson.
- INDUSTRIAL SCRIPTS. 2018. «Screenplay Definition.» 28 11. <http://industrialscripts.com/screenplay-definition/>.
- ISHIGURO, KAZUO. 1989. *The Remains of the Day*. New York: Vintage International.
- KRISTEVA, JULIA. 1969. “Le Mot, Le Dialogue Et Le Roman.” *Séméiotikè: Recherches Pour Une Sémanalyse*. Paris: Seuil. 82-112.
- LANGER, SUSANNE KATHERINA. 1953. *Feeling and form*. London: Routledge and Kegan Paul.
- LAWSON, JOHN HOWARD. 2014. *Theory and Technique of Playwriting and Screenwriting*. New York: The Estate of John Howard Lawson.
- LEITCH, THOMAS. 2007. *Film adaptation and its discontents: from Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. The John Hopkins University Press.
- McFARLENE, BRIAN. 1996. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press.
- MENG, WEIGEN. 2012. *A Study of Drama Translation*. Zhejiang: Zhejiang University press.
- MERCURIO, JIM. 2019. *Writing Action Description: It's All Storytelling*. 1 30. Accessed 01 29, 2021. <http://scriptmag.com/features/writing-action-description-its-all-storytelling>.
- METZ, CHRISTIAN. 1971. *ilm Language: A Semiotics of the Cinema*. Chicago: The University of Chicago Press.
- MUKHERJI, ANUBHA. 2001. “Meaning and method in Kazuo Ishiguro’s *The Remains of the Day*: A Study of Two Modes of Representation the Verbal and the Visual.” Jawaharlal Nehru University. Accessed 01 30, 2021. <http://hdl.handle.net/10603/29149>.
- RAW, LAURENCE. 2012. *Merchant-Ivory: Interviews*. University Press of Mississippi. Accessed 01 29, 2021. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt24hz6s>.
- REN, XIN, et XIAOHUI LIANG. 2019. «Upgradation and Degradation: Multimodal Presentation in Film Adaption of *The Remains of the Day*.» *Cognitive Poetics* 5: 60-72.
- RIMMON-KENAN, SHLOMITH. 2003. *Narrative Fiction: Contemporary Portics*. Routledge.
- RUDNICKI, ROBERT. 2009. “Euphues and the Anatomy of Influence: John Lyly, Harold Bloom, James Olney, and the Construction of John Kennedy Toole’s *Ignatius*.” *The Mississippi Quarterly* 62 (2): 281-301. Accessed 02 19, 2021. <http://www.jstor.org/stable/26476739>.
- STANISLAVSKI, KONSTANTIN. 2008. *An actor’s work: a student’s diary*. Routledge.
- SURMELIAN, LEON ZAVEN. 1969. *Techniques of fiction writing: Measure and madness*. Garden City, N.Y.: Doubleday Anchor Books.
- THE GUARDIAN. 2016. “Kazuo Ishiguro: Thatcher’s London And The Role Of The Artist In A Time Of Political Change.” *The Guardian*, 6 24. Accessed 02 20, 2021. <https://www.theguardian.com/books/2016/jun/24/kazuo-ishiguro-my-turning-point-reading-proust-on-my-sickbed>.
- THE PAPER. 2017. “About Kazuo Ishiguro, why does everyone talk about him.” Accessed

- 02 20, 2021. https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_1816191.
- TIFF ORIGINALS. 2017. *KAZUO ISHIGURO on The Remains of the Day | Books on Film | TIFF 2017*. 10 05. <https://www.youtube.com/watch?v=g1P6c3yomp0>.
- TODOROV, TZVETAN. 1971. "The 2 Principles of Narrative." 1, no. 1 (): 37-44. Accessed May 21, 2021. doi:10.2307/464558." *Diacritics* 1 (1): 37-44. doi:10.2307/464558.
- TODOROV, TZVETAN, and ARNOLD WEINSTEIN. 1969. "Structural Analysis of Narrative." *NOVEL: A Forum on Fiction* 3 (1): 70-76. doi:10.2307/1345003.
- VANPATTEN, BILL. 2015. "Film and Language Acquisition." *Hispania* 98 (3): 391-393. Accessed 01 29, 2021. <http://www.jstor.org/stable/24572739>.
- WAGNER, GEOFFREY A. 1975. *The Novel and the Cinema*. Rutherford, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press.
- WALL, KATHLEEN. 1994. "'The Remains of the Day' and Its Challenges to Theories of Unreliable Narration." *The Journal of Narrative Technique* 24 (1): 18-42. Accessed 01 29, 2021. <http://www.jstor.org/stable/30225397>.
- WALLACE, MARTIN. 1991. *Recent Theories of Narrative*. Cornell University Press.

La producción de Michael Nicoll Yahgulanaas: el «Haida manga» como conversación entre texto imagen¹

Michael Nicoll Yahgulanaas's Production: The «Haida Manga» as a Conversation between the Textual and the Visual

JOSÉ MANUEL CORREOSO RODENAS
Universidad Complutense de Madrid
jcorreos@ucm.es

Resumen

Las naciones Nativo-Americanas han mostrado, tradicionalmente, unas manifestaciones culturales que han servido para plasmar su concepto de interrelación entre lo textual y lo visual. Desde los ejemplos más tradicionales (canciones, historias, etc.) hasta los más novedosos, esta idea se ha mantenido como un leitmotiv que ha impregnado la literatura de autores anónimos y reconocidos. A partir del siglo XX, este proceso entra en una clara espiral ascendente, con escritores pertenecientes a las naciones nativas escalando a los puestos más altos del panorama cultural estadounidense y canadiense. Para ello, la hibridación de géneros, y la constante interrelación entre texto e imagen ha sido fundamental. Michael Nicoll Yahgulanaas es un claro ejemplo de ello, pues consigue asimilar las narraciones folklóricas de la nación Haida al formato del manga japonés, creando así un nuevo producto que sirve para ilustrar este largo proceso.

PALABRAS CLAVE: Michael Nicoll Yahgulanaas, Haida Manga, Literatura Nativo Americana, Literatura Canadiense

Abstract

Native American nations have traditionally shown certain cultural manifestations that have been disclaimers of the concept they have about the interrelation of the textual and the visual. From the most traditional (songs, oral histories, etc.) to the most up-to-date examples, this idea has been kept as a leitmotiv that has impregnated Native American literature both in its anonymous and in its acknowledged production. Since the 20th century onwards, this process has entered a clear *crescendo*, with writers belonging to these nations being recognized as some of the most important figures in American and Canadian cultural panoramas. To achieve this goal, the hybridization of genres, and the constant interrelation of texts and images has been crucial. Michael Nicoll Yahgulanaas is a clear example of this, for he assimilates folkloric narrations of the Haida nation to the format of Japanese manga, creating a new cultural product.

KEY WORDS: Michael Nicoll Yahgulanaas, Haida Manga, Native American Literature, Canadian Literature

Aquellos que me conocen, saben que hoy estoy faltando a dos de mis máximas académicas, pues las próximas páginas están dedicadas a departir sobre un autor vivo cuyo principal campo productivo son las artes plásticas. No obstante, la ocasión lo merece. En el marco de esta relevante publicación, y habida cuenta del resto de contribuciones que nutren este volumen, la colisión de literatura oral y escrita, y de texto e imagen cumplen de sobra con los postulados que se persiguen. Asimismo, puesto que se incluye una sección titulada «Voces de África», llevando a cabo una magnífica labor para con la ejemplificación del Otro, exponer un contrapunto Nativo Americano, también obviado muchas veces en nuestro contexto, sirve como complemento.

La interrelación entre texto e imagen es tan antigua como la propia expresión del pensamiento abstracto. Además, cuenta con la particularidad de que ha sabido sobreponerse a los

cambios técnicos y culturales que se han sucedido, y que han provocado que la Humanidad de-sease nuevos productos que combinaran ambos medios. Es por ello por lo que hoy en día se sigue hablando de obras híbridas y de escritores-artistas, máxime si son los propios literatos quienes conciben el imaginario visual de su creación. Durante las últimas décadas, esta reevaluación ha sufrido un crecimiento notable, pues medios inexistentes en momentos previos se han incorporado al debate, como pueden ser el cómic y la novela gráfica. Basta con pasear por los estantes de cualquier librería para comprobar cómo estas nuevas versiones suponen un importante porcentaje de los títulos a la venta. Así, antiguos maestros entran en contacto con nuevos formatos, y nuevos artistas prestan su voz y pinceles a la tradición que los precedió. Históricamente, estos productos literario-artísticos han actuado como reflejo de la cultura contemporánea de cada época, su historia, sus miedos y, puesto que el Arte siempre ha actuado de Narciso, su propio reflejo.

Normalmente, cuando se piensa en literatura Nativo-Americana, se tiende a concebir la idea de relatos tradicionales, orales, y ligados a supersticiones o creencias místico-religiosas, muchos de ellos con un fuerte componente visual². Durante mucho tiempo (hasta la segunda mitad del siglo xx)³, esta ha sido una realidad inexorable, tristemente ligada a la situación de discriminación que los miembros de estas naciones han sufrido en Estados Unidos y Canadá⁴. Las décadas de los sesenta y los setenta supusieron un antes y un después en lo que a la concepción de la literatura y las culturas Nativo Americanas se refiere pues, coincidiendo con la lucha por los Derechos Civiles, miembros de estas naciones llevaron a cabo sus propias reivindicaciones, expresadas muchas veces en forma de producto literario. Aquí se mencionará sólo uno de los ejemplos más relevantes para este proceso de aculturación y ascenso a la primera línea cultural, el de Navarre Scott Momaday (1934-), perteneciente a la nación Kiowa. El hecho de que en 1968 su novela *House Made of Dawn* ganase el prestigioso Premio Pulitzer abrió un nuevo camino para los escritores nativos que vendrían después⁵. Como se verá para el caso de Michael Nicoll Yahgulanaas, la visualidad ha venido acompañando a la literatura Nativo-Americana desde su salto a la fama⁶.

2 No obstante, debe tenerse en cuenta el esfuerzo que se ha llevado a cabo para la preservación y transmisión de estas composiciones tradicionales. Uno de los ejemplos más recientes y logrados es la colección de folklore cherokee *Cherokee Stories of the Turtle Island Liars' Club* (2016), compilado por Christopher B. Teuton e ilustrado por America Meredith.

3 Con excepciones como la de la escritora y activista Zitkála-Šá [Gertrude Simmons Bonnin] (1876-1938), perteneciente a la nación Lakota.

4 Para una información más detallada, puede acudir, por ejemplo, a la reciente Tesis Doctoral de Isis Herrero López incluida en la Bibliografía. Tradicionalmente, se ha incluido a los pueblos Nativo Americanos dentro de la denominación de «Postcolonial», clasificación que ha sido ampliamente contestada. Su estatus como «Domestic Dependent Nations» hace de estos pueblos una sociedad a medio camino entre la independencia y la pertenencia totales. En cualquier caso, son numerosas las voces que se han alzado para defender la condición de pueblo «colonizado» que todavía sufren las naciones Nativas; por ejemplo la de Cathy Rex (2015): «The particularities of the fraught relationship between the United States government and Native American nations as well as the still-colonized status of tribal peoples have led to heated debates about the appropriateness of postcolonialism when treating early American/early Native American texts» (12). Para el caso específico de la provincia canadiense de la Columbia Británica, Nicola Levell ofrece un acertado resumen: «At this point, it is important to note that in British Columbia, a resource-rich territory with a population in excess of 4 million, land treaties between the colonizing power and originating communities were never systematically negotiated or signed. Reserves were established, the Crown took possession of the remaining land and the Indian Act of 1876 prohibited land claims and outlawed ceremonial activities, like the potlatch, until an amendment in 1951. These colonial acts led to the confiscation and acquisition by museums of valuable tangible cultural heritages. In 2013, despite changes in land claim procedures, with one exception, final settlements have not been reached» (2013b, 96).

5 Proceso que culminaría en 2019 con el nombramiento de Joy Harjo (1951-), perteneciente a la nación Muscogee, como «Poet Laureate» (véase <https://www.loc.gov/item/prn-20-075>).

6 Véase Barbara K. Robins (2020), quien ofrece una interesante reevaluación en clave interdisciplinar de la *opera prima* de Momaday: «As the first novel of an accomplished poet, most scholarship favors the literary elements and only superficially mentions Momaday's use of visuals or sounds. Therefore, it is noteworthy than in an interview with Woodard, Momaday readily compared poetry, which requires 'precision, condensation, concentration,' to painting. "Of all the things one might paint or see, the painter's job is to choose the essential part which reflects the whole." Using the trope of sight – eyes, light/dark, color, and reflective materials – visual elements serve to inform readers of each character's essence. Ultimately, each character's comprehension of his or her world is shaped/colored by how and what the characters choose to see and determines the stories the characters choose to tell» (130).

Este capítulo tiene como objetivo ofrecer una reevaluación del crisol de tradiciones que supone la producción literaria Nativo-Americana contemporánea a través de la obra del canadiense Michael Nicoll Yahgulanaas (nacido en 1954, perteneciente a la nación Haida -X̱aayda-de las islas de la Reina Carlota, o Haida Gwaii)⁷. Yahgulanaas es un ejemplo sobresaliente tanto del diálogo texto-imagen como del no menos importante producido entre tradición y modernidad. Formado como artista plástico y escultor⁸, Yahgulanaas es considerado el creador de uno de esos géneros híbridos arriba mencionados: el «Haida manga», «[...] a kind of transpacific fusion that transculturates Haida formlines, ideas and oral histories with manga, the Japanese genre of cartoon and comic illustration», en palabras de Nicola Levell (2013b, 94), de cuyas obras ha producido tanto el texto como las ilustraciones⁹. A través de la utilización del formato del manga japonés, Yahgulanaas ha conseguido crear un nuevo soporte para la plasmación de las historias tradicionales del pueblo Haida, persiguiendo una labor triple de preservación, de propaganda y de didáctica. La publicación en 2001 de *A Tale of Two Shamans* supuso el inicio de esta novedosa tradición interdisciplinar, que ha visto su culminación en el año 2019 con la publicación de *Carpe Fin*. A medio camino, en 2014, publicó *Red*, hoy considerado como la obra cumbre de este novedoso género híbrido¹⁰. Con todo lo antedicho, aquí se pretende presentar cómo un moderno escritor-artista ha encontrado el equilibrio entre tradición y contemporaneidad, entre los formatos literarios más ancestrales (el relato oral) y los más novedosos (el cómic o, más concretamente, el manga)¹¹.

Como se ha mencionado, *A Tale of Two Shamans* es la obra fundacional del género híbrido que crea Yahgulanaas. Como se podrá ver para los cómics que se van a comentar a continuación, aquí ya se aprecia la principal característica del Haida Manga: la mezcla de historias tradicionales del pueblo Haida con la estética japonesa del manga. En este caso en particular, se narran, en forma de parábola, los principales aspectos de la espiritualidad Haida. Como el propio Yahgulanaas anuncia, esta obra cumple la función principal de acercar la agonizante lengua Haida a los jóvenes, en un intento de preservación y revitalización. La principal diferencia con las cobras que se van a explorar ahora radica en el hecho de que *A Tale of Two Shamans* no es un cómic al uso, sino que es una obra que contrapone ilustración y texto, como se puede ver en la imagen:

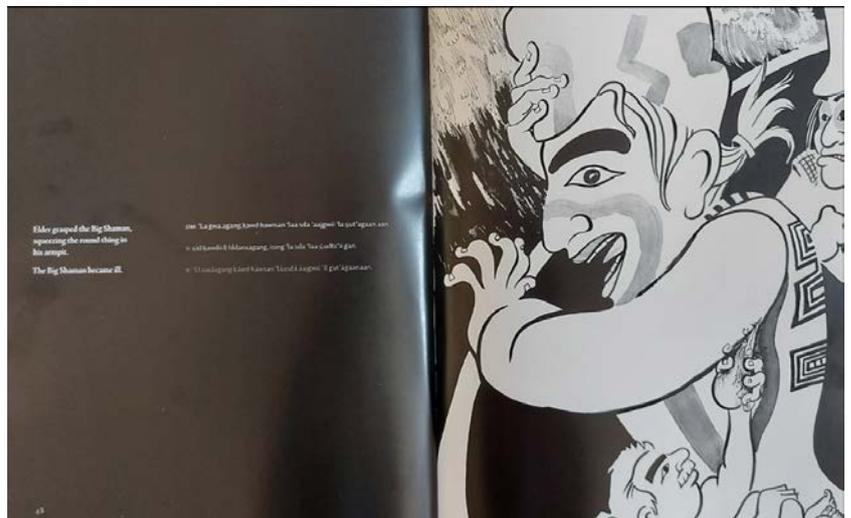


Imagen 1: Página de *A Tale of Two Shamans* donde se aprecia la disposición del texto. Yahgulanaas, Michael Nicoll. *A Tale of Two Shamans*. Vancouver: Locarno Press, 2018, pp. 48-49.

7 Véase <https://mny.ca/en/>.

8 Bajo la tutela de Robert Davidson (1946-), también perteneciente a la nación Haida (<https://www.robertdavidson.ca/>).

9 Para el proceso creativo de *Red*, véase https://www.youtube.com/watch?v=POMbyPLhqRI&t=10s&ab_channel=mnyhaida.

10 Aunque la obra de Yahgulanaas es más amplia, con otros notables ejemplos como *Flight of the Hummingbird* (2008), será a las obras mencionadas, especialmente *Red* y *Carpe Fin* a las que se refieran estas páginas.

11 No obstante, no será éste el único ejemplo, siendo otro el videojuego *Never Alone [Kisima Injitchuŋa]*, desarrollado por Upper One Games (2014), el cual adapta un cuento tradicional del pueblo Iñupiat de Alaska titulado «Kunuksaayuka». Para más información acerca del videojuego, véase: <http://neveraloneygame.com/>.

Como se aprecia en la imagen, el cromatismo elegido para esta obra es dual en blanco y negro, y la página textual presenta cuatro versiones diferentes del mismo texto. Estas corresponderían con la versión inglesa de la historia acompañada de la versión en Haida en sus tres dialectos principales (Old Massett, Skidegate y Kaigani, propio este último de Alaska)¹², algo que no se repetirá en los dos restantes ejemplos. Estas páginas se combinan con otras en las que sólo aparece la presencia de la ilustración:

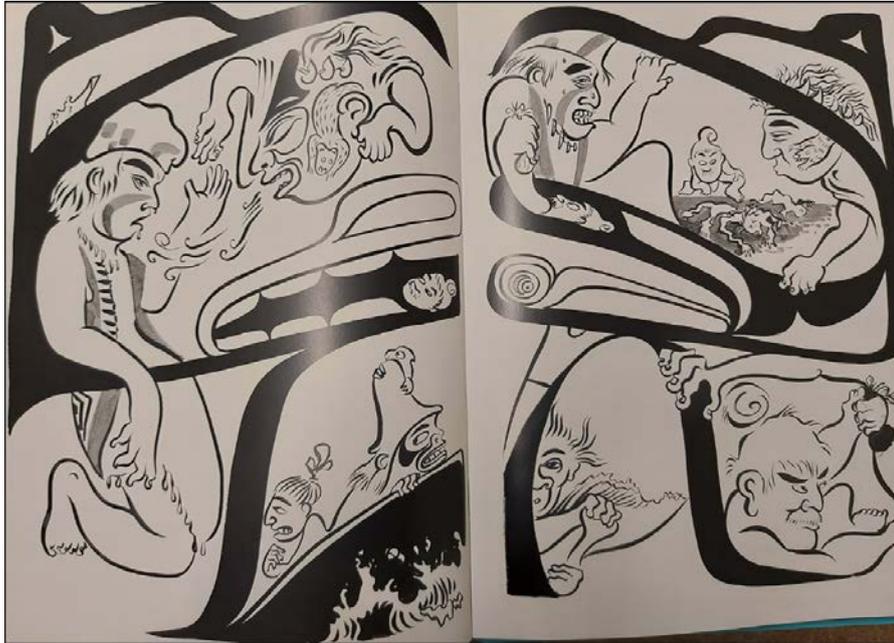


Imagen 2: Páginas de *A Tale of Two Shamans* que sólo muestran dibujo. Yahgulanaas, Michael Nicoll. *A Tale of Two Shamans*. Vancouver: Locarno Press, 2018, pp. 50-51.

Centrándonos ahora en *Red*, se aprecia un proceso similar al mencionado para la anterior obra. Contemplando únicamente los aspectos más literarios, lo que Yahgulanaas presenta aquí es la recreación de una leyenda tradicional Haida, en la que los inicios de la colonización europea empezaban a cobrar forma en el oeste del actual Canadá. Una comunidad tradicional nativa se ve asaltada por la incursión de tratantes de pieles que acaban raptando a Jaada¹³, la hermana de Red, protagonista de la narración. Con el paso de los años, Red entra a ostentar el liderazgo de su comunidad y su sed de venganza no hace más que afianzarse. Todo ello se ve ayudado por la presencia de un misterioso artesano (un posible trasunto de Robert Davidson) que le proporciona la técnica para construir una máquina de guerra inspirada en los tótems (gyáa'aang) con la que enfrentarse al hombre blanco (Xhaaydla Gwaayaay)¹⁴. Finalmente, un día vuelve a encontrarse con los raptadores de Jaada, a uno de los cuales acaba matando en un acceso de ira, sin saber que era su cuñado y padre de sus sobrinos¹⁵, lo que provoca la venganza de los blancos y el asesinato de Red. Esta estructura narrativa ofrece al lector una sensación de circularidad muy

12 Aunque según John Enrico históricamente han existido otros dialectos que a día de hoy se encuentran extintos, como el Ninstints (propio de la zona sur de la isla Moresby): «The Ninstints dialect is now extinct and very poorly documented [...]» (2003, 1).

13 Con todo lo que ello conlleva de desposesión de la tierra, uno de los leitmotiv de las narraciones tradicionales Haida según Kathy Bedard Sparrow: «In the oral tradition, in some rare cases land has been alienated from original lineage holders. One example involves the practice of filial inheritance which “broke the custom” of matrilineal descent. This remarkable event occurred in post-contact times (around 1840) and involved the transfer of chieftainship of the great Raven chief Sigai who passed the title and the town of Adaiwas (Masset) to his son who took the chief's name Wiiaa (Weah) from his father's father's lineage» (1998, 216).

14 Pero también a las ballenas, un animal considerado sobrenatural (SGaanaGwa) por el pueblo Haida.

15 En un desenlace similar al del rapto de las sabinas de la tradición romana.

en consonancia con las narraciones tradicionales de los Nativos Americanos, donde se incide en el concepto de cosmos (recuérdense esas narraciones cherokee que se han mencionado con anterioridad). Yahgulanaas consigue transmitir esta sensación, que hace de nexo de unión con la historia original, mediante la metáfora de la costa de la isla, donde todas las acciones importantes tienen lugar (raptó, creación de la máquina bélica, reencuentro, catarsis de la hermana de Red): «Out there is where we are conceived/ here on the beach is where we are born/ and in there, that is where we become adults» (Yahgulanaas 2014, 5) dirá el jefe tribal de Kiokaathli. No obstante, al igual que en el resto de la producción de Yahgulanaas (como se ha visto para el ejemplo previo) lo realmente interesante reside en la constante interrelación entre lo literario y lo visual. Como se verá a continuación, la disposición de las imágenes, su estructura, o incluso las categorías cromáticas dedicadas a cada personaje o grupo de personajes son tan importantes como el texto escrito a la hora de alcanzar una comprensión plena del cómic.

Comenzando con la disposición de las escenas (lo que podríamos considerar viñetas), llama poderosamente la atención el grosor de los trazos negros que separan cada uno de estos elementos compositivos. Sin embargo, cuando se considera la narración en su conjunto, se puede apreciar cómo estas divisiones tienen como misión la creación de una imagen mayor que escapa a una primera apreciación. Como se ve en la siguiente imagen todo *Red* forma el rostro de un tótem a la manera de los que pueblan las Islas de la Reina Carlota:



Imagen 3: Mural que conforman las viñetas de *Red*.

En 2013, Nicola Levell ofreció una breve descripción de este fenómeno: «In Haida Manga, objects, forms that appear to us one way, can be flipped around and rearranged to find new relationships among the parts, and a new dimension for the whole» (2013a, 113), ampliada en 2016 por Richard Harrison:

And if the relationship between gutter and panel is the visual representation of differences in views of time and space, differences in the comic page between the swirling layout of *Red* and the rectilinear paradigm considered by McCloud and others also expresses the contrast between indigenous and European cosmologies —conceptions of how part and whole are related to one another in a universe. For the European side, mapped along the grid of content-displaying panels divided by empty gutters, the identity of the whole is assembled by the mind that views its individually discrete parts; for the Indigenous worldview, the whole is everything and everywhere: it extends to each individual its identity as a fraction of itself. These views contest across not just our reading of comics, but our reading, too, of history. Such a view only opens more avenues of inquiry, but my class's short answer, in a way that I think is a Canadian trait and hope is a Canadian virtue, is that it is a yes that poses more questions than it can answer and thus keeps the discussion alive (53).

Así, se representa esa unión entre manifestaciones artísticas y literarias tradicionales y contemporáneas a la que se aludía más arriba.

Pasando a la estructura de las imágenes, como afirman Luis Gasca y Roman Gubern, esta se puede asimilar a la estructura discursiva del propio cómic: «Cada viñeta delimita una porción de espacio en el que se representa mediante el dibujo un espacio ficticio, en cuyo interior acontece una acción de duración variable» (1988, 16)¹⁶. Sin embargo, al igual que se ha indicado para la disposición de las escenas, el caso de *Red* alberga una serie de particularidades que merecen ser tenidas en cuenta. Como se puede ver en la siguiente imagen, el discurso no es lineal, sino que esos gruesos trazos negros a los que se han aludido anteriormente conforman una disposición irregular:

Mediante este recurso, Yahgulanaas consigue un doble objetivo: por un lado, configura ese rostro totémico que se ha explicado anteriormente y, por otro, sigue un modelo narrativo propio de la oralidad del pueblo Haida, como Richard Harrison argumenta:



Imagen 4: Página de *Red* en la que se aprecia la disposición irregular de las viñetas. Yahgulanaas, Michael Nicoll. *Red. A Haida Manga*. Madeira Park, BC: Douglas & McIntyre, 2014, p. 34.

It is a given that the comic page is read in the same manner as the text page of the culture that produced it: English speakers read comics left to right, top to bottom, for example. But most of the analysis of sequential art treats understanding the comic page as interpreting a series of pictures: the obvious and productive analogies between comics and film, paintings, or photographs dominate that analysis. But let me try this thought experiment based on the idea that a page of sequential art is a page of text: if the comic page is a page of meaning we read from panel to panel (even as we order our reading within the panel according to the images and words within it), then we can consider each relationship between whole and part in the meaning of a piece of sequential art the way we consider the relationship between whole and part in the meaning of a selection of text (2016, 69)¹⁷.

Considerando la cadencia con que se construye el discurso en lengua Haida (una de las más lentas de la Tierra), la linealidad no siempre es un hecho objetivable, sino que se producen saltos espacio-temporales que se representan mediante los diferentes recursos morfosintácticos y

¹⁶ La obra de Gasca y Gubern también diserta sobre la inclusión de «idiomas exóticos» en las viñetas de los cómics: «Los idiomas exóticos para la cultura occidental, que utilizan sistemas de escritura diferentes del alfabeto latino, han recibido muchas veces una representación fantasiosa en los cómics. Incluso en ocasiones los dibujantes han inventado escrituras totalmente crípticas y sin referente en tradición cultural alguna» (1988, 512). Aunque el caso de los cómics de Yahgulanaas no cumple con la premisa del alfabeto distinto al latino, la representación de las palabras y la fonética Haida sí se ajustan a la interpretación que hacen estos académicos.

¹⁷ Véase a este respecto también el testimonio de Wesley Benjamin Colclough IV: «The graphic formline is especially important in *Red* as it shapes the entire experience of the work, articulating the story through a Haida logographic form [...]. Each page depicts a different scene in the story as it unfolds in a linear sequence of events. However, there are no singular rectangular panels separated by empty gutters, as in conventional comic formats, but scenes that unfold within the ovoids and u-shapes of a macrocosmic pattern representing the same story through a traditional formline motif, presenting an iconic graphic whole and a narrative story simultaneously» (2012, 40).

fonológicos con que cuentan los hablantes¹⁸. Uno de los ejemplos que más sorprende al lector occidental es el hecho de que la lengua Haida esté estructurada mediante tres casos temporales: estático, dinámico y puntual, lo que se representa en muchas de las páginas de *Red*, también tripartitas¹⁹.

Finalmente, nos centraremos en las categorías cromáticas que aparecen en *Red*. Como se puede desprender del título, la utilización de los colores va a ser una característica crucial en la composición del cómic. Estas categorías se relacionan, fundamentalmente, con la caracterización de los distintos personajes principales que aparecen en la obra de Yahgulanaas y, más concretamente, con su cabello. Comenzando con los nativos que aparecen en el cómic, se puede apreciar cómo estos presentan un tono azulado oscuro en su cabellera, salvo en el caso de Red quien, obviamente, tiene el cabello rojo, como se aprecia en la imagen:



Imagen 5: Página de *Red* en la que se aprecian las diferencias en el cromatismo empleado para el cabello de los personajes. Yahgulanaas, Michael Nicoll. *Red. A Haida Manga*. Madeira Park, BC: Douglas & McIntyre, 2014, p. 6.

Se representa así su diferenciación con respecto al resto de nativos, y también la temeridad y la ira que van a ser la nota dominante en su vida desde el rapto de Jaada. Por otro lado, tenemos el mundo de los blancos, en cuyas escenas aparecen representados en tonos grises y oscuros, como esos seres malvados y misteriosos que vienen del otro lado del Estrecho de Hécaté (*Kandaliigwii*), como se puede ver en esta imagen:



Imagen 6: Páginas de *Red* en las que se muestra el contraste cromático entre los habitantes de la aldea y los blancos. Yahgulanaas, Michael Nicoll. *Red. A Haida Manga*. Madeira Park, BC: Douglas & McIntyre, 2014, pp. 24-25.

18 A este respecto, deben apreciarse los esfuerzos llevados a cabo por el Council of the Haida Nation (<https://www.haidanation.ca/>) para con la preservación y difusión del legado lingüístico Haida, severamente amenazado hoy en día. Una de las herramientas más eficaces para este propósito es la publicación periódica de la revista *Haida Laas*, donde se ponen de relieve asuntos concernientes a la nación en su propia lengua nativa.

19 A este respecto, véanse las obras de John Enrico (especialmente su gramática de la lengua Haida en dos volúmenes), a día de hoy el principal valedor de esta lengua casi extinta.

Finalmente, se debe mencionar la utilización del color blanco, reservada por Yahgulanaas para casos muy particulares. Estos son el misterioso artesano rescatado por Red y, hacia el final del relato, la que descubre es su familia política, como se aprecia en estas imágenes:



Imagen 7: Página de *Red* en la que se muestra el cabello blanco del artesano. Yahgulanaas, Michael Nicoll. *Red. A Haida Manga*. Madeira Park, BC: Douglas & McIntyre, 2014, p. 44.



Imagen 8: Página de *Red* en la que se muestra el cabello blanco de los familiares de Red. Yahgulanaas, Michael Nicoll. *Red. A Haida Manga*. Madeira Park, BC: Douglas & McIntyre, 2014, p. 106.

Terminaremos este repaso ofreciendo un comentario sobre la última obra publicada por Yahgulanaas: *Carpe Fin*. Este cómic nos acerca la historia del misterioso artesano que ayuda a Red a construir su máquina de guerra, *Carpe*, constituyendo, por tanto, una precuela de la obra arriba estudiada. En este caso, el autor, quien también firma texto e imagen, ha buscado su inspiración en una tradición diferente al manga japonés, aunque guardando una estrecha relación con éste: el Manhwa coreano²⁰. Al igual que ocurría en *Red*, Yahgulanaas juega con la disposición de las escenas para componer una serie de obras artísticas de mayor formato (en este caso seis) cuyos trazos recuerdan a los rostros totémicos del pueblo Haida, como el propio autor explica en su «Introduction»:

Seventeen years ago a brush in the hand of a watchman painted the first draft of the paper now in your hands. Seventeen months ago that same brush started a mural two metres high and six metres long. It is now in the permanent collection of the Seattle Art Museum²¹. The mural became this book, the prequel to *Red: A Haida Manga*. *Carpe Fin* is an explanation of how the Carpenter was found alive on a rock in the middle of the ocean (2019, n/p).

En lo que respecta a la línea argumental que el autor nos presenta, se pueden distinguir dos clara finalidades en *Carpe Fin*. Por un lado, sería posible apreciar la «narración marco» de una zona económicamente deprimida del oeste de Canadá, en un claro alegato ambientalista

²⁰ Para una información más detallada, véase Christopher Hart (2004).

²¹ Véase <https://art.seattleartmuseum.org/objects/43811/carpe-fin>.

y de protección de los recursos naturales²². Yahgulanaas introduce la historia con el siguiente comentario: «Once upon a time this could be a true story» (2019, n/p). En segundo lugar, tendríamos la «narración enmarcada» que protagoniza el propio Carpe. En una expedición pesquera con el objetivo de paliar los efectos de la terrible situación del pueblo, es abandonado en una roca, escenario en el cual es hecho partícipe de su comunión con el misticismo Nativo-Americano, siendo guiado por diferentes animales totémicos (entre ellos la ballena) por escenas de la mitología Haida²³. Así, esas seis producciones de gran formato que se mencionaban más arriba corresponderían con estos dos momentos narrativos: dos con las escenas iniciales del pueblo, dos con la experiencia mística de Carpe y dos con el retorno de éste a su comunidad, tras haber adquirido la sabiduría ancestral de los nativos Haida. Como también se ha visto para *Red*, el uso del cromatismo tiene una significación especial en *Carpe Fin*. Aunque en este caso no sean los personajes los que ostenten esas categorías cromáticas, sí será posible verlas en la disposición de las escenas. Como se ha comentado, estas se dividen en dos/tres grandes grupos. Así, las viñetas que corresponderían con la ciudad, antes y después de la expedición, están representadas en tonos fríos, predominando los azules y los verdes, y con una intensidad más apagada. Todo ello contribuye a acentuar el sentido de depresión y crisis que la narración trata de transmitir. Por el contrario, en las viñetas en las cuales Carpe se halla abandonado en la roca y viajando por el mundo de la mitología Haida predominan los colores cálidos, con una intensidad mucho mayor. A través de este recurso, Yahgulanaas crea un claro contraste entre ambos mundos, el gris de los blancos y el poderoso de los nativos.

A tenor de todo lo antevisto, se puede concluir que la creación estilística de Michael Nicoll Yahgulanaas supone uno de los diálogos más interesantes que se han dado en nuestro joven siglo en lo que concierne a las interrelaciones entre el lenguaje visual y el lenguaje escrito. La traslación de la narración oral al gran formato y la imaginería del manga supone un doble hito en la consecución y consolidación de la literatura ilustrada. Por un lado, supone la plasmación de un imaginario inexistente de forma física hasta el momento (al margen de los tótems) y, por otro, es una inmejorable herramienta para aproximar a las generaciones jóvenes el legado de la nación Haida, ofreciéndoles sus tradiciones en un formato atractivo y comprensible por formar parte de su cultura popular. Así, Yahgulanaas, vía sus dibujos y su readaptación de las narraciones Haida, está consiguiendo el objetivo que antropólogos y lingüistas se propusieron hace más de un siglo: la preservación del legado nativo de Canadá, su transmisión a las generaciones futuras y su adaptación al mundo del nuevo milenio. Como el propio Yahgulanaas afirma en el prólogo a la edición de 2018 de *A Tale of Two Shamans* (4): «The strenght of owning a thing is often expressed as a right to share it. In this retelling we the illustrators, editors, linguists, curators and indeed the community of living Haidas invite you to join with us. Come as a respected guest. Sit at the table and be nourished by our living culture».

22 Dada la tradicional relación de los integrantes de las naciones Nativo Americanas con la naturaleza, la de Yahgulanaas no ha sido la única voz que, literariamente, se ha alzado en esta defensa. Al suyo habría que añadir nombres como los de Leslie Marmon Silko (Laguna-Pueblo, nacida en 1948) o Louise Erdrich (Chippewa, nacida en 1954), por mencionar algunos de los ejemplos más relevantes. Véase Lorena Laura Stookey (1999), Ami M. Regier (2012), Kim Griffin (2015), Aitor Ibarrola Armendáriz (2016 y 2018) o José Manuel Correoso Rodenas (2019 y 2020), entre otros ejemplos. A ellos se podría añadir la antología *The Remembered Earth*, la cual pone un claro énfasis en el componente medioambiental de la literatura Nativo Americana contemporánea (véase bibliografía final).

23 En consonancia con la tradición folklórica del *trickster*. Véase Lewis Hyde (1998).

Bibliografía

- COLCLOUGH, WESLEY BENJAMIN. 2012. «Transforming Hybridities: Brendan Lee Satish Tang's Manga Ormolu and Michael Nicoll Yahgulanaas' Haida Manga». MA Thesis. Concordia University.
- CORREOSO-RODENAS, JOSÉ MANUEL. 2020. «Bringing Native American Literature to Spanish Students». En *Teaching Language and Literature On and Off Canon*, editado por José Manuel Correoso-Rodenas, 228-239. Hershey, PA: IGI Global.
- CORREOSO-RODENAS, JOSÉ MANUEL, ed. 2020. *Teaching Language and Literature On and Off Canon*. Hershey, PA: IGI Global.
- CORREOSO RODENAS, JOSÉ MANUEL. 2019. «“The story must be told as it is”: el texto y el contexto. Enseñando literatura Nativo Americana en la Facultad de Humanidades de Albacete». *e-SEDLL*, n.º 1: 149-165.
- DURÁN GIMÉNEZ-RICO, ISABEL, REBECA GUALBERTO VALVERDE, EUSEBIO DE LORENZO GÓMEZ, CARMEN M. MÉNDEZ GARCÍA y EDUARDO VALLS OYARZUN, coords. 2018. *A Critical Gaze from the Old World: Transatlantic Perspectives on American Studies*. Berna: Peter Lang.
- ENRICO, JOHN. 2003. *Haida Syntax*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.
- GASCA, LUIS y ROMAN GUBERN. 1988. *El discurso del cómic*. Madrid: Cátedra.
- GONZÁLEZ-MORENO, BEATRIZ y FERNANDO GONZÁLEZ-MORENO, eds. 2020. *Painting Words. Aesthetics and the Relationship between Image and Text*. Londres: Routledge.
- GRIFFIN, KIM. 2015. «Boundaries, Borderlands, and the Built Environment in Leslie Marmon Silko's *Almanac of the Dead*». Tesis doctoral. University of North Georgia.
- HARRISON, RICHARD. 2016. «Seeing and Nothingness: Michael Nicoll Yahgulanaas, Haida Manga, and a Critique of the Gutter». *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée*: 51-74.
- HART, CHRISTOPHER. 2004. *Manhwa Mania: Sow to Draw Korean Comics*. Nueva York: Watson-Guption Publications.
- HERRERO LÓPEZ, ISIS. 2013. «La traducción al español de la prosa nativo-americana: estudio crítico de la (re)construcción transcultural de la identidad indígena estadounidense». Tesis doctoral. Universidad de Salamanca.
- HOBSON, GEARY, ed. 1990. *The Remembered Earth. An Anthology of Contemporary Native American Literature*. Albuquerque, NM: University of New Mexico Press.
- HOFFMAN, ELIZABETH DELANEY, ed. 2012. *American Indians and Popular Culture*. Nueva York: Praeger.
- HYDE, LEWIS. 1998. *Trickster Makes This World: Mischief, Myth, and Art*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- IBARROLA-ARMENDÁRIZ, AITOR. 2016. «Genre Reconsidered in Louise Erdrich's *The Round House*». *Revista de Estudios Norteamericanos*, n.º 20: 13-37.
- IBARROLA ARMENDÁRIZ, AITOR. 2018. «Native (Revengeful) Identities On and Off the Reservation in Louise Erdrich's *Four Souls*». En *A Critical Gaze from the Old World: Transatlantic Perspectives on American Studies*, coordinado por Isabel Durán Giménez-Rico, Rebeca Gualberto Valverde, Eusebio de Lorenzo Gómez, Carmen M. Méndez García y Eduardo Valls Oyarzun, 231-250. Berna: Peter Lang.
- LEVELL, NICOLA. 2013a. «*Coppers from the Hood: Haida Manga Interventions and Performative Acts*». *Museum Anthropology* 36, n.º 2: 113-127.
- LEVELL, NICOLA. 2013b. «Site-specificity and dislocation: Michael Nicoll Yahgulanaas and his Haida Manga *Meddling*». *Journal of Material Culture* 18, n.º 2: 93-116.
- MOMADAY, N. SCOTT. 1968. *House Made of Dawn*. Nueva York: Harper & Row.
- REGIER, AMI M. 2012. «Leslie Marmon Silko: Mapping Radical Histories and Futures». En *American Indians and Popular Culture*, editado por Elizabeth Delaney Hoffman, 19-32. Nueva York: Praeger.
- REX, CATHY. 2015. *Anglo-American Women Writers and Representations of Indianess, 1629-1824*. Londres: Routledge.
- ROBINS, BARBARA K. 2020. «Word Painter. Visual Tropes of Enlightenment in N. Scott Momaday's *House Made of Dawn*». En *Painting Words. Aesthetics and the Relationship between Image and Text*, editado por Beatriz González-Moreno y Fernando González-Moreno, 129-142. Londres: Routledge.
- SPARROW, KATHY BEDARD. 1998. «Correcting the Record: Haida Oral Tradition in An-

- thropological Narratives». *Anthropologica* 40, n.º 2: 215-222.
- STOOKEY, LORENA LAURA. 1999. *Louise Erdrich: A Critical Companion*. Westport, CT: Greenwood Publishing Group.
- SWANTON, JOHN R. 1908. *Haida Texts: Masset Dialects*. Leiden: E. J. Brill.
- TEUTON, CHRISTOPHER B. 2016. *Cherokee Stories of the Turtle Island Liars' Club*. Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press.
- YAHGULANAAS, MICHAEL NICOLL. 2018. *A Tale of Two Shamans*. Vancouver: Locarno Press.
- YAHGULANAAS, MICHAEL NICOLL. 2019. *Carpe Fin*. Madeira Park, BC: Douglas and McIntyre.
- YAHGULANAAS, MICHAEL NICOLL. 2008. *Flight of the Hummingbird*. Vancouver: Greystone Books.
- YAHGULANAAS, MICHAEL NICOLL. *Red. A Haida Manga*. Madeira Park, BC: Douglas & McIntyre, 2014.

El lenguaje narrativo visual en los libros de artista de Warja Lavater: hacia una poética de la abstracción.

The Visual Narrative Language in Warja Lavater's Artist Books: towards a Poetics of Abstraction

CARMEN GARCÍA BLANCO

Investigadora independiente

carmengarciablanco.editorial@gmail.com

Resumen

Warja Lavater (1913-2007) fue precursora de los libros de artista con la publicación de *William Tell* en el momento en que también salía a la luz el que hoy es considerado como el primer libro de artista: *Twentysix Gasoline Stations* de Edward Ruscha. Este artículo pretende subrayar la relevancia de la obra de la autora suiza como pionera de los libros de artista y como creadora de una original forma visual de narrativa. Con este objetivo, se ofrecerá una panorámica general de su producción, para, a continuación, analizar los procesos simbólicos y de abstracción de los que se vale Lavater para desarrollar su personal forma de narrativa visual y, de esta forma, esbozar una poética de la abstracción de la artista suiza. Como base de estudio se tomará una de sus primeras *imageries*: *Le petit Chaperon rouge*, adaptación visual realizada por Lavater del clásico infantil.

Palabras clave: Warja Lavater, Narrativa Visual, Poética de la Abstracción, *Imageries*, Libros de Artista

Abstract

Warja Lavater (1913-2007) was the forerunner of artist's books with the publication of *William Tell* at the time when the one is now considered as the first artist's book also came to light: *Twentysix Gasoline Stations* by Edward Ruscha. This article aims to value the work of the Swiss author as a pioneer of artist's books and as a creator of an original visual form of narrative. With this objective in mind, an overview of her production will be offered, to afterwards analyze the symbolic and abstraction processes that Lavater uses to develop her personal form of visual narrative and, in this way, sketch a poetics of the abstraction of the Swiss artist. One of her first *imageries* will be taken as the basis of study: *Le petit Chaperon rouge*, a visual adaptation of the children's classic by Lavater.

Keywords: Warja Lavater, Visual Narrative, Poetics of Abstraction, *Imageries*, Artist Books

Introducción

Artista suiza dedicada inicialmente al diseño gráfico, Warja Lavater es conocida principalmente por la publicación de una original colección de cuentos clásicos infantiles —conocidos como *imageries*— editados en forma de *leporello* e imbuidos de un lenguaje narrativo visual y único. A partir de un proceso de abstracción, la autora representa a los personajes mediante formas geométricas, cuya codificación aparece en una leyenda inicial, de forma que son los «lectores» de su personal narrativa quienes crean el texto que ella ha reinterpretado previamente en forma de imágenes.

Esta investigación es un estudio preliminar sobre la obra de Warja Lavater, que se ha llevado a cabo estableciendo inicialmente una panorámica general de su producción, con una breve parada en el papel que la autora suiza tuvo en la historia de los libros de artista, para a continuación tomar como base de análisis *Le petit Chaperon rouge*, una de sus primeras *imageries*.

Esta obra será objeto de un sucinto estudio discursivo comparativo con las primeras versiones del cuento tradicional en el que se basa y de un posterior análisis del proceso de abstracción seguido por la autora en su edición del clásico infantil, que se centrará en su voluntad innovadora y en su intención de narrar más allá de las posibilidades de la simple ilustración que acompaña al texto. A partir de ahí, quedará esbozada una poética de la abstracción en Lavater a través de los recursos narrativos que le ofrece la representación simbólica de personajes y localizaciones.

Por último, se trazará la relación con el marco teórico de la época y se plantearán los siguientes puntos de estudio proyectados: la recepción de su obra gráfica y las posibles aplicaciones de esta en distintos marcos de uso, entre los que destaca el pedagógico.

Panorámica general de la obra de Warja Lavater

Apuntes biográficos:

Warja Lavater nace en Winterthur (Suiza) en 1913 y pasa los primeros años de su infancia entre Rusia y Grecia. Más adelante, de 1931 a 1935, estudia en la Kunstgewerbeschule o Escuela de Artes Aplicadas de Zúrich, donde las ideas de la Bauhaus son dominantes en ese momento. Warja completa su educación con estancias en Estocolmo, Basilea y París (Schelbert 2014, 222).

Entre sus profesores en la escuela de Zúrich se encuentra Ernst Keller, pionero del diseño y considerado por muchos como padre del estilo suizo en diseño gráfico. A la influencia de la Bauhaus deberá añadirse por tanto la de Keller, así como la de una infancia y educación cosmopolitas.

Sus comienzos profesionales se mueven en el ámbito del diseño gráfico. En 1937 funda, junto con Gottfried Honegger —su futuro marido—, un estudio de diseño gráfico aplicado. Entre otros trabajos, de 1944 a 1958 se encarga de la redacción e ilustración de una revista cultural juvenil. En 1958 recibe el encargo de decorar la autopista y el acceso a la exposición SAFFA (Schweizeische Ausstellung für Frauenarbeit) tomando como motivo la mujer suiza a lo largo de la historia. Lavater realiza una representación figurativa de las imágenes femeninas, pero ya entonces considera primordial el papel de lo abstracto y el signo en la obra: «[...] Elles étaient représentées de façon figurative et en couleurs, mais c'était la ligne blanche, abstraite, qui avait le rôle le plus important. En fait, je m'intéressais depuis toujours à une chose précise : raconter par l'image et, plus exactement, par le signe» (Gromer 1991, 41-42).

En 1958 Lavater se traslada junto a Honegger a Estados Unidos, donde residirán hasta 1960. Esta estancia marcará el comienzo de lo que sería su obra en el futuro. Será allí donde comience a usar pictogramas como representaciones gráficas de elementos lingüísticos, influenciada por la cartelería, la publicidad en las calles y las señales de tráfico: «C'était la manière spectaculaire dont fonctionnaient les signaux de toutes sortes aux USA qui m'a vraiment fait réfléchir sur l'importance du CODE [...]. Je me suis dit: «Pourquoi ne pas l'employer en Littérature à la place de la typographie?»» (Gromer 1991, 42)

Además, el descubrimiento fortuito de unos pequeños libros para escribir y practicar caligrafía en Chinatown le hicieron reflexionar sobre las posibilidades de experimentar con otros formatos en libros:

Dans un livre normal, tourner la page coupe l'écoulement du temps ; il y a le passé et le futur. Le livre dépliant est plus linéaire : c'est l'écoulement du temps dans l'horizontal ; il

peut y avoir aussi le vertical vers le bas et le vertical vers le haut : voir les rouleaux japonais, que l'on peut relier aux « volumens » de la Rome antique (Escarpit 2016).

La conjunción de estos descubrimientos, en un momento en el que se encontraba inmersa en la vida cultural y artística del Nueva York de la época, actuó como germen de lo que sería el nuevo camino de la diseñadora y de su incursión en el mundo de la literatura y el arte de una forma interdisciplinar.

Selección de obras:

La obra de Warja Lavater es variada y con un marcado carácter innovador y experimental. La selección de obras que se comenta a continuación no es exhaustiva, pero sí pretende mostrar una perspectiva general de la variedad de su trabajo, que va desde la obra gráfica hasta la ilustración, pasando por distintas publicaciones editoriales y libros de artista.

En lo referente a la producción gráfica, su obra *más reconocida es el logo* para la corporación bancaria SBC (UBS), que se ha mantenido hasta la actualidad pese a las distintas fusiones por las que ha pasado la entidad financiera. Como ilustradora, es reseñable, entre otros, su trabajo puramente figurativo en la publicación *2300 Years of Medical Costume Drawings*. Pero es en su obra propia en la que la autora destaca con diversas publicaciones que se distinguen por su originalidad de gran parte de los trabajos por encargo realizados previamente y de otras producciones menos personales.

Entre sus primeras publicaciones es pertinente destacar *Folded Stories*, publicada entre 1962 y 1967 por Basilius Presse y que presenta ya entonces un tratamiento personal del espacio por parte de Lavater. Puede verse en estas obras y en *William Tell* —publicada por el MoMA en 1962— la incipiente gestación del que sería su trabajo más conocido: la colección *Imageries*, compuesta por distintos volúmenes de cuentos clásicos infantiles versionados por la autora y publicados a partir de 1965 por Maeght Editeur en París. En la línea de estas obras, y también publicadas por Maeght, se encuentran otras historias ajenas a los clásicos, como *La Fable du Hasard* y *Le Miracle des Roses*, además de unas interesantes versiones de leyendas clásicas japonesas, como *Kaguyahime* y *Tanabata*.

Para finalizar este recorrido, que trata de recoger la variedad y originalidad de la obra de la autora suiza, es necesario hacer mención del volumen *Pictograms*, en el que la editorial suiza Nieves recopiló en 2008 una colección de sesenta de sus pictogramas, dibujados en tinta entre 1976 y 1996 e impresos originalmente de forma individual en formato A2. La estructura de estas obras es similar a la del cómic, pero en ellas Lavater juega con la situación del texto —siempre mínimo— a la hora de narrar.

Sirva, ya por último, como prueba de la singularidad de sus creaciones, el que hayan dado lugar a alguna incursión en lo que podría considerarse arte intermedia, inspirando piezas que toman como base sus obras más conocidas. Se trata de *Les Imageries*, animaciones digitales acompañadas musicalmente producidas por el IRCAM (Centre Pompidou) y que en su adaptación audiovisual de la obra de Lavater han respetado fielmente los principios de codificación y signos de la autora:

L'adaptation audiovisuelle de l'œuvre de Warja Lavater respecte fidèlement les principes de codes et de signaux inventés par l'auteur. Là non plus, pas de narration écrite ou parlée, pas de représentation réaliste, un langage visuel, universel où chacun, sur la trame de contes connus ou moins connus, s'imaginera sa propre histoire (IRCAM 1994).

Libros de artista

La publicación del primer libro de Warja Lavater, *William Tell*, se produce bajo el auspicio de Alfred Barr y es editado por el MoMA de Nueva York. Se trata de la primera incursión

de Lavater en el terreno de la abstracción narrativa y lo hace con algo que bien podría considerarse libro de artista.

El momento de su publicación, en 1962, coincide con el año en que también salía a la luz el que hoy es considerado como el primer libro de artista: *Twentysix Gasoline Stations* de Edward Ruscha.

Queremos establecer aquí una duda razonable acerca de cuál ha de considerarse como primer libro de artista y las razones que pueden llevar a que sea la publicación de Ruscha y no otra a la que hasta ahora se le atribuye dicho calificativo.

Hay que tener en cuenta que ya se habían realizado incursiones artísticas interviniendo o experimentando con el formato libro previamente y se seguirían haciendo después. En el mundo del arte, Dieter Roth experimentaba conceptualmente con libros en esa época e incluso previamente, ya a finales de los 50 (MoMA 2013).

Por otra parte, en el terreno de los libros infantiles, Leo Lionni había publicado poco antes, en 1959, *Little Blue and Little Yellow*, una obra en la que los personajes y localizaciones se reducían a manchas de colores, pero que seguían siendo ilustraciones que acompañaban a un breve texto encargado de narrar el cuento.

William Tell, la primera publicación de Lavater, así como su obra posterior, se mueve en un terreno fronterizo entre arte, diseño y literatura. Según Carol Ribí: «Lavaters Kunst liegt ja an der Grenze zwischen Literatur und bildender Kunst»¹ (Soland 2021). Y aunque versiona relatos tradicionales y cuentos infantiles la autora no los consideraba pensados para la infancia (Gromer 1991, 40).

Según esta exposición simplificada de la situación, ¿cuáles pueden ser los motivos por los que libro de Ruscha fue considerado como el primer libro de artista y no las creaciones de Roth o Lavater? Quizá la razón principal resida en la intencionalidad.

Ruscha forma parte de un movimiento que trata de buscar otro tipo de relaciones en el mundo del arte entre el público y el artista. Elige el formato libro para su objetivo porque es fácilmente reproducible a bajo coste y le permite «saltarse» el sistema: no necesita museos o galerías para acceder al público y que este acceda a su vez al arte de una forma simple y económica.

Los libros de artista han evolucionado con el tiempo en sentido contrario a esa primera intencionalidad, convirtiéndose a menudo en objetos inasequibles y que entran sin problema en el sistema del arte comercial o museístico.

En cualquier caso, Warja Lavater puede considerarse precursora de los libros de artista, no solo por la edición de *William Tell*, sino por las *imageries* que verían la luz a continuación, editadas por Adrien Maeght en París, y que constituirían uno de sus proyectos más conocidos.

Estudio discursivo y análisis del proceso de abstracción

Le petit Chaperon rouge es un libro de formato muy pequeño —solo 11,3 x 16 cm— pero que extendido tiene una longitud de 4,26 m.

Como en las siguientes *imageries* que publicaría en años posteriores, Lavater toma como base los cuentos tradicionales y, a través de un proceso de abstracción, representa personajes y localizaciones mediante formas geométricas, cuya codificación aparece descifrada en una leyenda inicial, de forma que es el «lector» el que decodifica las imágenes y crea su propia historia a medida que recorre el libro. Puede observarse que, en la leyenda, además de los personajes, se precisa también la codificación de las localizaciones [fig. 1].

En lo que respecta al formato plegado del libro, la decisión de usar esa disposición en *le-porello* o acordeón es fundamental para la autora a la hora de establecer el marco espacio-temporal de la historia a relatar. Es precisamente esa posibilidad de contar la historia en un marco espacial continuo una de las cosas que llamó la atención de Warja Lavater al encontrar este tipo

1 «El arte de Lavater se encuentra en la frontera entre la literatura y las artes visuales.» [La traducción es nuestra]



Fig. 1. Leyenda inicial. *Le petit Chaperon rouge*, Warja Lavater. París: Adrien Maeght Editeur. Libro acordeón: copia impresa en papel sobre litografía original. 11,3 x 16 cm. Colección particular.

de libros en Chinatown durante su estancia en Nueva York. Así, el relato de la historia se dispone de forma continua a lo largo de los algo más de cuatro metros que conforman la longitud del libro. Cada escena está representada normalmente en dos cuadros², salvo la inicial, que ocupa tres, y la final, cuatro; en conjunto, el cuento se desarrolla en diecisiete escenas [fig. 2].

En cuanto al hipotexto, aunque el relato original es de Perrault, Lavater se basa en la versión no extendida de los hermanos Grimm que, a diferencia del original francés, presenta final feliz. Tenemos por tanto la fábula original como hipotexto y el hecho de que se trate de un cuento conocido en el entorno cultural occidental facilita la comprensión de su adaptación sin palabras.

En cualquier caso, Lavater no se limita a ilustrar la historia, como había hecho previamente en su carrera, sino que pasa en este caso a la autoría: «reescribe» el cuento según un nuevo lenguaje visual con el que pretende transmitir no solo acciones sino también sensaciones y actitudes. Lo hace, por ejemplo, a través del uso de colores cálidos o fríos, a través de recursos como el *zoom* a la hora de acercarse a personajes y localizaciones en determinados momentos álgidos de la trama

(Meunier 2013). Es el caso de los encuentros del lobo con Caperucita, su abuela, o el cazador, en los que la autora acerca la imagen y juega con los tamaños de los personajes: el lobo, que hasta el momento de estos encuentros no se había mostrado aún amenazante ni peligroso, presentaba el mismo tamaño que Caperucita, pero pasa en estos episodios a incrementar su tamaño de forma sustancial, haciendo visible y transmitiendo así el grado de amenaza que supone para los personajes con los que se encuentra.

Por otra parte, en el proceso de abstracción respecto a los personajes, la autora realiza una caracterización de los mismos en función de la descripción que se hace de ellos en cada cuento. En el caso de Caperucita, se trata de una interpolación muy simple, ya que se la caracteriza con un círculo rojo. Para Blancanieves, la representación se hace a partir de la descripción física del personaje: será un círculo rojo, blanco y negro. En otros casos, como el de Pulgarcito, se va un paso más allá de lo físico para apelar a virtudes interiores: el personaje es similar a sus hermanos, pero en su caso, el círculo con el que se le caracteriza queda rodeado por un halo verde fluorescente que representa su inteligencia (Meunier 2013).

Esencialmente, lo que hace Warja Lavater es crear un lenguaje universal que puede ser decodificado por cualquiera, independientemente de su lengua materna o edad, de forma que trasciende las fronteras de lo lingüístico, así como otro tipo de límites geográficos o culturales (Beckett 2003). En su proceso de abstracción, lleva a cabo una lúcida búsqueda dentro del concepto de narración o escritura que se puede dividir en distintos niveles.

A nivel estructural, Lavater elige una serie de episodios del relato que utiliza como base para contar la historia. De esta forma, realiza una primera conceptualización del relato: el



Fig. 2. Panorámica general de la trama. *Le petit Chaperon rouge*, Warja Lavater. París: Adrien Maeght Editeur. Libro acordeón: copia impresa en papel sobre litografía original. 11,3 x 16 cm. Colección particular.

² Se evita denotarlas como «páginas» ya que no lo son realmente, se elige el término «cuadro» para evidenciar esta diferencia. El primer cuadro consta de tres «hojas» y los siguientes serán cuadros dobles, salvo el final, que consta de cuatro hojas.

paso inicial de cara a presentar los aspectos clave de la trama y llevar a cabo la narración sin palabras.

En cuanto al nivel temporal, es el propio formato en *leporello* del libro el que proporciona una imagen física de la línea de tiempo, que se desarrolla de izquierda a derecha, pero que bien podría presentarse también de arriba a abajo, como de hecho se hace en otras lenguas como el chino o el japonés —recordemos que es de pequeños libros en blanco para practicar la caligrafía china de donde surge en parte la idea del formato que Lavater aplica a estos cuentos (Escarpit 2016)—. Es esa continuidad espacio-temporal, junto a la libertad que proporciona, la que llamó la atención de Lavater:

[...] le «leporello» est un livre qu'on peut transformer en sculpture, debout par terre, ou accrocher, déplié, au mur. [...] L'accordéon donne la possibilité de jouer, de sauter là ou là, de rassembler plusieurs pages de façon à lire une suite, de construire son propre livre, plus petit ou plus grand (Gromer 1991, 42-43).

Por último, un estudio a nivel espacial enfocado en la forma de presentar y utilizar las localizaciones en las que se desarrolla el relato saca a relucir un tratamiento cinematográfico caracterizado por la representación del recorrido de los personajes en el espacio, la vista de los distintos planos y el uso del *zoom*. Son reseñables también en este sentido las virtudes cinematográficas que la misma Lavater atribuía al medio escogido —el libro en formato acordeón— para sus *image-ries*: «J'y ai vu le médium idéal pour suivre une histoire comme on regarderait un film, à cause de ce déroulement fluide qui vous fait passer en douceur d'une image à l'autre» (Gromer 1991, 43).

Existe también una significativa faceta cartográfica en la representación espacial, que queda patente en la forma en que se presenta la leyenda inicial —similar a la de los mapas— y en lo relativo al orden de los escenarios en los que se desarrolla la trama: el uso del plano cenital y la distribución del espacio a lo largo del papel presentan una disposición que hace referencia a elementos que recuerdan a la cartografía. En este sentido, remitimos al artículo de Meunier (2013), que hace un análisis detallado del tema.

Por último, ha de tenerse en cuenta algo tan fundamental como el aspecto literario de la obra estudiada. Y es que, pese a su carácter innovador, tanto en formato como en el hecho de sustituir el texto por un lenguaje visual, no deja de tratarse de un libro, un libro-experimento que juega con el espacio del papel, con las posibilidades de múltiples lecturas no solo de la historia generada por el lector en cuanto hipertexto, sino también con las formas de desplegar el libro y su orden de lectura.

Por tanto, al concluir el análisis del proceso de abstracción seguido en esta obra —que puede extrapolarse al resto de *imageries*—, hay que destacar que tras su aparente simplicidad se revela una compleja conceptualización de la concepción del relato por parte de la autora. Warja Lavater se mueve en la frontera entre el diseño gráfico, la pintura, la literatura y el objeto de arte y todos esos aspectos influyen y están presentes en el resultado de su trabajo. Hay siempre, además, una voluntad innovadora y experimental en su obra. Estamos ante una autora que aplica de forma interdisciplinar sus conocimientos sobre diseño gráfico, teoría del color y espacialidad al discurso narrativo, con una clara intención de lograr una escritura basada en la imagen. Ella misma se consideraba no tanto artista como *Bildstellerin* o «escritora de imágenes»: «She called herself a “Bildstellerin” instead of “Schriftstellerin”, a “picture writer” [...]» (Schelbert 2014, 222).

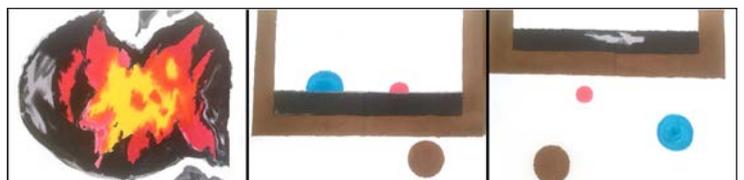
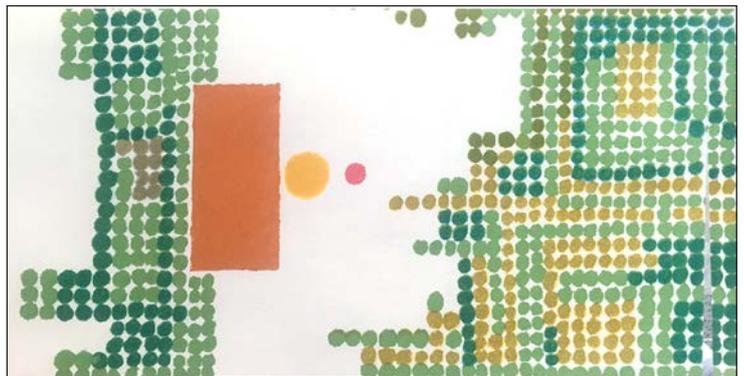
En lo referente a esta naturaleza experimental y transgresora, se extractan aquí, como colofón a este análisis, algunas citas correspondientes a una pseudoentrevista que la artista suiza se realiza a sí misma y que ponen de manifiesto su capacidad de replantearse el proceso narrativo e incluso de cuestionar el carácter denotativo del lenguaje (Burchet 1970, 144-145):

- Letters in a book are read from left to right, from top to bottom.
- Ought not one to read also from the bottom to the top, or roundabout?

- Also the turning of the pages are done automatically (sic).
- Couldn't one change it?
- This object has a function, the line length for instance, counts for the weariness of the eye.
- Why not cheer the eyes up instead of making them tired?
- A picture is interpretative; letters on the contrary mean security.
- Is there security? or does security exist? (sic)

Relación con marco teórico

Relacionar la obra de Warja Lavater, en este caso concreto sus *imageries*, con el marco teórico puede resultar un tanto heterodoxo, dado que no hablamos de lenguaje como lo entendemos en teoría literaria, sino de lenguaje visual. Aun así, puede verse una relación obvia con el formalista Propp en su análisis del cuento maravilloso (Propp 1981) [figs. 3-5]. De hecho, en los episodios seleccionados por Lavater para contar la historia de Caperucita pueden distinguirse claramente las distintas etapas [figs. 3-7]: situación inicial (cuadro 1), complicación (cuadros 2-5), desarrollo (cuadros 6-13), resolución (cuadros 14-16) y situación final (cuadro 17).



Figs. 3-7. Cuadros que componen *Le petit Chaperon rouge* ampliados y divididos estructuralmente. *Le petit Chaperon rouge*, Warja Lavater. París: Adrien Maeght Editeur. Libro acordeón: copia impresa en papel sobre litografía original. 11,3 x 16 cm. Colección particular.

Otro posible vínculo con los formalistas es la distinción entre fábula —lo que ocurre—, que remite al ya comentado nivel estructural en el que la autora selecciona los episodios del relato que va a utilizar como base, y trama —o forma en la que se combinan los hechos—, que lleva a la original forma en que Lavater desarrolla el relato.

Por supuesto, hay que hacer mención a la evidente relación con la estética de la recepción en lo referente a la incorporación de la voz del lector para interpretar el relato. Un «lector» que en el caso de las obras de Lavater no solo es referente del texto, sino que está abiertamente llamado a construir, a partir de sus saberes o habilidades, la narración.

Es ineludible también la mención a Umberto Eco y su «obra abierta», que extiende el objeto de estudio a la obra de arte y establece un paralelismo entre el receptor de arte y el lector. En el caso de las obras de Lavater, hemos visto que se encuentran justo en esa frontera entre lo artístico y lo literario, por lo que esta mención resulta obligada. Como lo es también hacer una última referencia al «lector modelo» de Eco como sujeto implicado en la creación de sentido de la obra, algo que hemos evidenciado como fundamental en la concepción narrativa que desarrolla Warja Lavater.

En palabras del teórico italiano: «Toda obra de arte [...] está sustancialmente abierta a una serie virtualmente infinita de lecturas posibles» (Eco 1965, 44; citado en Gallardo 2011). No obstante, esta multiplicidad de interpretaciones, si bien es amplia, está limitada en el caso de la obra literaria por el propio texto, mientras que en la obra de Lavater, la liberación de lo textual provocada por su uso del lenguaje visual amplía las posibles lecturas de forma que pueden incluso escapar al propio hipotexto en el que se apoyan.

Por último, una referencia final al «lector activo» que buscaba Cortázar cuando publicó *Rayuela* —y que siguió persiguiendo a lo largo de su obra—; un lector cómplice frente al tradicional lector pasivo que tanto Cortázar como Lavater buscaban y que estaba llamado a ser participe del proceso creador de la obra narrativa.

Es interesante hacer mención, a nivel cronológico, de la cercanía temporal que existe entre las referencias citadas anteriormente: Warja Lavater publica *William Tell* en 1962 y *Le petit Chaperon Rouge* entre 1963 y 1965, Umberto Eco publica su *Obra abierta* en 1962 y Cortázar *Rayuela* en 1963. Se trata de una época en la que poco a poco el estructuralismo daba paso al posestructuralismo y la semiótica (Moreno Torres 2009, 27) en el campo de la teoría literaria y los libros de artista comenzaban a surgir como un intento de acercar el arte a un público más amplio. La confluencia en el tiempo de estas teorías, obras y sistemas de pensamiento, así como la aparición prácticamente simultánea de múltiples intentos de ruptura e innovación en arte y literatura, otorgan a Warja Lavater y su obra un papel notable en la vanguardia creadora de la época.

Conclusiones

Warja Lavater desarrolló una amplia carrera en la que la experimentación y el carácter innovador tuvieron siempre un lugar central. Fue pionera en la edición de libros de artista y con sus *imageries* creó una nueva forma de narrativa a través de su personal lenguaje visual. Pese al interés de sus creaciones, la figura de Warja Lavater es poco conocida fuera del ámbito francófono. Este trabajo pretende dar visibilidad a su obra y poner en valor el trabajo de una autora cuya originalidad la hacen merecedora de un mayor interés a nivel académico e internacional.

Quedan pendientes otros puntos de estudio proyectados, como desarrollar el análisis de otras de sus obras, estudiar la recepción de su producción gráfica, así como investigar las posibles aplicaciones de sus creaciones en distintos marcos de uso, entre los que destaca la didáctica.

Bibliografía

- BECKETT, SANDRA L. 2003. «When Modern Little Red Riding Hoods Cross Borders... or Don't...». *Meta*, vol. 48, n.º 1-2: 15-30. Acceso el 29 de junio de 2021. <https://doi.org/10.7202/006955ar>
- BURCHET, DEBRA (trad.). 1970. «Profile: Warja Lavater, bookmaker extraordinaire», *Umbrella*, vol. 2, n.º 6: 144-145. Acceso el 29 de junio de 2021. <https://journals.iupui.edu/index.php/umbrella/article/view/575/564>
- ECO, UMBERTO. 1965. *Obra abierta*. Barcelona: Seix Barral.
- ESCARPIT, DENISE. 1988. «Nous avons rencontré Warja Lavater». *Nous Voulons lire!*, n.º 76: Acceso el 29 de junio de 2021. <https://www.nvl-larevue.fr/avons-rencontre-warja-lavater-article-publie-voulons-lire-n76-octobre-1988/>
- GALLARDO, ELENA. 2011. «Otras corrientes centradas en el lector». *Hypotheses – Sobre Poética*. Acceso el 29 de junio de 2021. <https://peripoietikes.hypotheses.org/tag/obra-abierta>
- GROMER, BERNADETTE. 1991. «Tête a tête. Entretien avec Warja Lavater». *La Revue des Livres pour Enfants*, n.º 137-138, Hiver: 40-48.
- IRCAM (Centre Pompidou). 1994. «Imageries, musique de contes d'enfants pour sons de synthèse». Acceso el 29 de junio de 2021. <https://medias.ircam.fr/x21fd60>
- MEUNIER, CHRISTOPHE. 2013. «Les imageries de Warja Lavater : une mise en espace des contes...». *Hypotheses - Les Territoires de l'Album*. Acceso el 29 de junio de 2021. <https://lta.hypotheses.org/396>
- MOMA. 2013. *Wait, later will be nothing; editions by Dieter Roth Exhibition*. Acceso el 29 de junio de 2021. https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/dieter_roth/category_works/concrete/index.html
- MORENO TORRES, MÓNICA y EDWIN CARVAJAL CÓRDOBA. 2009. «El Estructuralismo en literatura: aportes y límites a las nuevas teorías estéticas y a la investigación en Didáctica de la Literatura». *Enunciación*, vol. 14, n.º 2: 21-32
- PROPP, VLADIMIR. 1981. *Morfología del cuento: seguida de Las transformaciones de los cuentos maravillosos*. Caracas: Fundamentos.
- SOLAND, NICOLE. 2021. «Es gibt viel aufzuholen in der Rezeption von Frauen in der Kunst». *P.S. Zeitung*. Acceso el 29 de junio de 2021. <https://www.pszeitung.ch/es-gibt-viel-aufzuholen-in-der-rezeption-von-frauen-in-der-kunst/>
- SCHELBERT, LEO. 2014. *Historical Dictionary of Switzerland*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.

El desafío a la hegemonía de la visualidad en «Catedral» de Raymond Carver

The Challenge to the Hegemony of Visuality in Raymond Carver's «Cathedral»

CRISTINA FERNÁNDEZ LACUEVA

Universidad Complutense de Madrid

cristina.fernandez.lacueva@gmail.com

Resumen

El presente capítulo ahonda en la crítica al paradigma de la visualidad que plantea Raymond Carver en «Catedral». La ceguera de Robert motiva la búsqueda de formas alternativas de percepción y de reproducción de la realidad, que, a su vez, encuentran su correspondencia en el triángulo amoroso central, de modo que los tres sentidos que articulan las relaciones entre los personajes, esto es, vista, oído y tacto, son encarnados, respectivamente, por el narrador, su mujer y Robert. Después de varios intentos fallidos de describirle a Robert una catedral que aparece en televisión, el narrador advierte que la solución se encuentra en el tacto: solo dibujando consigue representar la catedral y solo siguiendo el contorno del dibujo en el papel grueso logra Robert percibirla.

Este desenlace no solo representa la liberación simbólica del narrador a partir del abandono de la visualidad como modo preferente de relación, sino que también plantea un modelo epistemológico basado en el sentido del tacto, así como una reflexión metaliteraria sobre el conflicto entre el realismo y el idealismo, y sobre la función del receptor en la construcción del sentido.

PALABRAS CLAVE: Carver, Vista, Tacto, Realismo, Idealismo

Abstract

This chapter explores the critique of the visual paradigm in Raymond Carver's «Cathedral». Robert's blindness motivates the search for alternative forms of perception and reproduction of reality, which have a correspondence in the central love triangle, so that the three senses that articulate the relationships between the characters, that is, sight, hearing, and touch, are embodied, respectively, by the narrator, his wife, and Robert. After several unsuccessful attempts to describe a cathedral that appears on television to Robert, the narrator realizes that the solution lies in touch: only by drawing does he manage to represent the cathedral and only by running his fingers over the heavy paper does Robert perceive it. The story's ending not only represents the symbolic liberation of the narration through the abandonment of visuality as the preferred mode to interact with the world, but also suggests an epistemological model based on the sense of touch, as well as a metaliterary reflection on the conflict between realism and idealism, and one the role of the receiver in the construction of meaning.

KEYWORDS: Carver, Sight, Touch, Realism, Idealism

El pensamiento occidental es un pensamiento profundamente *visual*, en tanto que, ya desde la Antigüedad, la vista ha sido concebida como la principal vía de conocimiento del mundo que nos rodea, de lo que se desprende que el arte y la cultura están asimismo influidos por esta hegemonía de la visualidad. En su genealogía de la visión desde Platón hasta Lyotard, Martin Jay expone que «nowhere has the visual seemed so dominant as in that remarkable

Greek invention called philosophy» (1993, 23), que implantó un *ocularcentrismo* que alcanzó su máxima expresión con el *Discurso del método* de Descartes y, más tarde, con la Ilustración. No obstante, a partir del siglo XIX, se da un doble movimiento: la euforia inicial ante la multiplicación de las imágenes y la exploración de nuevas prácticas visuales contrasta con un cierto sentimiento de desengaño y de desconfianza hacia la visión que deriva en un «discurso antiocular» y en una denigración total de la vista en favor de otros sentidos que cobran una importancia renovada en el siglo XX, como es el caso del tacto (Jay 1993, 94). Paradójicamente, la ruptura de la confianza en la visión no ha dado lugar a su debilitamiento en la práctica, sino que, muy al contrario, vivimos inmersos en una cultura saturada de imágenes, como efecto de la globalización, la digitalización y la inmediatez de la información, hasta el punto de que la propia realidad ha sido sustituida por su imagen:

Postmodernism has seemed the apotheosis of the visual, the triumph of the simulacrum over what it purports to represent, a veritable surrender to the phantasmagoric spectacle rather than its subversion. Images, it is claimed, are now set completely adrift from their referents, whose putative reality has ceased to provide a standard of truth or illusion. What Jean Baudrillard has dubbed the «hyperreal» world of simulations means we have become seduced by images that are signs of nothing but themselves. [...] We are no longer in front of a mirror, but rather stare with fascination at a screen reflecting nothing outside it (Jay 1993, 321)

No es de extrañar que, dada su centralidad en el mundo contemporáneo, los debates sobre la visualidad se hayan trasladado también a la literatura, donde a menudo la ambivalencia entre la proliferación de imágenes y el rechazo de la visión se hace patente. Uno de los autores más citados a este respecto es Raymond Carver, cuyo estilo se ha vinculado al *hiperrealismo* pictórico, que el autor adapta al lenguaje literario de una forma muy particular: «While painters such as Robert Bechtle, Richard Estes, or Ralph Goings strove for a representation of reality emulating the visual richness of photography, Carver's highly condensed stories were, on the contrary, characterized by compression and reduction» (Decker 2004, 36). Como bien advierte Decker, el estilo de Carver destaca por el efecto realista logrado mediante la estética minimalista, siendo estos dos elementos los rasgos esenciales de una de las principales corrientes en la narrativa norteamericana de las décadas de 1970 y 1980, que Bill Buford definió como «Dirty Realism» (1983) y John Barth, como «Minimalist Fiction» (1986), entre muchos otros nombres —«New Realism», «Pop Realism», «White Trash Fiction», «Coke Fiction», «TV Fiction», «Extra-Realism» o «Post-Post-Modernism» son algunos de ellos (Clark 2014, 4)—, aunque todos parecían aludir a un mismo tipo de escritura, practicado por autores como Frederick Barthelme, Ann Beattie, Bobbie Ann, Mason, James Robison, Mary Robison o Tobias Wolff. Buford (1983) sostiene que se trata de una literatura «devoted to the local details, the nuances, the little disturbances in language and gesture», de modo que su realismo se funda en la atención a los aspectos más inadvertidos de la cotidianidad, a personajes corrientes con vidas grises que tratan de superar problemas matrimoniales, laborales, económicos o de alcoholismo. En la misma línea, Barth (1986) describe el estilo de estos autores, entre los que se incluye, como «terse, oblique, realistic or hyperrealistic, slightly plotted, extrospective, cool-surfaced», y añade que este tipo de ficción es producto de una sociedad «whose narrative-dramatic entertainment and tastes come more from movies and television than from literature», es decir, sus técnicas de representación son extraídas directamente del modelo audiovisual.

Sin embargo, «Catedral», uno de los cuentos más emblemáticos de Raymond Carver, pone de manifiesto las deficiencias del paradigma de lo visual, predominante tanto en la cultura occidental como en su propia literatura. El relato comienza con la siguiente situación: la mujer del narrador ha invitado a pasar unos días en su casa a un antiguo amigo que se ha quedado viudo recientemente y que es referido inicialmente como «el ciego», aunque más tarde se descubre que su nombre es Robert. Ambos se conocieron años atrás en Seattle, cuando ella trabajaba para él como lectora, y desde entonces han mantenido el contacto a través de cintas de voz. Ya desde el principio, el narrador hace explícita su animadversión hacia Robert y, en particular, hacia su

ceguera, puesto que «un ciego en casa no era algo que esperase con ilusión» (Carver 1992, 194)¹, de modo que la velada transcurre entre intercambios incómodos, comentarios fuera de lugar y miradas de irritación entre el matrimonio. Sin embargo, después de la cena, el ambiente parece relajarse: fuman y beben los tres juntos en el salón, y, cuando la mujer se queda dormida, el narrador enciende la televisión, donde están echando un reportaje sobre catedrales. En este punto, se produce el acontecimiento nuclear del relato: tras varios intentos fallidos por parte del narrador de explicarle a Robert cómo es una catedral a partir de las imágenes que aparecen en el reportaje —el narrador se rinde diciendo: «No puedo explicarle cómo es una catedral. Soy incapaz. No puedo hacer más de lo que he hecho» (209)—, este le propone que lo intente una última vez, ya no con palabras, sino dibujando, mientras él pone su mano sobre la suya y recorre con las puntas de los dedos las líneas en el papel para lograr, por fin, *visualizar* la catedral. Finalmente, es el propio narrador quien advierte un cambio en su comprensión de la catedral, puesto que, a pesar de estar en su casa, ya no tiene la impresión de encontrarse «dentro de algo» (211).

Así pues, para el narrador, Robert es un enemigo y su visita, una invasión, no tanto porque tenga una conexión con su mujer mucho más íntima que él, sino porque haya logrado dicha conexión siendo ciego, lo que, desde su concepción de la visión como facultad primordial, supone una incapacidad absoluta y un signo de la alteridad más radical. En consecuencia, la ceguera deviene la fuente del conflicto sobre el que se asienta el relato y que se concreta tanto en las diferencias en la percepción como en la representación de la realidad. Por un lado, en el nivel diegético, al triángulo amoroso le corresponde un triángulo sensorial: mientras que el narrador usa la mirada como sistema de dominación del espacio y de imposición sobre los demás, Robert se comunica con la mujer mediante la voz y con el narrador, al final del cuento, mediante el tacto. Por otro lado, en el nivel metadiegético, que corresponde a los intentos del narrador de hacerle comprender a Robert cómo es una catedral —primero, verbalmente; después, táctilmente—, que pueden ser interpretados como una metáfora de la obra literaria, la ceguera de Robert pone en crisis algunos de los presupuestos del realismo, fundados en criterios exclusivamente visuales, en contraposición a las tesis del idealismo, ilustradas por la solución que ofrece Robert para representar la catedral. Paul Skenazy describe el argumento del cuento como «[an] evening of polite antagonism between the two men» (1988, 82); no obstante, más que entre los dos hombres, se produce un antagonismo entre la visión y la ceguera que tiene importantes repercusiones en la forma que, hasta entonces, tenía el narrador de aprehender y representar la realidad, así como de relacionarse con los demás.

La crítica especializada en Carver coincide en que, en sus relatos, «talking leads to alienation from the self and others, while looking or touching creates a feeling of closeness and sometimes even a sense of empathy. Pre-verbal, visual and haptic, forms are introduced to compensate for a communicative lack» (Decker 2004, 38). Sin embargo, la mirada no tiene el mismo efecto en «Catedral», puesto que, cuando los ojos a los que se mira no devuelven la mirada o, directamente, no miran, toda posibilidad de interacción visual queda truncada, de modo que, en este caso, las miradas del narrador hacia Robert nunca tienen como objeto la comunicación, sino, efectivamente, el control y la imposición. Mirar sin ser visto, que es la condición del *voyeur*, conlleva necesariamente una relación de poder deshumanizante que relega al otro a la posición de objeto, en tanto que, como dice Didi-Huberman (1997, 13), «lo que vemos no vale —no vive— a nuestros ojos más que por lo que nos mira», pero que también aísla inevitablemente al sujeto que mira. Incluso antes de su llegada a la casa, la imagen de Robert se construye por oposición a la del narrador: mientras que Robert necesita contratar a alguien para que le lea, el narrador incide en su capacidad para leer por sí mismo —el narrador recuerda el día en que su mujer le enseñó un poema escrito por ella y explica: «Recuerdo que el poema no me impresionó mucho. [...] Tal vez sea que no entiendo la poesía. Admito que no

¹ Todas las referencias al relato de Carver pertenecen a la edición que consignamos en la Bibliografía. A partir de ahora tan solo haremos constar, entre paréntesis, la página correspondiente al segmento textual citado.

es lo primero que elijo cuando quiero algo para leer» (195)— o, mientras que Robert tiene que esperar en la estación a que la mujer vaya a recogerlo, el narrador decide quedarse en casa viendo la televisión, haciendo lo que el otro no podría hacer en ningún caso. Cabe señalar que esta obsesión con la televisión que se tematiza a lo largo de todo el cuento es un indicio más del predominio de la visualidad en la vida del narrador, así como del estado de aislamiento en el que se encuentra, puesto que la pantalla del televisor, en realidad, no actúa como puente con el exterior, sino, más bien, como un espejo o, en palabras de Bourdieu, como «una especie de fuente para que se mire en ella Narciso», como «un lugar de exhibición narcisista» (1997, 17). El voyeurismo del narrador se hace evidente cuando oye llegar a Robert y a su mujer con el coche, y se acerca a la ventana para verlos: «Vi reír a mi mujer mientras aparcaba el coche. La vi salir y cerrar la puerta. [...] Rodeó el coche y fue a la puerta por la que el ciego ya estaba empezando a salir. ¡El ciego, figúrate, llevaba barba crecida! ¡Un ciego con barba!» (198). Además, no solo son las miradas indiscretas hacia Robert la forma en que el narrador ejerce su poder sobre él, sino también las miradas hacia su mujer, que la convierten, asimismo, en un objeto o, mejor dicho, en un trofeo, puesto que él es el único que puede verla, tal como ocurre cuando están los tres en el salón: «Se había dado la vuelta, de modo que la bata se le había abierto revelando un muslo apetitoso. Alargué la mano para volverla a tapar y entonces miré al ciego. ¡Qué coño! Dejé la bata como estaba» (205). Dormida y ajena a la situación, la mujer es reducida mediante la mirada privilegiada de su marido a una propiedad que este exhibe ante Robert, sin que él lo sepa, como una forma de autocomplacencia por lo que únicamente él puede ver y, por ende, poseer. David Boxer y Cassandra Phillips defienden que, en la mayoría de los cuentos de Carver, el voyeurismo significa «not just sexual spying, but the wistful identification with some distant, unattainable idea of self» (1979, 75). En la misma línea, Pageaux plantea que, cuando se habla del Otro, en realidad, no se hace más que negarlo y hablar de uno mismo, así como de la propia cultura, del «lugar del que han partido la “mirada” y el juicio sobre el Otro» (1994, 106). En el caso de «Catedral», esto es evidente: la insistencia en las carencias de Robert parece hablar, en realidad, de las del propio narrador, que proyecta en la ceguera de Robert su propia ceguera simbólica que le impide empatizar y comunicarse con los demás —en particular, con su mujer—, y que parece ser el reflejo de un mal de mayor alcance, de una crisis generacional derivada de la incomunicación y el narcisismo.

Otra forma de violencia asociada a la visualidad es la concepción de la realidad siempre en parámetros espaciales². El narrador concibe el espacio exterior no como un lugar habitable o transitable, sino como un entramado de fuerzas en pugna que se manifiesta en la morfología y la organización de dicho espacio, en la distribución de los objetos, en la posición que ocupan los individuos y en los límites y las conexiones que los separan y los unen entre sí, todo ello impuesto a la vez que percibido a través de la vista. Como bien expone Philippe Hamon, «parler d'architecture, c'est donc, pour le texte littéraire, installer dans l'esprit du lecteur, l'horizon d'attente d'un système et d'une hiérarchie, solliciter l'attention à des idées de relation, d'inclusion, de dépendance et de hiérarchie entre des enveloppés et des enveloppés» (1991, 153). La casa en la que se desarrolla la acción no es un espacio neutro, sino un auténtico campo de batalla en el que se revelan con claridad las desigualdades entre los personajes: el narrador, por ejemplo, se mueve libremente por la casa, del sofá al porche, del salón a la cocina, a diferencia de Robert, ya de por sí un agente externo, que tiene que ir tocando los objetos para hacerse

2 Una de las principales aproximaciones a este tema es el estudio sobre la arquitectura en «Catedral» de Chris Bullock, que defiende que el autor «is portraying the masculine ego through the metaphor of architecture» (1994, 343). En concreto, la masculinidad se revela en tres metáforas arquitectónicas: al principio, el espacio se define por la rigidez de los límites entre el interior y el exterior, entre lo propio y lo ajeno, un modelo de organización que remite a la imagen del castillo; cuando llega Robert, la necesidad constante de control enlaza con la imagen del *panopticon* de Jeremy Bentham; al final del cuento, en cambio, la catedral encarna una masculinidad alternativa, marcada por la conexión del protagonista «to his inner life, to mortality and the physical world, to others, and to a spiritual dimension» (1994, 350).

una composición mental del espacio o, directamente, es guiado, de la estación a la casa y en el propio interior de esta, por las indicaciones de la mujer: «A tu izquierda, Robert. Eso es. Ahora, cuidado, hay una silla. Ya está. Siéntate ahí mismo» (199). Robert se mueve por el espacio siguiendo directrices externas y ocupa el lugar que los demás le asignan, de ahí que, después de la cena, él se sienta en el sofá con la mujer del narrador, mientras que este se adueña de la butaca grande, un trono simbólico que hace visible su triunfo sobre su rival.

Las descripciones del físico de Robert resultan verdaderamente violentas, no tanto por el tono despectivo con el que son formuladas, sino sobre todo porque se centran en aspectos que, debido a su ceguera, Robert desconoce, por lo que el lector, en tanto que partícipe del conocimiento de una información de la que el sujeto descrito carece, deviene asimismo cómplice de la violencia visual del narrador. Nada más llegar, Robert explica: «Hacía casi cuarenta años que no iba en tren. [...] Casi había olvidado la sensación. Ya tengo canas en la barba. O eso me han dicho, en todo caso. ¿Tengo aspecto distinguido, querida mía?» (199). A lo que la mujer responde: «Tienes un aire muy distinguido, Robert. [...] ¡qué contenta estoy de verte, Robert!» (199). De este modo, Robert no puede verse más que a través de los ojos de la mujer, mientras que el lector sabe, por el narrador, que está casi calvo y que lleva pantalones y zapatos marrones, y conoce la forma exacta en la que sus ojos se mueven:

A primera vista, sus ojos parecían normales, como los de todo el mundo, pero si uno se fijaba tenían algo diferente. Demasiado blanco en el iris, para empezar, y las pupilas parecían moverse en sus órbitas como si no se diera cuenta o fuese incapaz de evitarlo. Horrible. Mientras contemplaba su cara, vi que su pupila izquierda giraba hacia la nariz mientras la otra procuraba mantenerse en su sitio. Pero era un intento vano, pues el ojo vagaba por su cuenta sin que él lo supiera o quisiera saberlo (200).

Además, la imagen que construye el narrador de Robert, en tanto que está repleta de prejuicios y ridiculizaciones, corresponde, en realidad, a lo que, en el ámbito de la imagología, se ha denominado *mirage*, es decir, una imagen distorsionada, estereotipada, del Otro. Antonio Martí define la imagología como el «estudio de las imágenes, los prejuicios, los clichés, los estereotipos [...] que la literatura transmite, desde el convencimiento de que estas imágenes [...] tienen una importancia que excede el mero dato literario o el estudio de las ideas y de la imaginación artística de un autor», y, por lo tanto, su objetivo es revelar «el valor ideológico y político que puedan tener ciertos aspectos de una obra literaria en tanto que condensan las ideas que el autor comparte con su medio social y cultural, al mismo tiempo que cuestionan la propia identidad cultural, en una relación dialógica en que identidad y alteridad se presuponen como algo más que un tema» (2007, 384). En «Catedral», la estereotipación intencionada de la ceguera de Robert tiene un valor ideológico claro: poner al descubierto —para criticarla— la hegemonía de la visualidad imperante en el pensamiento y la cultura occidentales. Así pues, el narrador remarca, con cierto desdén, que él no tiene amigos ciegos y que, por consiguiente, la idea que tiene de ellos no proviene de la experiencia inmediata, sino de las películas, de modo que se muestra incómodo cuando ve que Robert no va acompañado por un perro, que no lleva bastón ni gafas oscuras —de hecho, le «hubiera gustado que las llevara» (200)— o un detalle tan absurdo como que lleva la barba bien arreglada; en definitiva, cuando advierte que no se ajusta a la imagen preconcebida que tenía de él. Aun así, el protagonista se esfuerza en relegarlo al terreno de la alteridad, recurriendo a otras formas de opresión, más allá del capacitismo que impone el uso de la mirada como método exclusivo de relación —de *dominación*—, como la xenofobia que contienen sus primeros comentarios sobre la esposa recién fallecida de Robert, en la conversación que mantiene con su mujer acerca de este asunto:

—Yo no tengo ningún amigo ciego.

—Tú no tienes *ningún* amigo. Y punto. Además —dijo—, ¡maldita sea, su mujer se acaba de morir! ¿No lo entiendes? ¡Ha perdido a su mujer!

No contesté. Me había hablado un poco de su mujer. Se llamaba Beulah. ¡Beulah! Es nombre de negra.

—¿Era negra su mujer? —pregunté.

—¿Estás loco? —dijo mi mujer (197).

Mientras que la vista es el sentido primordial para el narrador, el oído es el que posibilita el vínculo entre Robert y la mujer —recordemos que ella había trabajado para él como lectora y, después, habían conseguido mantener el contacto enviándose cintas de voz—. A pesar de no verla, Robert sabe más de ella que su propio marido y, por su parte, ella, a pesar de no ser vista por él, encuentra en Robert el interlocutor perfecto a quien confiarle sus secretos más íntimos, desde sus relaciones amorosas anteriores hasta un intento de suicidio. Para el narrador, en cambio, sin verse, no existe posibilidad alguna de relacionarse con el otro, ni siquiera de reconocerse a uno mismo. Esto es precisamente lo que parece expresar cuando habla sobre la esposa de Robert: «Me sorprendí pensando qué vida tan lamentable debió de llevar ella. Difícil imaginarse a una mujer que jamás pudo verse según la veían los ojos de su amado» (198). Por el contrario, para Robert, es la voz la que tiene una función tanto comunicativa —puesto que le permite mantener el contacto con la mujer del narrador— como de reconocimiento de sí; de hecho, él es el único personaje cuya voz presenta características concretas: cuando interviene, lo hace, o bien con voz *grave*, o bien con voz *sonora* (199-200). Asimismo, la voz desempeña una función humanizante con respecto al espacio; *humanizante* porque las directrices verbales que le da la mujer a Robert para que se mueva autónomamente por el espacio lo liberan de la categoría de objeto inmóvil a la que lo había relegado la mirada distanciada y desdeñosa del narrador, y lo sitúan en dicho espacio como un sujeto verdaderamente capaz de transitarlo e intervenir activamente en él.

Después de la cena, los tres personajes se desplazan al salón, donde la escisión entre el narrador y Robert es más que evidente: la imagen de los dos sentados en el sofá con la mujer en medio, Robert, con la cara ladeada y la oreja apuntando en dirección al televisor, simplemente escuchando, y el narrador, en cambio, fijándose únicamente en los planos y los movimientos de cámara del reportaje sobre catedrales, no hace más que confirmarlo. Sin embargo, cuando la mujer se queda dormida y, por lo tanto, cuando la rivalidad por el objeto amoroso común se rebaja, se produce un primer acercamiento por parte del narrador, que comienza a describirle a Robert los rasgos comunes de todas las catedrales, fijándose en las que aparecen en la televisión:

¿Cómo podía empezar a describírsela? Supongamos que mi vida dependiera de ello [...] Me volví hacia el ciego y dije:

—Para empezar, son muy altas. [...]

—Se alzan mucho. Muy alto. Hacia el cielo. Algunas son tan grandes que han de tener apoyo. Para sostenerlas, por decirlo así. El apoyo se llama arbotante. Me recuerdan a los viaductos, no sé por qué. Pero quizá tampoco sepa usted lo que son los viaductos. A veces, las catedrales tienen demonios y cosas así en la fachada. [...]

—Son realmente grandes. Pesadas. Están hechas de piedra. De mármol también, a veces. En aquella época, al construir catedrales los hombres querían acercarse a Dios. En esos días, Dios era una parte importante en la vida de todo el mundo. Eso se ve en la construcción de catedrales. Lo siento —dije—, pero creo que eso es todo lo que puedo decirle. Esto no se me da bien (207-208).

No obstante, el narrador se da cuenta de que no puede hacer que Robert comprenda cómo es una catedral, ya que su descripción se centra en su aspecto externo, que, por lo tanto, Robert no puede siquiera concebir. En este punto, Robert le ofrece una alternativa: «¿Por qué no vas a buscar un papel grueso? Y una pluma. [...] Dibujaremos juntos una catedral» (209). Después de recorrer los lados del papel para hacerse una idea de los límites y las proporciones, Robert pone la mano encima de la del narrador, que comienza a dibujar la catedral: «Primero tracé un rectángulo que parecía una casa. Podía ser la casa en la que vivo. [...] En cada extremo del tejado, dibujé flechas góticas. [...] Puse ventanas con arcos. Dibujé arbotantes. Suspendí puertas enormes. No podía parar» (209-210). Cuando está a punto de acabar, Robert le da una última indicación: le dice que cierre los ojos y que continúe dibujando. A través de la expe-

riencia de la ceguera, el narrador se sitúa en el lugar de Robert y, por extensión, en el terreno de la otredad, donde se produce un cambio irrevocable en él: «Yo seguía con los ojos cerrados. Estaba en mi casa. Lo sabía. Pero no tenía la impresión de encontrarme dentro de algo. [...] Es verdaderamente extraordinario» (211). Este enigmático desenlace plantea múltiples interpretaciones, en ningún caso excluyentes entre sí.

En primer lugar, como ya ha señalado gran parte de la crítica, puede ser comprendido como un desenlace epifánico en el que el narrador consigue, por fin, comunicarse, salir de su encierro literal y figurado, en la casa y en sí mismo, y liberarse de la ceguera metafórica que le impedía ver nada más allá de su propio reflejo. En este sentido, Facknitz sostiene que Carver «redeems the narrator by releasing him from the figurative blindness that results in a lack of insight into his own condition and which leads him to trivialize human feelings and needs» (1986, 293) y, por su parte, Bethea considera el cuento como «a variant on the Sophoclean irony of seeing the truth only when literally blind» (2009, 90).

En segundo lugar, «Catedral» puede ser leída como «a story about the senses», tal como plantea Clark (2012, 109). Es decir, más allá del significado metafórico que pueda tener el dibujo conjunto del narrador y Robert, se lleva a cabo una profunda reflexión sobre los sentidos y sobre sus diversas implicaciones en la forma que tenemos de conocer el mundo y de relacionarnos con él. Al final del cuento, es el tacto el que permite que Robert entienda cómo es una catedral y que el narrador logre entrar en verdadero contacto con alguien. Cabe señalar que el tacto es un sentido verdaderamente complejo, puesto que, como explica Evelyn Sechaud, «l'expérience tactile possède en effet la particularité d'être à la fois endogène et exogène, active et passive. Avec mon doigt, je touche mon nez : mon doigt me fournit la sensation active de toucher quelque chose, et mon nez m'apporte la sensation passive d'être touché par quelque chose» (2007, 690); o, en términos de Merleau-Ponty, «toucher c'est se toucher» (1964, 308). La piel es el lugar del encuentro con el otro, un lugar fronterizo en el que la separación conlleva también una unión. En cierto sentido, vista y tacto son complementarios, puesto que ambos desempeñan una importante función de aprehensión del espacio, aunque de forma distinta: mientras que el ojo permite captar desde la distancia extensiones inmensas, la piel implica un contacto mucho más inmediato, un cuerpo a cuerpo con el objeto (Le Breton 2007, 934). El verdadero problema de la vista que pone al descubierto el cuento de Carver es que, a través de la mirada, el propio cuerpo no parece diferente de los objetos que lo rodean. El tacto, por el contrario, hace que el sujeto, superando las distancias y entrando en contacto directo con dichos objetos, tome conciencia de su propia existencia; en palabras de David Le Breton, el contacto actúa como «un rappel d'extériorité des choses ou des autres [...] qui procure au sujet le sentiment [...] d'une différence qui le met à la fois face au monde et immergé en lui» (2007, 935). Para explicar este fenómeno, Alenka Zupančič recurre a la parábola de la estatua de Condillac, en la que esta va adquiriendo los cinco sentidos uno a uno y no es hasta que obtiene el sentido del tacto que puede *mirar* (*regarder*) y no solo *ver* (*voir*). Dicho de otro modo: «the statue sees nothing, because what it sees is a part of itself *qua* thing. Now the touch has to teach it how to look, that is, to make it conceive the consciousness of what it sees as a consciousness of something other than itself, of something which is “exterior,” which “is seen” outside» (Zupančič 1996, 43). Paradójicamente, es en el contacto donde se establece el límite y es a medida que los dedos descubren los contornos de los otros objetos cuando descubren también los suyos.

En tercer lugar, «Catedral» también alberga una clara dimensión metaliteraria, en tanto que, de los intentos del narrador por representar —primero, verbalmente, y después, pictóricamente— una catedral como las que muestra el reportaje que echan en la televisión, se deriva necesariamente una serie de reflexiones sobre la mimesis, sobre la oposición entre realismo e idealismo, y sobre el papel del receptor en el hecho literario. Cuando el narrador intenta describir verbalmente la catedral siguiendo una forma de representación *realista*, es decir, tratando de «reproducir la realidad lo más fielmente posible», como diría Jakobson (1978, 71), atendiendo a detalles específicos sobre las dimensiones, la estructura, los materiales o la decora-

ción, no logra que Robert entienda verdaderamente a qué corresponde esa descripción, puesto que, en el fondo, la *realidad* descrita no es la catedral en sí, sino únicamente su apariencia externa, captada a través la vista, y no solo eso: es una representación de la representación, en tanto que comienza describiendo la apariencia de la catedral contenida en la imagen emitida en la televisión. Cabe remarcar que estos detalles específicos obvian el valor simbólico, cultural y religioso de la catedral que indudablemente también configura su significado. Por este motivo, Robert, que carece de la facultad de la vista, no puede obtener conocimiento alguno del referente mediante su significación y, por lo tanto, tampoco puede evaluar la congruencia entre la realidad y su representación, es decir, la verosimilitud de la descripción del narrador. Darío Villanueva ya advierte la propensión del realismo literario a la reproducción de la apariencia *visual* de los objetos: «la imitación literaria más directa está dos escalones por debajo de la naturaleza esencial de las cosas, y el arte verdaderamente ambicioso de realismo debe elevarse del mundo material, siempre precario, para acercarse a la realidad ideal, a la naturaleza esencial de las cosas, distinta de su apariencia visual» (2004, 28). En este sentido, el cuento de Carver parece aludir al conflicto filosófico entre el realismo y el idealismo, cuyas tesis son definidas por Carnap de la siguiente manera: mientras que, para el realismo, existe tanto la «realidad del mundo externo» como la «realidad de la psique ajena», para el idealismo, *reales* son solo las percepciones o las representaciones de dicho mundo y los procesos de la propia conciencia (1990, 32). De este modo, si la intención inicial de hacerle entender a Robert con su discurso cómo es una catedral sin que él hubiese visto una jamás entronca con la postura defendida por el realismo, la propuesta final de Robert de dibujarla con los ojos cerrados, renunciando a imitar una supuesta realidad objetiva, enlaza con el pensamiento idealista. Asimismo, cabe notar que el sentido se construye conjuntamente, entre el emisor y el receptor, pues el primer intento de representación (verbal) fracasa precisamente porque Robert no entiende el significado de las palabras del narrador. En consecuencia, «Catedral» puede ser interpretado a partir de la teoría de la recepción, en la línea de lo que plantea Stanley Fish: «there is no direct relationship between the meaning of a sentence (paragraph, novel, poem) and what its words mean» (1970, 131); el sentido, por lo tanto, es un proceso que ocurre «between the words and in the reader's mind» (1970, 128). Desde esta perspectiva, se podría decir que, así como el narrador encarna al autor y Robert, al lector, la descripción y el dibujo de la catedral corresponden a la obra literaria, cuyo sentido se construye a partir de la participación del lector en el hecho literario. Por consiguiente, a pesar de que Carver había manifestado públicamente su oposición a los juegos metaficticiales, a los que consideraba «ultimately boring» y «all texture and no flesh and blood» (Maniez 1999), con este cuento sí que actúa como «a self-reflexive metafictional writer —not the practitioner 'extrospective' fiction Barth takes him to be but an extremely introspective one» (Runyon 1992, 4).

Así pues, «Catedral» problematiza la presencia dominante de la visualidad en distintos niveles: desde una perspectiva existencial, se juzga el contacto visual como una forma de relación aislante, distorsionante y jerarquizante que impide establecer vínculos afectivos sinceros y que deshumaniza por completo el espacio; desde una perspectiva epistemológica, se cuestiona la vista como la vía más fiable de acceso a la realidad, en favor de la priorización de otros sentidos más denostados por el pensamiento occidental, como el oído o el tacto; finalmente, desde una perspectiva artística, el predominio del paradigma de lo visual deriva en modos de representación ineficaces y excesivamente reduccionistas. No es de extrañar, por lo tanto, que, al principio, el narrador se figure la muerte de la esposa de Robert como un momento cargado de patetismo, ella en el lecho de muerte con «la mano del ciego sobre la suya, los ojos derramando lágrimas» y pensando en lo penoso que era que su marido nunca hubiese sabido cómo era (198), y que, sin embargo, al final del cuento, sea él precisamente quien acabe como la esposa: con la mano del ciego sobre la suya, con los ojos cerrados y habiendo logrado, por fin, entrar en verdadero contacto con el mundo que le rodea y, en definitiva, no solo *ver*, sino también *mirar*.

Bibliografía

- BARTH, JOHN. 1986. «A Few Words About Minimalism». *New York Times Book Review*, 28 de diciembre. Acceso el 18 de mayo de 2021. <https://www.nytimes.com/1986/12/28/books/a-few-words-about-minimalism.html>.
- BETHEA, ARTHUR F. 2009. *Technique and Sensibility in the Fiction and Poetry of Raymond Carver*. Nueva York: Routledge.
- BOURDIEU, PIERRE. 1997. *Sobre la televisión*. Trad. de Thomas Kauf. Barcelona: Editorial Anagrama.
- BOXER, DAVID Y CASSANDRA PHILLIPS. 1979. «Will You Please Be Quiet, Please?: Voyeurism, Dissociation, and the Art of Raymond Carver». *The Iowa Review* 10, n.º 3: 75-90, doi: 10.17077/0021-065X.2491.
- BUFORD, BILL. 1983. «Editorial». *Dirty Realism: New Writing From America: Granta* 8, 1 de junio. Acceso el 18 de mayo de 2021. <https://granta.com/dirty-realism>.
- BULLOCK, CHRIS J. 1994. «From Castle to Cathedral: The Architecture of Masculinity in Raymond Carver's "Cathedral"». *Journal of Men's Studies* 2, n.º 4: 343-351, doi: 10.3149/jms.0204.343.
- CARVER, RAYMOND. 1992. «Catedral». En *Catedral*, 194-211. Trad. de Benito Gómez. Barcelona: Editorial Anagrama.
- CLARK, ROBERT C. 2012. «Keeping the Reader in the House: American Minimalism, Literary Impressionism, and Raymond Carver's "Cathedral"». *Journal of Modern Literature* 36, n.º 1: 104-118, doi: 10.2979/jmodelite.36.1.104.
- CLARK, ROBERT C. 2014. *American Literary Minimalism*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press.
- CARNAP, RUDOLF. 1990. *Pseudoproblemas de la filosofía. La psique ajena y la controversia sobre el realismo*. Trad. de Laura Mues de Schrenk. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- DECKER, CHRISTOF. 2004. «Faces in the Mirror: Raymond Carver and the Intricacies of Looking». *Amerikastudien / American Studies* 49, n.º 1: 35-49.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. 1997. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Trad. de Horacio Pons. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- FACKNITZ, MARK A. R. 1986. «"The Calm", "A Small Good Thing", and "Cathedral": Raymond Carver and the Rediscovery of Human Worth». *Studies in Short Fiction* 23: 287-296.
- FISH, STANLEY. 1970. «Literature in the Reader: Affective Stylistics». *New Literary History* 2, n.º 1: 123-162, doi: 10.2307/468593.
- HAMON, PHILIPPE. 1991. «La hiérarchie : littérature et architecture : tout, parties, dominante». En Philippe Boudon (ed.), *De l'architecture à l'épistémologie, la question de l'échelle*, 147-166. París: Presses Universitaires de France.
- JAKOBSON, ROMAN. 1978. «Sobre el realismo artístico». En Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (3ª ed.), 71-79. Trad. de Ana María Nethol. México: Siglo XXI Editores.
- JAY, MARTIN. 1993. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press.
- LE BRETON, DAVID. 2007. «Toucher». En Michela Marzano (dir.), *Dictionnaire du corps*, 933-936. París: Presses Universitaires de France.
- MANIEZ, CLAIRE. 1999. «Quote-unquote: Raymond Carver and metafiction». *Journal of the Short Story in English* 33. Acceso el 18 de mayo de 2021. <http://journals.openedition.org/jsse/228>.
- MARTÍ, ANTONIO. 2007. «Literatura comparada». En Jordi Llovet, Robert Caner, Nora Catelli, Antoni Martí Monterde y David Viñas Piquer, *Teoría literaria y literatura comparada*, 333-406. Barcelona: Ariel, pp. 333-406.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE. 1964. *Le Visible et l'invisible*. París: Gallimard.
- PAGEAUX, DANIEL-HENRI. 1994. «De la imagería cultural al imaginario». En Pierre Brunel e Yves Chevrel (dirs.), *Compendio de literatura comparada*, 101-147. Trad. de Josefina Anaya. Madrid: Siglo XXI Editores.
- RUNYON, RANDOLPH PAUL. 1994. *Reading Raymond Carver*. Siracusa: Syracuse University Press.
- SECHAUD, EVELYN. 2007. «Peau». En Michela Marzano (dir.), *Dictionnaire du corps*, 689-694. París: Presses Universitaires de France.

SKENAZY, PAUL. 1988. «Life in Limbo: Raymond Carver's Fiction». *Enclitic*, 11: 77-83.

VILLANUEVA, DARÍO. 2004. *Teorías del realismo literario*. Madrid: Biblioteca Nueva.

ZUPANČIČ, ALENKA. 1996. «Philosophers' Blind Man's Buff». En Renata Salecl y Slavoj Žižek (eds.), *Gaze and Voice as Love Objects*, 32-58. Durham y Londres: Duke University Press.

El personaje entre la ficción y la acritud de su realidad en la adaptación cinematográfica de «Espuelas» por Tod Browning

The Character between Fiction and the Crudity of His Reality in the Film Adaptation of «Spurs» by Tod Browning

MÓNICA SÁNCHEZ TIERRASECA
Universidad de Castilla-La Mancha
Monica.Sanchez14@alu.uclm.es

Resumen

En este trabajo analizamos la confluencia entre el lenguaje literario de Tod Robbins en su cuento «Espuelas» («Spurs», 1923) y el lenguaje visual de Tod Browning en la adaptación cinematográfica *La parada de los monstruos* (*Freaks*, 1932). Mediante la comparación de los elementos de ambas obras contemplamos similitudes y diferencias en la construcción de un discurso a través de dos medios de producción artística distintos. Por un lado, el lenguaje literario con tintes caballerescos de «Espuelas» permite visualizar mentalmente a los protagonistas como artistas de una compañía de circo en un mundo fantástico o animado, sin plantear la moralidad de sus actos aparentemente ficticios. Por otro lado, el lenguaje visual de *La parada de los monstruos* transmite a través de la pantalla la crudeza de una realidad en la que no caben sueños, esperanzas o moralejas para sus personajes, únicamente la venganza.

PALABRAS CLAVE: *La Parada de los monstruos*, Tod Browning, Espuelas, Tod Robbins, Adaptación

Abstract

In this paper we analyze the confluence between the literary language of Tod Robbins in his short story «Spurs» (1923) and the visual language of Tod Browning in the film adaptation *Freaks* (1932). By comparing the elements of both works we contemplate similarities and differences in the construction of a discourse through two different means of artistic production. On the one hand, literary language of «Spurs» with chivalrous overtones allows us to mentally visualize the protagonists as performers of a circus troupe in a fantastic or animated world, without questioning the morality of their apparently fictitious acts. On the other hand, *Freaks'* visual language transmits through the screen the rawness of a reality in which there is no place for dreams, hopes or moral lessons for the characters, only revenge.

KEYWORDS: *Freaks*, Tod Browning, Spurs, Tod Robbins, Adaptation

*Bien sabe la sociedad que la realidad es intolerable,
por eso insiste en encerrarse en sus castillos de vidrio.*

Juan Rodolfo WILCOCK

Introducción

La parada de los monstruos (*Freaks*, 1932) de Tod Browning (1880-1962) constituyó un fracaso desmedido en uno de los conjuntos filmográficos «más personales, auténticos e irrepetibles de los que haya dado nunca el cine norteamericano» (Serrano 2011, 18). Ya fuese que la exigencia del público esperaba otro resultado o que la sociedad no estaba verdaderamente preparada para admitir su apatía hacia los protagonistas, el revuelo y la controversia que despertó

fueron suficientes para que la Metro-Goldwyn-Mayer anulara su distribución pese a que fue su principal productor, Irving Thalberg, quien había sugerido la idea de rodar una película más terrorífica que *Dracula* y *El doctor Frankenstein*. A raíz de esta demanda por parte del productor, el guionista Willis Goldbeck se interesó por el cuento «Espuelas» («Spurs», 1923) del escritor Clarence Aaron Robbins (1888-1949), artísticamente conocido como Tod Robbins.

Otra versión sobre el origen de la película indicaría que fue el propio Harry Earles (1902-1985), actor que interpreta al personaje principal, quien entregó el cuento a Browning sugiriéndole la idea. Esta versión estaría sustentada, en parte, por el hecho de que Earles y Browning eran conocidos y porque éste ya había dirigido en 1925 una adaptación de la novela *The Unholy Three* (1917) del mismo escritor (Solaz 2004, 23).

Sea cual fuere el motivo de su génesis, es seguro que tres décadas hubieron de pasar para que la obra de Tod Browning fuese rescatada del abismo en el que yacía. Desde el momento de su estreno, la trayectoria de la película había ido de mal en peor: algunos cines estadounidenses se habían negado a exhibirla y en Gran Bretaña fue prohibida durante tres largos años.

El año de 1962 marcaría un antes y un después para este recorrido gracias a la edición que se proyectó en el Festival de Cine de Venecia. Para entonces la película había sufrido modificaciones, ya que en 1947 la Metro-Goldwyn-Mayer vendió los derechos de distribución a Dwain Esper por una validez de veinticinco años. En ese tiempo fue retitulada como *Forbidden Love*, *Monster Show* o *Nature's Mistake* y formó parte del programa de películas moralistas que Esper solía reproducir en los populares autocines de la época (Serrano 2011, 202). Con esa intención ética se añadió una introducción más decorosa resultando en un preámbulo a modo de cartel explicativo donde podía leerse lo siguiente en uno de sus párrafos:

El amor a la belleza es un deseo profundamente asentado que se remonta a los inicios de la civilización. La revulsión con la que contemplamos a los anormales, a los deformes y a los mutilados es la consecuencia de un largo condicionamiento por parte de nuestros antepasados. Los monstruos, en su mayoría, están dotados de pensamientos y de emociones normales. Sin duda su destino nos rompe el corazón (Browning, 1932).

Con este comienzo y con una realidad sociocultural muy distinta a la de la década de los treinta, la película de Tod Browning encontraría su lugar en el Festival de Venecia, aunque el director nunca llegaría a tener noticias de su triunfo. En junio del mismo año Browning fue operado de un cáncer de laringe sufriendo durante su recuperación una apoplejía de la que nunca llegó a sanarse, falleciendo el mes de octubre en casa de unos amigos en Santa Mónica tras una vida saturada de vaivenes.

El cuento en el que había sido basada la película, por su parte, nunca necesitó ser alterado. En este sentido, como le había ocurrido al propio creador de estos *freaks*, unas veces repulsado por sus propios defectos físicos y otras menospreciado en su trabajo, los personajes de Tod Browning se encuentran —y se encontraban—

atados a la proyección esperpéntica que tenemos del otro, del diferente, del deforme, del extraño, del feo entre guapos, del tonto entre avispados, etc., [son] seres desdichados que mueven al espectador inerme, al aventurero antropólogo decadente o al escritor resentido a la curiosidad unas veces, al desprecio otras y a la burla casi siempre (Calleja 2005, 15-16).

Por todo lo anterior, un punto inicial para la reflexión sobre la que profundizamos en este trabajo se encuentra en las obras y tratados donde se clasifica a los monstruos según sus anomalías físicas. Obras que, si bien en el ámbito de las ciencias —y específicamente en el de la medicina— han quedado relegadas o excluidas por su metodología ecléctica, sí que llegaron a alcanzar una amplia difusión a finales de la Edad Media. Tal y como apunta Héctor Santiesteban Oliva, la circulación de estas obras estuvo especialmente activa a principios del

Renacimiento en torno al mundo hispánico (2009, 14). La ciencia encargada de su estudio es la teratología y una de las características más relevantes de estos tratados es que solían mezclar la realidad con la ficción indistintamente. Ejemplificando esta confusión, Ambroise Paré, conocido como el padre de la cirugía, la anatomía, la teratología y la sanidad militar, incluye en sus estudios el ejercicio de la imaginación como productora de monstruos, combinando en su catálogo «monstruos biológicos» e imaginarios (1987, 16-17).

Así, conforme el ser humano es comparado con el monstruo ante la ciencia éste, contrariamente, adquiere un grado de cosificación incompatible con el abandono del imaginario colectivo donde el monstruo se identifica con lo diferente, lo desconocido y lo inmoral.

Entre todos estos monstruos, creados, imaginados y demonizados, antiguos y recientes, tan extendidos por la literatura como por el cine, es fácil encontrar similitudes con los protagonistas de este trabajo. En el preámbulo añadido posteriormente a *La parada de los monstruos* arriba citado, se señala también que la literatura es uno de los campos donde abundan las historias de personajes inadaptados en la sociedad que han alterado el curso del mundo. Reafirmando esta observación, la obra en cuestión responde a la adaptación de un cuento literario y, aunque ambas muestran de algún modo la crueldad a la que el «otro» es sometido, la de Browning ofrece una reinterpretación personal de la historia original mediante su lenguaje cinematográfico. De esta manera la asimilación de las obras por parte del receptor puede dar lugar a concepciones distintas de los mismos personajes por las diferentes formas en que se muestra la psicología del monstruo.

Es cierto que la proyección de *La parada de los monstruos* en el Festival de Venecia le concedió la oportunidad de ser considerada como una de las obras cinematográficas más grandes de la primera mitad del siglo xx. Gracias a la aprobación de la película de la mano de un público algo más exigente, crecería el interés hacia ella por parte de la crítica. A pesar de ello, su relevancia no ha trascendido más allá de los círculos cinéfilos y académicos. Entre este academicismo resulta sencillo encontrar alusiones a *La parada de los monstruos* en estudios sobre el género cinematográfico de terror que no pasan por alto la polémica causada en su día por la proyección de la película.

A este respecto contamos con una extensa lista de obras que manifiestan el valor de ésta en la historia del cine y, concretamente, en línea temática del terror y de los fenómenos de circo. En *Inside Teradome: An Illustrated History of Freak Film* (1995) de Jack Hunter, el autor elabora una minuciosa guía ilustrada de la trayectoria de los *freaks* en el cine incidiendo en el componente voyerista de algunas de estas creaciones entre las que se encuentra *La parada de los monstruos*. En este sentido se publicaba el mismo año en Francia *Monstre et imaginaire social: approches historiques* coordinado por Anna Caiozzo y Anne-Emmanuelle Demartini, cuyos autores profundizan más que en el caso anterior en los aspectos conceptuales e historiográficos de dichos personajes. Asimismo, en el ámbito hispanohablante la obra de Tod Browning cobra notoriedad para ilustrar el monográfico editado por Marta Piñol Lloret en 2015, con el título de *Monstruos y monstruosidades: Del imaginario fantástico medieval a los X-Men*, así como los trabajos *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte* (1997) y *Desdichados monstruos: la imagen deformante y grotesca de «el otro»* (2005), de José Miguel García Cortés y Seve Calleja respectivamente.

En cuanto al estudio específico de la película, contamos con el ensayo del crítico de cine Quim Casas (1999) y con el análisis de Lucía Solaz (2004). No así para el cuento de Tod Robbins cuya trayectoria ha pasado mucho más desapercibida en el ámbito literario y, por el mismo motivo, encontramos escasas consideraciones sobre la comparación de ambos resultados.

Mostrar al «otro» en la gran pantalla

Según Jean-Jaques Courtine, la exposición de lo monstruoso se instituye como experimento para la industria moderna del entretenimiento de masas hacia 1880 con el auge de los

freak shows. Aunque hoy solo ha pasado siglo y medio, nos parece una actividad mucho más arcaica y, a pesar de ello, todavía caemos prendidos ante las mismas extrañezas sin que sean exhibidas como tales (2006, 203). Incluso, a este respecto algunos análisis etimológicos del término «monstruo» han concluido que éste pertenece a la familia de palabras de *monstrare*, que significa mostrar. Esto, de algún modo, explica el destino de estos seres y, por tanto, el de los individuos asociados a la monstruosidad (Kappler 2004, 267).

El fenómeno más conocido es sin duda alguna el del circo Barnum. En él se basa la película relativamente reciente *El gran showman* (*The Greatest Showman*, 2017) de Michael Gracey, donde Phineas Taylor Barnum es presentado como un gran emprendedor que pasó de la pobreza a poseer un negocio conocido casi mundialmente. La realidad es que, para el empresario, sus monstruos no eran mucho más que eso, un producto con el que podía comerciar. Bien es cierto que el creador de «el espectáculo más grande del mundo» conocía algo esencial en el mundo del entretenimiento, la lógica que envuelve a esta *concupiscentia oculorum*¹, entendida aquí como la necesidad o el placer de contemplar lo morboso o lo curioso.

Lo que Barnum hacía para satisfacer la concupiscencia de la vista era, o bien crear seres fantásticos mediante la caracterización y otros trucos, o bien crear historias curiosas y grotescas sobre el origen de la apariencia del cuerpo no-normativo de estos individuos. Uno de los engaños más populares, el de la *Sirena de Fidji*, sería además el primer gran fenómeno de masas presentado en su American Museum. La criatura sería realmente un artificio que consistía en «el tronco de un mono cosido con partes de un pez, logrando un aspecto horroroso y fascinante que podría recordar a cualquier composición artificial que venden como curiosidades en Indonesia» (Gallego Silva 2015, 3010). Lo que indica este tipo de artimañas es que los efectos especiales que se llevan a cabo en el cine son una reinterpretación y evolución de los que ya se hacía en estas barracas con ruedas obligadas a arrastrarse de ciudad en ciudad y, en la mayoría del tiempo, de manera clandestina.

Por un cúmulo de circunstancias, desde 1880 el número de feriantes de esta categoría se iría reduciendo y a partir de 1930 tan solo quedarían raros espectáculos aislados, conociendo su desaparición definitiva después de la guerra, aunque con algunas formas de subsistencia residual e ilícita (Courtine 2006, 243-244). Esta época de declive del mundo circense sería compartida tanto por Tod Robbins como por Tod Browning, y ambos utilizaron esta temática, que les había marcado de distinta forma, para crear sus propias historias: una en formato literario y otra audiovisual.

En otro plano del entretenimiento de masas la década de los treinta supondría, desde una perspectiva panorámica, una enorme revolución por dos motivos determinantes. Por un lado, sería la década de innovación en el sonido y, por otro, la de la consolidación de los géneros cinematográficos.

Una aproximación incipiente al terror como género cinematográfico vendría de la mano de la productora Universal Pictures, que pronto se convertiría en la primera fuente de miedo cinematográfico creado en Hollywood en la década de los treinta. En palabras de los hermanos Juan Payán, esta saga de monstruos sería iniciada por «la que posiblemente es la mejor versión de la historia de Gatón Leroux sobre *El fantasma de la Ópera*, dirigida por Rupert Julian (1926) con Lon Chaney» (2006, 14). A la paradigmática serie de monstruos clásicos, cuyas fuentes beben de la literatura, no tardarían en unirse las versiones del *Frankenstein* de Mary W. Shelley por James Whale y del *Drácula* de Bram Stoker por Tod Browning, ambas de 1931. Al mismo tiempo que la Universal se consolidaba como una productora de género, otras trabajaban en rivalizar con ella.

¹ Con el término *concupiscentia oculorum* San Agustín se refiere en el libro décimo de sus *Confesiones* a la «concupiscencia de los ojos» como una clase de deseo por satisfacer la curiosidad mediante la vista que se diferenciaría de la «concupiscencia de la carne» (San Agustín 1988, 232-234). Este deseo vano y curioso de colmar el alma con conocimiento explicaría la inclinación por lo morboso y, en este caso, por contemplar lo que resulta extraño e incluso incómodo.

De tal manera llegaría el año 1932, momento en el que se estrena una película que se comprometía a ser más terrorífica todavía que el propio conde Drácula interpretado por Bela Lugosi en la versión distribuida por la Universal Pictures. Otra de las grandes compañías estadounidenses, la Metro-Goldwyn-Mayer, quiso competir con la sucesión de películas sobre monstruos de los años previos, encargando al propio Browning una que fuese producida por ellos.

El hombre de los mil monstruos y un escritor de Pulp Fiction²

Charles Albert Browning, más conocido como Tod Browning, había trabajado durante muchos años en el mundo de la farándula –entorno en el que adopta su nombre artístico–, y en los mismos *freak shows* había actuado como uno de los fenómenos, empapándose de historias estrafalarias que le marcarían de por vida (Serrano 2011, 27). En este sentido, debemos señalar que el director sentía un fervor particular por el mundo circense y que, añadiendo dichos ingredientes a su azarosa vida y su obsesión por lo grotesco, resulta lógico «que en cada una de sus abundantes películas se empeñara en subrayar que los seres humanos somos animales, vampiros y asesinos con los más débiles, a los que terminamos también volviendo bestias» (Calleja 2005, 18).

Browning debutó en el cine en 1915 con el rollo de la película *The Lucky Transfer* y para 1930 ya era reconocido como un director de genio en el cine fantástico con medio centenar de obras, muchas perdidas hoy en día. Después de trabajar en varias de ellas para la Metro-Goldwyn-Mayer, dirigió *Fuera de la ley* (*Outside the Law*, 1930), *Dracula* (1931) y *Iron Man* (1931) para Universal Pictures. No obstante, Irving Thalberg no dudó en volver a contratarlo para realizar su nueva película de terror.

Esbozando un argumento para los monstruos

El cuento «Espuelas» sería publicado por primera vez en 1923 en el *Munsey's Magazine*, una revista de *pulp fiction* de la época, y en 1926 fue incluida por el autor en su colección de cuentos *Who Wants a Green Bottle? And Other Uneasy Tales*. La obra de Tod Robbins es conocida por albergar tramas de terror, de ficción y de misterio, de modo que ésta no se alejaría de la temática predilecta del autor.

La historia se sitúa en Francia, en el Circo de Papá Copo³. Ahí Jacques Courbé es un joven descrito como un «enano» acompañado siempre de su perro-lobo, San Eustaquio, al que monta como si se tratase de un jinete sobre su caballo:

Medía solamente veintiocho pulgadas desde la coronilla hasta la planta de los pies; pero había veces en que cuando cabalgaba sobre la arena, montado en su noble caballo de batalla, «St. Eustache», se sentía un valiente caballero de los viejos tiempos, presto a luchar por su dama. [...] El enano no tenía ningún amigo entre los demás «fenómenos» del Circo de Copo. Le consideraban de mal genio y ególatra. Y él les odiaba por aceptar las cosas como eran (Molina 1984, 18).

² Lon Chaney ha sido popularmente apodado como «El hombre de las mil caras» por la destreza que mostró tanto para confeccionar maquillajes como para usarlos en los personajes que interpretaba. Con este enunciado estamos apuntando la analogía entre Tod Browning y el célebre actor con quien rodó sus películas mudas para la Metro-Goldwyn-Mayer: *El trío fantástico* (*The Unholy Three*, 1925), *Maldad encubierta* (*The Black Bird*, 1925), *La sangre manda* (*The Road to Mandalay*, 1926), *Garras humanas* (*The Unknown*, 1927), *La casa del horror* (*London After Midnight*, 1927), *Los antros del crimen* (*The Big City*, 1928), *Los pantanos de Zanzíbar* (*West of Zanzibar*, 1928) y *Oriente* (*Where East is East*, 1929).

³ En la versión más reciente traducida al español por Sara Martín Alegre incluida en su colección *Ocho cuentos góticos: Entre el papel y la pantalla* (2019), el nombre del Circo Copo, así como el de Papá Copo, sufre una alteración en las páginas 197, 198, 199, 201 y 207, en las que aparecen escritos como «Coco». Creemos que la variación se debe a una errata, puesto que en el resto de páginas aparece con el nombre inicial.

Jacques está enamorado de una caballista llamada Jeanne Marie que realiza el número de una amazona, sin embargo, ella mantiene una relación con su compañero de espectáculo, el musculoso jinete Simón Lafleur. Un día Jacques recibe el aviso inesperado de que va a heredar una fortuna así que no duda en pedirle matrimonio a Jeanne Marie prometiéndole la vida de una dama. Contrariamente a sus deseos, Jeanne Marie y Simón planean que ella acepte el compromiso con el pronóstico de que, por su condición física, Jacques viviría pocos años, mientras que, si eso no ocurriese, Jeanne Marie siempre tendría la opción de envenenarlo. Prosiguiendo con el plan establecido, el enano y la caballista se casan. No obstante, durante la celebración del banquete de bodas, Jeanne Marie humilla a Jacques subiéndolo a sus hombros y apuesta con Simón que sería capaz de llevarlo de una punta a otra de Francia así. La humillación enfadaría enormemente al joven transformando su amor en odio. Un año después, Jeanne Marie vuelve a visitar a Simón y éste al verla no la reconoce por su gran degradación física. Entonces, la que un día había sido la caballista más hermosa del Circo de Copo relata los sucesos que han tenido lugar desde el enlace: la mujer habría escapado porque durante todo ese tiempo su esposo Jacques Courbé le ha hecho la vida tortuosa obligándole a caminar con él sobre sus hombros y unas botas desgastadas la distancia equivalente a recorrer Francia de una punta a otra, tal y como un día los dos estafadores habían apostado burlándose del enano. Jacques utiliza unas botas con unas espuelas para golpear a Jeanne Marie cuando ésta se detiene por agotamiento y le obliga a continuar el camino. Mientras le cuenta los hechos, Jacques aparece sobre San Eustaquio empuñando una espada y se enzarza en una pelea con Simón que concluye con la muerte del musculoso jinete, obligando a su esposa a que lo lleve de vuelta a casa sobre sus hombros.

Según Elias Savada y David Skal, los derechos del cuento de Tod Robbins habían sido adquiridos por el estudio en la década de 1920 por unos 8.000 dólares y sería Harry Earls, el futuro protagonista de la película, quien lo puso en conocimiento del director (1996, 187). Sin embargo, ateniéndonos a esta versión de los hechos Browning poco habría tenido que ver con la elaboración del guion, perteneciendo la mayor parte de su autoría a Willis Goldbeck y su equipo.

Dando movimiento y sonido a la historia

Con el guion ya resuelto, *La parada de los monstruos* partía de un presupuesto de 360.000 dólares, aunque el reparto se ajustaba más al de una pequeña producción de la época (Solaz 2004, 25). En oposición a lo que estaba acostumbrado, Tod Browning dejó a un lado el maquillaje y el artificio pervirtiendo las reglas no solo al «apostar por una escalofriante realidad, sirviéndose de “monstruos” que no eran sino personas aquejadas por algún trastorno físico y/o mental, sino también, y quizás sobre todo, porque se atrevió a mostrar la anormalidad de forma harto natural» (Serrano 2011, 191).

Tras las pruebas del casting dirigido por Ben Piazza con un alto número de participación, los primeros miembros del reparto elegidos serían los hermanos Earles⁴. Harry y Daisy Earles, que ya tenían experiencia como actores —Harry había representado el papel de enano delincuente en *El trío fantástico* también de Tod Browning—, interpretarían al testarudo Hans y a la encantadora Frieda respectivamente [Fig. 1]. Formando elenco con los personajes principales se incorporarían Wallace Ford y Leila Hyams como la simpática pareja de Phroso y Venus que, pese a no aparecer en el cuento, tienen un peso significativo en la película. Para el papel antagonista Browning pensó en Victor McLaglen, con quien ya había trabajado en *El trío fantástico*, pero finalmente serían designados Henry Victor y Olga Baklanova para interpretar a la pareja de embaucadores compuesta por Hércules y Cleopatra.

⁴ Los hermanos Earles (Frieda A. Schneider, Kurt Fritz Schneider, Hilda Emma Schneider y Elly Annie Schneider) eran conocidos en el mundo del espectáculo por su número artístico «Los Muñecos Bailarines» o «La familia de los muñecos», ya que todos padecían enanismo hipofisiario, lo que daba lugar a que tuviesen una apariencia infantil.



Fig. 1. Hans y Frieda en *Freaks* (Tod Browning, 1932).
Fotograma de la película.



Fig. 2. Anuncio del estreno de *Freaks* en el *New York Times*, 1932. Fuente: <https://www.nytimes.com/1932/07/09/archives/the-circus-side-show.html>

Roderick. El Príncipe Randian, «el torso viviente», se sumaría a la venganza de los fenómenos gracias a su agilidad a pesar de no tener extremidades mientras que Johnny Eck, «el medio muchacho», exhibe su destreza para desplazarse únicamente con las manos. Por su parte, Frances O'Connor o «La Venus de Milo Viviente» mostraría su extrema habilidad para realizar tareas cotidianas con sus pies, igual que lo hace Martha Morris cosiendo con sus pies. Aunque se desconoce si su condición andrógina era real o fingida, Josephine-Joseph se presenta al público como mitad mujer y mitad hombre, siendo objeto de varias burlas. Las hermanas siamesas Daisy y Violet Hilton efectuarían una actuación casi cómica con sus parejas. Finalmente, Minnie Ha Ha haría de «la mujer pájaro» por su rarísima enfermedad congénita y, además, bajo la protección de Madame Tetrallini (Rose Dione) hacen su aparición Jeannie Lee, Elvira Snow y Simon Metz interpretando a las indefensas Zip, Pip y Schlitzie, cuya microcefalia los hacía particularmente excepcionales (Abad 2008, 60-64).

La sinopsis argumental discurre en torno a los componentes de un circo en Francia. Hans y Frieda son una pareja de baja estatura que vive en el circo de Madame Tetrallini junto a sus compañeros y compañeras. Entre ellos se encuentra la trapezista Cleopatra, de la que Hans está totalmente prendado. Por su parte, Cleopatra mantiene una relación con el forzado del circo, Hércules. La trapezista, al darse cuenta del amor que Hans siente hacia ella, decide seguirle el juego con el único propósito de que todo el circo se burle de él. Entonces, Hans recibe la notificación de una herencia y no duda en romper el compromiso con Frieda para pedir la mano de Cleopatra ahora que puede ofrecerle un buen estilo de vida. Tanto ella como Hércules deciden

Entre el resto de actores y actrices se encontraría una miscelánea de fenómenos que no dejaría indiferente a nadie, ni siquiera a otros compañeros de equipo, técnicos y operarios del estudio instigados por sus propios prejuicios que preferían no tener que compartir mesa con ellos en el comedor, motivo por el que se instaló uno independiente para los *freaks* (Calleja 2005, 17). La forma en que se anunciaba la película en los periódicos no ayudaría demasiado a sanear la posición de estos individuos en el imaginario social. Alimentando el perjuicio, el 9 de julio de 1932 el *New York Times* publicaba un anuncio del estreno donde se advertía: «¡No se permite a los niños ver estas imágenes! ¡Los adultos que no se encuentren en unas condiciones de salud normales tampoco deberían verlas!» (L. N. 1932, 7) [Fig. 2]. Una advertencia que no hacía sino reafirmar la desdichada predestinación de los actores.

La figura de Angelo SlavatoreSalvatore Rossitto, llamativa por su estatura de apenas 89 centímetros, sería una de las más prolíficas y la más conocida antes de desempeñar el papel de Little Angelo en *La parada de los monstruos*. Además, destaca la aparición del apodado «el esqueleto humano», Peter Robinson, como el marido de «la mujer barbuda» interpretada por Olga

llevar a cabo un maquiavélico plan para quedarse con las riquezas del heredero, que consiste en que Cleo se case con él y lo envenene poco a poco. Durante el banquete de bodas, la escena categórica de la película, Cleo humilla a su recién esposo y muestra su rechazo hacia el resto de *freaks* de modo que Hans, con el orgullo herido, comienza a desconfiar de ella. Las sospechas se confirman cuando el joven enferma y un médico revela que ha sido envenenado. A raíz del suceso sus amigos merodean a Cleopatra descubriendo que ella había sido la responsable del envenenamiento y urden una venganza que se salda con Hércules aparentemente asesinado y Cleopatra convertida en un fenómeno con su mitad superior del cuerpo y la otra mitad de un ave.

Análisis formal de la adaptación

La diferencia más notable entre el cuento de Robbins y la película de Browning reside en el memorable giro argumental final de ésta. Pero hasta llegar ahí, el director habría ido marcando una serie de indicios a lo largo del desarrollo que nos harían asimilar la historia contada a través de la pantalla de una forma muy distinta a la que se relata en papel.

Sabemos, y ha sido estudiado desde perspectivas muy variadas, que la adaptación de una obra literaria a una filmica conlleva múltiples procesos de traducción y conversión que determinan una mayor o menor fidelidad en relación a la versión original. Por este motivo, no disponemos de un único parámetro con el que realizar de forma sistemática el análisis de una película basada en una obra literaria. Por su parte, José Luis Sánchez Noriega define la adaptación como

el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto filmico (2000, 47).

Aventurándonos a seguir un modelo esquemático para el análisis de *La parada de los monstruos* en tanto que adaptación del cuento «Espuelas», hemos tomado los elementos identificativos con la fidelidad, la tipología, la extensión y la propuesta estético-cultural de la versión filmica.

Daniela Berghahn plantea dos líneas fundamentales de «lapsos de fidelidad» o de divergencias de la película con la fuente: «En primer lugar, las que resultan de la transposición de palabras a imágenes, una narración verbal a un medio visual. Y en segundo lugar, las que puede percibirse como desviaciones más deliberadas del plan de del texto original» (1996, 73). Dicho así, por el grado de similitud argumental entre el cuento y la película, o según la fidelidad de la segunda a la primera, se trata de una adaptación como interpretación. No puede considerarse una adaptación libre puesto que reconocemos parte de la historia en ella, pero adquiere nuevos personajes y situaciones con un enfoque lo suficientemente distintos como para apartarse del relato literario.

La estructura se ve afectada para otorgar mayor verosimilitud y sucesividad a los hechos, ampliándolos de tres escenas según la fuente a seis fracciones en la película: un preámbulo, un prólogo, el planteamiento del conflicto, el desarrollo, el desenlace y la conclusión (Solaz 2004, 36). El orden temporal también se ve ligeramente afectado en dos puntos. La versión de Tod Robbins ocurre en orden lineal y en el transcurso de poco más de un año, ya que cuando Jeanne Marie escapa y regresa a Roubaix para encontrarse con Simón, habría transcurrido exactamente un año desde la boda. En el filme, según dice Hans recostado en su cama mientras Cleopatra prepara la medicina alterada con veneno, habría pasado una semana desde la celebración del banquete hasta que acontece el castigo hacia Hércules y Cleo.

Teniendo en cuenta el tipo de relato, *La parada de los monstruos* se articula sobre una narración clásica en la que el motor de la acción dramática son las propias conductas de los personajes dando lugar al conflicto en un orden causa-efecto (Sánchez Noriega 2000, 67-68). En «Espuelas» percibimos que Simón Lafleur y Jeanne Marie idean estafar a Jacques Courbé planteando la posibilidad de que, si no muere en poco tiempo, ella podría envenenarlo. Sin embargo, el plan no sale como esperaban. La apuesta del jinete y la supuesta amazona durante el banquete de bodas enfada al enano de tal manera que éste decide imponer su propia venganza a Jeanne Marie en vida. Según la versión filmica, Cleopatra y Hércules urden un plan para estafar y asesinar a Hans. Posteriormente, Cleopatra humilla a Hans demostrando abiertamente su desprecio no solo hacia el joven sino hacia toda la cuadrilla de fenómenos del circo. Siguiendo las instrucciones, Cleopatra envenena paulatinamente a su marido, pero, ante el descubrimiento de las maquinaciones ideadas por el forzado y la trapecista, los amigos de Hans —en concreto los *freaks*— perpetran una encerrona contra éstos sorprendiendo a Cleopatra mientras altera la bebida de su esposo. Finalmente, ambos son atrapados y sentenciados por la justicia del grupo. De este modo, la perversidad de Hércules y Cleopatra habría desencadenado el final fatal. En función del estilo, la conversión se habría realizado con coherencia estilística, puesto que representa la adaptación de una obra literaria clásica a un filme clásico.

Según la extensión, *La parada de los monstruos* constituye una ampliación de la historia en diversos aspectos. Al tratarse de la adaptación de un texto de apenas unas diez páginas, no es de extrañar que la versión cinematográfica encuentre insuficiencias para su traducción a la pantalla. Tod Browning ejecutaría esta ampliación no solo añadiendo personajes y episodios que no aparecen en el cuento, sino también deteniéndose en escenas de poco valor para el desarrollo argumental, pero con evidente interés estético e ideológico.

En el primero de los casos resulta imprescindible señalar a la prometida de Hans, Frieda, soportando con estoica dignidad tanto el devaneo de su prometido como las burlas de Cleopatra y que, finalmente, se convierte en el modo de redención de Hans (Solaz 2004, 62). Además, despuntan los papeles de Phroso y Venus [Fig. 3], insertando con ellos una historia de amor entre personajes con cuerpos normativos que se desarrolla con algún toque de humor. Sin embargo, su incorporación en los acontecimientos sería mejor comprendida por la función protectora que cumplen hacia los prodigios del circo a quienes tratan con asombrosa ternura.

Por otro lado, el director alterna el discurso narrativo principal con secuencias que no interfieren en la acción dramática con la intención de mostrar explícitamente a los distintos actores realizando actividades cotidianas. Así contemplamos a «la mujer barbuda» y al «hombre esqueleto» teniendo a una hija [Fig. 4], a Frances O'Connor sir-



Fig. 3. Phroso y Venus en *Freaks* (Tod Browning, 1932). Fotograma de la película.



Fig. 4. Algunos integrantes del circo reunidos en la barraca de Olga, «la mujer barbuda», viendo a su hija recién nacida en *Freaks* (Tod Browning, 1932). Fotograma de la película.

viéndose la comida con los pies, al «torso viviente» encendiendo un cigarrillo con una cerilla que prende perfectamente con sus labios o a «las hermanas siamesas» realizando actividades diferentes la una de la otra, como tener una pareja sentimental con plena naturalidad, pero compartiendo su cuerpo.

Con todo, lo más relevante es sin duda la divergencia en la propuesta estético-cultural de *La parada de los monstruos* con respecto a «Espuelas». Como indica Sánchez Noriega, en la adaptación cinematográfica de algunos relatos breves se alarga la historia con elementos de escasa significación enfatizando escenas innecesarias que dan lugar a un relato fímico hinchado (2000, 71). En el caso de ésta, la interpretación del director habría dado lugar a nuevas incorporaciones necesarias con el objetivo de transmitir su propia lectura de la historia. Para el crítico Derek Malcolm, esto podría deberse al intento de Tod Browning por hacer una crítica social, lo que le habría obligado a modificar esencialmente las secuencias finales dando lugar a un desenlace que invita a la reflexión (2000, 66).

Un enfoque ético para los freaks

El breve análisis elaborado previamente manifiesta el enorme contraste que pervive en el enfoque de cada uno de los autores sobre la historia, los personajes y los actos de éstos. En primer lugar, tenemos a Tod Robbins, un escritor de cuentos de terror y de ficción que escribe un relato entre la comedia y lo grotesco. Su versión ofrece una lectura caricaturizada del monstruo a la que contribuye un lenguaje con influencias del *western* y de la novela de caballería.

El protagonista de «Espuelas» parece sufrir una condición que conocemos de sobra en el ámbito literario. Jacques Courbé admite que prefiere contemplar la vida a través de la imaginación y confiesa odiar a quien ve las cosas tal y como son, lo que nos recuerda al hidalgo don Quijote, cuyo amplio reconocimiento como personaje de la literatura universal nos hace pensar que no sería absurdo creer que Robbins hubiese leído la obra de Miguel de Cervantes. En el caso del joven «la imaginación era el arma que le protegía de las curiosas miradas de un mundo cruel, del escocedor látigo del ridículo y de los lanzamientos de mondas de plátano o naranja» (Molina 1984, 18). Por este motivo Robbins utiliza palabras y expresiones para referirse a los pensamientos y las acciones del protagonista que nos hacen visualizar la historia de forma ficticia, al menos, en boca del pequeño Jacques obcecado en su fantasía siempre que describe a su futura dama:

¡Perro de mala raza, ella es un ángel y tú la gruñes! ¿No te acuerdas cómo te encontré, un cachorro hambriento en los arroyos de París? ¡Y ahora tienes que amenazar la mano de mi princesa! [...] ¡Oh, bellísima y valiente dama! —exclamó con voz aguda, parecida al rasguño de un alfiler en un vidrio—. ¡Por favor, tenga misericordia del desgraciado Jacques Courbé, que está hambriento por sus sonrisas y se muere por sus labios! ¡Todas las noches se agita en el sofá soñando con Jeanne Marie! [...] Desgraciadamente, es demasiado cierto que la amo, Mademoiselle, y deseo hacerla mi dama (Molina 1984, 19).

A este lenguaje se suman una narrativa y estructura sencillas. Como hemos mencionado, se trata de un cuento que sigue la estructura clásica en tres actos. En el primero se nos presenta al enano y la tosca relación que mantiene con el resto de sus compañeros, recibe la noticia de la herencia que había recibido, le pide la mano a Jeanne Marie explicándole el nivel de vida que podía ofrecerle y, a continuación, ésta idea junto a Simón, quien promete esperarla, el maquiavélico plan de envenenar al joven. La segunda parte es en la que se desarrolla el banquete de la unión entre Jacques y Jeanne Marie. En éste tiene lugar un episodio más cercano a la caricatura, la burla y el ridículo que, según Luis Puelles Romero, son los tres horizontes tradicionalmente explorados por la comedia y en los que mejor se trasluce la proximidad entre lo cómico y lo grotesco (2019, 99). En el banquete se describe una escena exageradamente ar-

tifical y carnavalesca fusionando, como venimos viendo, la realidad de los fenómenos de circo con la ficción que bebe del imaginario colectivo. Así, los personajes se enzarzan en una pelea provocada por los celos y el narcisismo con la que compiten por deducir cuál de ellos es el que atrae a un mayor número de curiosos al circo. En este sentido situamos la descripción de uno de los participantes en el altercado según la cual

era Griffo, el desafortunado chico-jirafa, el más indefenso y, por lo tanto, la víctima. Su pequeña cabeza redonda se balanceaba hacia adelante y hacia atrás, al compás de las bofetadas, como un *punching ball*. Mademoiselle Lupa le mordió; Monsieur Hippo le abofeteó; Monsieur Jejongle le pateó; Madame Sansón le arañó; y casi fue estrangulado por las pequeñas boas constrictor, que se le enrollaron al cuello cual lazo de verdugo (Molina 1984, 22-23).

En mitad de la trifulca Jeanne Marie levanta a su recién esposo y lo coloca sobre sus hombros mientras se refiere a él como un «pequeño mono». Entre las burlas, Simón Lafleur apuesta una botella de Borgoña a que Jeanne Marie no es capaz de llegar con él hasta su nueva finca a lo que ella respondería jurando que podría llevar a su pequeño mono de un extremo de Francia a otro. Finalmente, el tercer acto corresponde al regreso de la desventurada mujer a Roubaix en busca de ayuda y el fatal desenlace con la muerte de Simón y la prolongación del castigo infligido por Jacques a su esposa.

En segundo lugar, nos encontramos con un característico Tod Browning el cual, aunque la industria se empeñó en promocionar como un director de cine de terror, en realidad estaba más interesado por el drama humano que por despertar miedo (Serrano 2011, 16). La suya, quizás porque él también había sido un fenómeno de feria, pretende humanizar a los personajes del circo mostrando que tienen sentimientos como las personas normativas, que tienen relaciones de amistad, que aman, y que de igual forma pueden odiar. Su discurso en esta línea queda inaugurado simultáneamente con el inicio de la película y continúa hasta el último minuto.

El prólogo nos remite a un *flash back* después de que el pregonero de un espectáculo presente ante el público a una de sus criaturas: «No os habíamos mentado, señores. Os dijimos que teníamos monstruosidades vivas y respirando. Os reiréis de ellas, os burlaréis de ellas, pero por un accidente de nacimiento podríais haber sido como ellas. Ellos no pidieron venir al mundo, pero al mundo vinieron. Su código de conducta es su ley. Ofende a uno y ofenderás a todos». A continuación, conduce a los espectadores hacia «la más sorprendente monstruosidad viviente de todos los tiempos» y se escuchan los murmullos y gritos de los asistentes mientras asegura que alguna vez se trató de una hermosa mujer (Browning 1932). Seguidamente aparece Cleopatra sonriendo sobre el trapecio mientras el público aplaude con una alegre música circense de fondo. Conforme se desarrolla la historia el director nos va haciendo partícipes de los sentimientos de los personajes, comenzando por una Frieda contrariada al sospechar los crueles designios de la trapecista.

Tras un fundido en negro nos trasladamos a una escena edénica protagonizada por los fenómenos de circo. Mientras bailan y tocan música, el dueño del terreno donde se encuentran y su criado les increpan por entrar en la propiedad sin permiso. Aparece entonces Madame Tetrallini rodeando con los brazos a Zip, a Pip y a Schlitzie, «unos personajillos indefensos a los que se muestra como seres frágiles, niños indefensos» (Serrano 2011, 196), le pide disculpas al señor Duval y le explica que solo son niños que necesitan salir del circo para tomar el sol y jugar. Que Duval comprenda a Tetrallini, le pida disculpas, y le invite a permanecer en el sitio con sus protegidos constituye la primera lección de empatía del filme.

Tod Browning utiliza del mismo modo los juegos de miradas perfectamente trazados con los que los personajes se comunican para transmitir los sentimientos de éstos. Con más precisión, tras el episodio del banquete los amigos de Hans merodean e intiman con la mirada a la traidora que los ultrajó llamándolos «monstruos» y aferrándose a su dignidad normativa. La

cadena de miradas emitida por los amigos de Hans hacia Cleopatra proyecta el recelo y el enfado de éstos configurando un punto clave de este discurso que pronostica el mal término del que también seremos partícipes [Fig. 5].

Los personajes de Phroso y Venus representan otro elemento imprescindible para la humanización de los *freaks*. Frente al arquetipo Hércules-Cleopatra, el duplo formado por el payaso y la domadora de focas encarna un modelo de pareja normativa que defiende y normaliza a sus compañeros incomprendidos. Percibimos la ternura con la que se dirigen a los más indefensos, el interés que muestran por su vida cotidiana o la empatía que sienten ante su sufrimiento. Phroso entabla conversaciones amistosas con las inocentes Zip, Pip y Schlitzie, efectúa bromas con las hermanas Daisy y Violet Hilton y felicita a Olga por haber tenido a una niña que probablemente también tenga barba en el futuro mientras que otros se compadecen de ello. Venus personifica un



Fig. 5. Little Angelo y Johnny Ecken acechando a Cleopatra en *Freaks* (Tod Browning, 1932). Fotograma de la película.

apoyo emocional para Frieda y en cierto momento desafía a Hércules diciendo saber lo que ocultan él y Cleopatra, insinuando su cooperación en el envenenamiento. Ante la mofa del forzudo, Venus corrobora de qué lado se encuentra: «Los míos son gente de circo decente. No las sucias ratas que matarían a una persona débil para conseguir su dinero» (Browning 1932).

La versión fílmica sería en definitiva un valioso testimonio de que se puede acoger, bajo la apariencia de lo feo y deforme, lo afectuoso y moral. Del mismo modo, se realza la idea de que el monstruo solo puede ser cruel y perverso porque es humano (Messias 2020, 359). Así, el primer plano de la película nos advierte de que los monstruos son humanos porque sufren mientras que el último concluye con la idea de que si son humanos es justamente porque pueden ser igual de crueles que ellos (Courtine 2006, 246).

Ninguna de estas reflexiones sobre la moralidad del monstruo se aprecia, por su parte, en el relato de Tod Robbins.

Conclusiones

La representación del monstruo y su psicología es un tema perenne en la dicotomía cine-literatura, ya que se fundamenta en una base ideológica consolidada sobre la identidad de una sociedad. Al ser una temática que nos acompaña permanentemente en nuestra cotidianidad, es —y probablemente será— un tema recurrente en las representaciones artísticas del ser humano. La literatura y el cine han demostrado ostentar una continua complementación desde la invención del cinematógrafo, en multitud de ocasiones alimentada por las fuentes de las que ambos medios beben para producir sus obras, si bien, en una buena parte, la una es fuente del otro, y viceversa.

Como acertadamente expresaría Quim Casas, «el cine había nacido también como un espectáculo de barraca de feria, y para Browning era la prolongación del carácter ilusionista de los espectáculos circenses y teatrales» (1999, 89). Por ello, a lo largo de su carrera se aprecia un acercamiento sentimental hacia el mundo del espectáculo y particularmente hacia el universo circense.

Hemos visto en las páginas anteriores que la adaptación de «Espuelas» con *La parada de los monstruos* difiere principalmente del relato original en cuanto a la propuesta estético-

cultural. Esta diferencia reside en la construcción del discurso narrativo que cada uno confiere a la historia.

Por un lado, el lenguaje literario de Tod Robbins no nos permite empatizar verdaderamente con los personajes y, más bien, los convierte en caricaturas alejándonos de ellos. Por otro, el lenguaje filmico de Tod Browning consigue que el espectador sienta compasión por los integrantes del circo, pues, aunque cometen un hecho atroz al final de la película, se entiende que dicho acto es el resultado de una acción previa y no por una pura psicología de la maldad intrínseca al «otro», entendido como un ser o individuo perverso por el mero hecho de existir. Podemos extraer otra conclusión expresada por Jean-Jaques Courtine, ésta refiere que la lección de la película se ciñe «a la mutación de la sensibilidad que le es contemporánea: la belleza física puede disimular una fealdad moral y la deformidad corporal albergar sentimientos humanos» (2006: 245).

Bibliografía

- ABAD VILA, MIGUEL. 2008. «*La parada de los monstruos/ Freaks* (1932): dismorfismos, solidaridad y venganza». *Revista de Medicina y Cine* 4, 58-65.
- BERGHAHN, DANIELA. 1996. «Fiction into Film and the Fidelity Discourse: A case Study of Volker Schlöndorff's re-interpretation of *Homo Faber*». *German Life and Letters* 49, núm. 1: 72-87.
- BROWNING, TOD. 1932. *Freaks* [Largometraje]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.
- CALLEJA, SEVE. 2005. *Desdichados monstruos. La imagen deformante y grotesca de "el otro"*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- CAIOZZO, ANNA y ANNE-EMMANUELLE DEMARTINI (eds.). 2008. *Monstre et imaginai-re social: approches historiques*. París: Creaphis.
- CASAS, QUIM. 1999. *La parada de los monstruos/ Extraños en un tren*. Barcelona: Libros Dirigido.
- COURTINE, JEAN-JAQUES, ALAIN CORBIN y GEORGES VIGARELLO. 2006. *Historia del cuerpo. Vol. 3: Las mutaciones de la mirada. El siglo XX*. Madrid: Taurus.
- GALLEGO SILVA, JORGE. 2015. «Filosofía y estética del cuerpo en el circo desde la perspectiva del concepto de biopoder». Tesis doctoral. Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Acceso el 30 de mayo de 2021: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=113718>
- HUNTER, JACK. 1995. *Inside Teradome: An Illustrated History of Freak Film*. Londres: Creation Books.
- JUAN PAYÁN, MIGUEL y JAVIER JUAN PAYÁN. 2006. *Grandes monstruos del cine*. Madrid: Jardín.
- KAPPLER, CLAUDE. 2004. *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid: Akal.
- L. N. 1932. «Unlike Anything You've Ever Seen!». *The New York Times*, 9 de julio: 7. Acceso el 5 de junio de 2021: <https://www.nytimes.com/1932/07/09/archives/the-circus-side-show.html>
- MALCOLM, DEREK. 2000. «Freaks». En *A Century of Films*, 66-67. Londres: Tauris.
- MARTÍN ALEGRE, SARA. 2019. *Ocho cuentos góticos: Entre el papel y la pantalla*. Madrid: Siete Pisos.
- MESSIAS, ADRIANO. 2020. *Todos los monstruos de la Tierra: Bestiarios del cine y de la literatura*. Madrid: Punto de Vista.
- MOLINA FOIX, JUAN ANTONIO. 1984. «Espue-las». En *Pesadillas de celuloide*, 17-27. Madrid: Forum.
- PARÉ, AMBROISE. 1987. *Monstruos y prodigios*. Madrid: Siruela.
- PIÑOL LLORET, MARTA. 2015. *Monstruos y monstruosidades: Del imaginario fantástico medieval a los X-Men*. Barcelona: Sans Soleil.
- PUELLES ROMERO, LUIS. 2019. *El asalto a la belleza. En torno a una estética de lo grotesco*. Madrid: Maia.

SAN Agustín. 1988. *Confesiones*. Madrid: Espasa-Calpe.

SÁNCHEZ NORIEGA, JOSÉ LUIS. 2000. *De la literatura al cine. Teorías y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.

SANTIESTEBAN OLIVA, HÉCTOR. 2009. *Tratado de monstruos*. Barcelona: Plaza y Valdés.

SAVADA, ELIAS y DAVID SKAL. 1996. *El carnaval de las tinieblas. El mundo secreto de*

Tod Browning, maestro de lo macabro en el cine de Hollywood. San Sebastián-Madrid: Festival Internacional de Cine de San Sebastián-Filmoteca Española.

SERRANO, JOSÉ MANUEL. 2011. *Tod Browning*. Madrid: Cátedra.

SOLAZ, LUCÍA. 2004. *La parada de los monstruos. Tod Browning (1932)*. Valencia: Octaedro.

Shahrzad: de Shakespeare a la sociedad iraní

Shahrzad: from Shakespeare to the Iranian Society

ZAHRA NAZEMI

Razi University & Universidad de Córdoba

zahra.nazemi72@gmail.com

Resumen

Este capítulo tiene como objetivo ofrecer una nueva visión sobre la relación entre la literatura y los medios de comunicación, examinando cómo la asimilación por parte de Hassan Fathi de elementos de la literatura occidental, específicamente del *Otelo* de Shakespeare, influye en la producción y recepción de la serie romántica e histórica iraní *Shahrzad* (2015). Después de utilizar *La teoría de la adaptación* (2013) de Linda Hutcheon e investigar la influencia de los temas de Shakespeare en la producción de una historia oriental, se sugiere que el resultado final es un producto simultáneo de ambos contextos, con una narrativa proveniente de la época de Shakespeare y revitalizada en la sociedad iraní moderna, con sus preocupaciones culturales y religiosas. Esto atestigua la permanencia de los temas de Shakespeare y su mutabilidad para todos los tiempos y lugares.

PALABRAS CLAVE: *Otelo*, *Shahrzad*, Televisión Iraní, Adaptación y Apropiación, Shakespeare

Abstract

This paper aims to offer a new insight about the relationship between literature and media by examining the ways in which Hassan Fathi's assimilation of elements of western literature, specifically that of Shakespeare's *Othello*, influences the production and reception of the Iranian romantic and historical series, *Shahrzad* (2015). After using Linda Hutcheon's *A Theory of Adaptation* (2013) and investigating the influence of Shakespeare's themes on the production of an Eastern story, it is suggested that the final result is an offspring of both contexts, with a narrative stemming from Shakespeare's times and revitalized in modern Iranian society with its cultural and religious concerns. This testifies to the impermanence of Shakespeare's themes and their mutability for all times and places.

KEYWORDS: *Othello*, *Shahrzad*, Iranian Television, Adaptation and Appropriation, Shakespeare

Introduction

During the second half of the 19th century, with the evolution of the American school of Comparative Literature as led by Henry Remark, many scholars were encouraged to study the relationship between literature and «other areas of knowledge and belief» (Remak 1961, 3) such as visual arts¹. *Shahrzad* (first broadcasted on October 12, 2015) directed by Hassan Fathi in Tehran (Iran) is one good example that testifies the strong interrelationship between literature and media. It begins with the 1953 Iranian coup d'état and continues with a romantic story happening afterwards in a historical and political context. The series recount the story of a medical

1 Robert Stam's *A Companion to Literature and Film* (2008), Deborah Cartmell's *A Companion to Literature, Film, and Adaptation* (2012), Linda Hutcheon's *A Theory of Adaptation* (2013), and Julie Sanders's *Adaptation and Appropriation* (2015) are examples of the great importance of the field of adaptation studies in recent years.

student named Shahrzad whose father works for Bozorg Agha, the wealthy and powerful head of a group of mafia. As the first season of the series begins, Shahrzad is about to marry Farhad, a literature student and the son of Bozorg Agha's another henchman, but in the turmoil of the coup he is arrested and is sentenced to death. With the help of Bozorg Agha, he is saved only on the condition that Shahrzad marries the nephew of Bozorg Agha, Ghobad, who is already married to Shirin, the only daughter of Bozorg Agha who is sterile. The story then continues with the conflicts caused by this marriage and the social and political turmoil resulted from the coup.

Many factors lead to the popularity of the series among which we can mention the inclusion of a love story that is a common and favorable theme among the people, the choice of famous actors and actresses such as Shahab Hosseini, Taraneh Alidousti and Mostafa Zamani who have previously played successful roles in the Iranian cinema; strong publicity on the social networks about the series; the inclusion of important historical and political events like the 1953 Iranian coup d'état and the imprisonment of Mohammad Mosaddegh; the use of literary images and stories like those from *One Thousand and One Nights*, the plays by Shakespeare, poetry of Nima Yooshij, as well as famous movies such as *Gone with the Wind* (1939) and *Casablanca* (1942); along with the powerful music of the series song by Mohsen Chavoshi that adds to the nuances of melancholy, love and separation.

In this chapter, we investigate a subplot of the series that is the story of Maryam and Babak, the friends of Shahrzad and Farhad who act in the theatre and play *Othello* every night. Babak and Maryam are university students of literature in Tehran where they meet and decide to marry. Babak plays in the theatre and encourages Maryam to play as well. They start performing *Hamlet*, but after a few nights, due to the codes of censorship and for the fear of political implications in the play, the government decides to ban the show because they think it encourages doubt and suspicion among people towards Shah and its supporters. The group then decides to play *Othello*.

Babak plays the role of Othello and Maryam becomes Desdemona. After a few nights of practice, they start performing it in the theatre for all the people. Babak notices that an officer who has a high rank in the police attends the performance every night and sends flowers to Maryam. He becomes suspicious of a relationship between them. At first, it is proved that Maryam is not involved in this relationship. However, after some time, the more Babak becomes suspicious, the more the two are distanced and the more the officer tries to get close to Maryam by pretending to save her from the pressure made by government towards her role in the theatre, by sending her flowers and by offering her a well-paid job.

Finally, Babak decides to hold a wedding party and marry his love, but Maryam rejects because she is busy with her new job as the main actress for an important movie while at the same time, she thinks that Babak is a very jealous and suspicious person and will restrict her activities. They separate after a meeting. Babak follows Maryam secretly when she goes to work and sees the officer accompanying her in the street. Burst into anger and jealousy, he threatens to kill the officer with a gun. The officer, however, begins the duel immediately and shoots Babak. To protect him, Maryam moves forward and is killed. Surprised by the scene, Babak shoots the officer and when he finds his love dead, he kills himself too.



Picture 1. The moment when Babak encounters his love and the officer in the street.) Source: <https://www.themoviedb.org/tv/65679/season/1/episode/26>

The presence of *Othello* in the series plays an important role mainly because the life and the relationship of the two actors, Babak and Maryam, is influenced by the events of this play in a «meta-theatrical» way (see Yazdanjoo, Asadi Amjad and Shahpoori Arani 2018, 9). Besides, very similar to the story of *Othello*, the themes of love, suspicion and jealousy are emphasized in *Shahzad's* plot.

Shakespeare and Cinema

We must note that Shakespeare's *Othello* has been adapted many times in different historical and cultural contexts. Burt and Boose discuss the two ways by which Shakespeare's fame has been «expanded by digitalization and globalization, the first being film's circulation and alteration in other media and the other being a shift from national to transnational cinemas» (Burt and Boose 2003, 2). Accordingly, although we may suppose that by using the «tried and tested»² material of Shakespeare's famous plays, the movies have gained success and popularity, we should also admit that these movies have helped the popularization of Shakespeare's plays well. In his great companion, Jackson also tries to show that «Shakespeare's unique status – both as a complex of poetic and theatrical materials and a cultural icon – has been married to the equally complex phenomenon of the cinema» (Jackson 2000, 1). As he explains,

In the first century of moving pictures, Shakespeare's plays played an honourable but hardly dominant role in the development of the medium. Some forty sound films have been made of Shakespearean plays to date, but it has been estimated that during the 'silent' era – before synchronised dialogue complicated the business of adapting poetic drama for the screen – there were more than 400 films on Shakespearean subjects. These took their place in an international market unrestricted by considerations of language and (consequently) untroubled by the relatively archaic dialogue of the originals. Like the films of other 'classics', they conferred respectability on their makers and distributors, while providing an easily transportable rival to the pictorial, melodramatic mode of popular theatre (2000, 2).

These statements testify to the popularity of Shakespeare in the history of world cinema and suggest that Shakespeare's fame is closely connected with cinema.

Despite the fact that many critics have examined the interrelationships between Shakespeare's classical plays and cinema³, the revitalization of *Othello* in the Iranian drama series is novel and no critic has yet touched upon this subject. This will make our attempt more significant. Using the ideas of Linda Hutcheon in her famous book, *A Theory of Adaptation* (2013), regarding the concepts and definitions of «transcultural adaptation» and «indigenization», we aim to study the two works and examine the ways in which the director's appropriation of *Othello* has contributed to the reception of the Iranian *Shahzad* series.

Shahzad's Utilization of Othello

In her *A Theory of Adaptation* (2013), Hutcheon dedicates a separate chapter to the question of the place and time of the production and reception of adaptations. She starts her argument by saying that «[a]n adaptation, like the work it adapts, is always framed in a context—a time and a place, a society and a culture; it does not exist in a vacuum» (2013, 142).

² This expression is originally used by Linda Hutcheon. See (Hutcheon 2013, 5).

³ Hundreds of studies have examined the interrelationship between Shakespeare's plays and cinema. See for example, Collick (1989), Davies and Wells (1994), Holderness (2002), Anderegg (2004), Keller and Stratyner (2004), Rothwell (2004), Boose and Burt (2005), Buchanan (2005), Jackson (2007), Thornton Burnett (2013), Ferguson (2016), Hindle (2019), and White (2020) among others.

This means that while we always consider *Othello* the product of the Elizabethan society and study its events, its codes, and its language as shaped by this context, we should also bear in mind that its adaptations produced in any temporal and national setting, will inevitably be influenced by the context of production and are therefore, «context-dependent» (2013, 142).

Knowing the importance of context, many adapters take into consideration the «reality of reception by updating the time of the story in an attempt to find contemporary resonance for their audiences» (2013, 142). That is why in recent adaptations of the plays of Shakespeare, usually the characters, the style they follow, and the way they talk and behave belongs to the present time. This happens because the director wants it to connect to the audience who watch the product. If, for example, in adapting Shakespeare's *Hamlet* in the Iranian movie *Tardid* (2009), the director had not updated the time and place of the play into the contemporary society of Iran, the film would attract the intellectual audience who could understand the layers of meaning in Shakespeare's play, but the common audience would fail to do so. Thus, the film, being broadcast in the cinema of Iran that belongs to all the people from all the classes of society, would fail its popularity⁴. Accordingly, as Hutcheon states, «Time ... can change the context» (2013, 144).

Hutcheon believes the changes happening in the process of adapting a literary work result from a variety of factors such as «the demands of form, the individual adapter, the particular audience, and ... the contexts of reception and creation» (2013, 142). Therefore, when Fathi decides to adapt the play, he has to consider the fact that this story will be included as a subplot to the main romantic story of *Shahzad* so it must be appropriated within that framework and it must suit the purpose of *Shahzad* as a drama series. Also, he has to consider his own objectives for adapting this play and the Iranian audience's expectations who no longer deal with the question of race as did the 16th century English readers. Finally, he is expected to try to keep the main messages in Shakespeare's play and consider its language, themes and different layers of meaning.

Besides, what Hutcheon calls context «also includes elements of presentation and reception, such as the amount and kind of 'hype' an adaptation gets: its advertising, press coverage, and reviews. The celebrity status of the director or stars is also an important element of its reception context» (2013, 143). Considering *Shahzad* Series, as I have discussed earlier, these factors play an important role in its reception. For instance, long before the beginning of the series, very well qualified trailers accompanying the powerful music of Mohsen Chavoshi, the famous Iranian musician and singer, were distributed portraying a love story that would attract different groups of the society. Many of the important newspapers and magazines announced its rehearsal and after the distribution of the first parts, many magazines, cinema websites and individual pages on Instagram, Facebook and Twitter dedicated their notes to the acknowledgment of the series. The brand of the name of the director who is very famous in the cinema and television of Iran having produced many good films such as *Zamaneh* (2012), *Zero Degree Turn* (2007), *Shab-e Dahom* (2001), and *Pahlevanan Nemimirand* (1996), to name a few, also influences the positive reception of the series. In addition, Ali Nasirian, Shahab Hosseini, Taraneh Alidousti and Mostafa Zamani are key actors and actresses of the series who are already very popular among the Iranians. All these contribute to the reception of *Shahzad*. We may argue that in neither of these etiquettes the name of *Othello* as revitalized in the series is mentioned and it is only a subplot to the main love story. To answer this, I must admit that the popularity of the whole series influences inevitably the reception of this adaptation as well because the story of Babak and Maryam plays a key role in the development of the plot in the first season of *Shahzad*. Besides, in the series the characters directly admit that they are performing Shakespeare's play in the cinema so the audience know that what they are watching is an adaptation of a literary work. Therefore, the popularity of the whole series means the popularity of a revitalization of a literary work that is being shown in the series.

4 For a study of the Iranian adaptation *Hamlet*, see Ghandeharion (2017).

Later, Hutcheon proposes the concept of 'Transcultural Adaptation' (2013, 145). As she begins, «[a]dapting from one culture to another is nothing new: the Romans adapted Greek theater, after all. But what has been called 'cultural globalization' ... has increased the attention paid to such transfers in recent years. Often, a change of language is involved; almost always, there is a change of place or time period» (2013, 145). Accordingly, transcultural adaptations do not simply mean translating from one culture into another. While time and place play the key roles in this transformation, there are also more complicated terms such as language that should be highlighted. As we see, the actors who play the roles of Othello and Desdemona in *Shahrzad*, speak modern literary Persian language. The modern Persian language as used and understood by Iranians today, plays the role of a connector that links the two cultures that are alien.

Moreover, within this process, «Almost always, there is an accompanying shift in the political valence from the adapted text to the «transculturated adaptation» (2013, 145). To explain this, we have to take a short glance on the historical setting of the two works. *Othello* was first performed in 1604 during the reign of James I and it is written against the wars between Turkey and Venice that happened in the latter part of the 16th century. What catches the attention of every reader when reading the title of the play is its emphasis on the main character being Moorish. As Vaughan writes,

With the exploration and exploitation of Africa begun by the Portuguese in the fifteenth century, race became a global concept, though not as rigid as it was to become in the nineteenth century ... Race also effects the microcosm in *Othello*, for the marriage of a black man and a white woman is the emotional core of Shakespeare's play. And as recent commentators have shown, race was (and is) integrally tied to concepts of gender and sexuality (Vaughan 1994, 5).

We could also refer to one of the sources of Shakespeare's play that is an Italian prose tale by Giovanni Battista Giraldi Cinzio written in 1565 in which there is emphasis on the general being a moor. However, we might wonder that in rewriting the prose tale, Shakespeare could change this aspect of the main character while he doesn't. This might result from the fact that the Moors during the Elizabethan and Jacobean stage were never valued. Acknowledging a Moor general and giving him a high position could be a way for Shakespeare to deconstruct the power struggles and criticize the society.

Accordingly, we can admit that race is the main historical concern of Shakespeare when writing *Othello* while in *Shahrzad*, the story is different and its main concern is the question of class. Othello in this Iranian series has a darker face, with Arab beards and rings in his ears that implicate his being a moor, but his blackness has not been emphasized. The emphasis, instead, is on power and financial stability. Maryam, the actress who plays the role of Desdemona and is Babak's fiancé, prefers the request of the wealthy officer mainly because he is from a high class of society and has enough money, whereas Babak is a simple university student and possesses no social classes. We could also refer to the historical events of the setting of the series that syndicates the 1953 Iranian coup d'état and the influence of mafia heads and groups on the important decisions made in politics only by using their power that comes from wealth. Accordingly, the concern of Shakespeare in emphasizing the question of race is shifted towards the question of class in order to fit the demands of the time. This testifies to what Hutcheon had suggested, that «Context conditions meaning» (2013, 145) and it can «modify» it (2013, 147).

Hutcheon also believes that «Sometimes, ... changes are made to avoid legal repercussions» (2013, 146). For instance, on the one hand, Babak and Maryam as actors of Othello and Desdemona should wear according to the rules of the Iranian cinema, the beauty of Desdemona should not be highlighted as much as it is in the play, and men and women characters should never touch mainly because the Iranian media is governed by the principles of

Islamic thought while for Shakespeare's time, these have not been the concern. On the other hand, we should argue that while in the time of Shakespeare, women could not play as actors in the theatre and men, wearing masques, played the role of women, in the present time, this rule has been diminished even in Islamic cultures. Accordingly, Maryam, a young pretty lady, can play the role of Desdemona without any limitations and she can have a voice in the society. This also testifies to Hutcheon's statement that «[t]ranscultural adaptations often mean changes in racial and gender politics» (2013, 147) according to which «[s]ometimes adapters purge an earlier text of elements that their particular cultures in time or place might find difficult or controversial; at other times, the adaptation 'de-represses' an earlier adapted text's politics» (147). In adapting *Othello*, Fathi successfully reconsiders the two questions of race and gender.

Later in the same chapter, Hutcheon discusses the concept of Indigenization (2013, 148). To explain it in the framework of our study, it means what adapters usually do in recent years: they read a literary work, try to understand it fully, and transform it in a way that matches the audience's background better. To explain this, Hutcheon even mentions Shakespeare's *Othello*:

The context of reception ... is just as important as the context of creation when it comes to adapting. Imagine an audience watching any of the new adaptations of *Othello* during the O.J. Simpson trial: the fall of a hero, the theme of spousal abuse, and the issue of racial difference would inevitably take on a different inflection and even force than Shakespeare could ever have imagined (2013, 149).

This is one of the reasons why the Iranian director, portraying a historical time when slavery has been abolished in Iran (Afary 2003, 51-55), does not need to focus on the race of Othello because it will not be tangible for the audience. It is, instead, the «[c]ontemporary events or dominant images» that «condition our perception as well as interpretation, as they do those of the adapter» (Hutcheon 2013, 149). The Iranian audience, watching the series at the time when economic problems abound in the country, can sympathize with the concerns of the Iranian Othello because he is one of them, one who comes from the middle class and suffers the same financial problems and class distinction. They find him a hero, like Shakespeare's hero, not because of his rank and nobility, but because of his honesty and faith in love. Accordingly, adaptations create «a kind of dialogue between the society in which the works, both the adapted text and adaptation, are produced and that in which they are received, and both are in dialogue with the works themselves» (2013, 149).

As we have discussed earlier, «Economic and legal considerations play a part in these contexts, as do evolving technologies, as we have seen. So too do things like religion» (2013, 149). The question of religion is important mainly because *Othello* is produced in a Christian society while *Shahzad* is the product of Islamic society of Iran. As West writes, «Shakespeare wrote for a Christian audience, was himself Christian by rearing, and gave his play a Christian setting» (West 1964, 333). There are many biblical allusions in the play that make it Christian. For instance, Othello says he will kill Desdemona only after he has prayed: «I would not kill thy unprepared spirit» and together they pray for mercy of Desdemona (Shakespeare 2005, 160). Iran, however, is a Muslim country and that is why no emphasis on the Christianity of Othello is mentioned in its Iranian adaptation.

Besides, although *Shahzad* series portrays a time when Reza Shah Pahlavi issued a decree banning veils for women, its reception is at the contemporary Iranian society -after the Islamic Revolution of Iran when hijab is compulsory and over 80% of the population of Iran are Muslims. Accordingly, the actors working on the Christian play, appropriate Shakespeare's play according to the codes of Islam. To explain this better, we could refer specifically to the story of Maryam and Babak. In the play, Desdemona is the legal wife of Othello and has no right to reject him or to be unfaithful to him. However, in the series, Maryam has no legal

obligations towards Babak because they are not married, but she is punished for being ambitious and unfaithful in the relationship. In this way, the series intensify the code of fidelity in the Islamic Iranian culture by saying that even if the two were not married, the woman had no right to have an extra relationship with any other man than the one she was engaged with. This proves Hutcheon's statement when she says «[a]daptating across cultures is not simply a matter of translating words» (2013, 149).

We must also consider Hutcheon's principle that in adaptations «cultural and social meaning has to be conveyed and adapted to a new environment through what Patrice Pavis calls the 'language-body'» (2013, 149). When we study *Othello*, the story of the handkerchief as told by Iago is what makes the audience and Othello himself suspicious about the betrayal of Desdemona (Shakespeare 2005, 99). It is only through words that realities are constructed (Robinson 2011, 63). When it comes to the visual mode of representing the play, it becomes different. In *Shahzad*, the audience follow all the details about the life of Desdemona and Maryam. They see the handkerchief on the stage falling from Desdemona's hands and they see the flowers Maryam receives from the officer while also that she reminds the officer of the fact that they are not married and he should not treat her in an unreasonable manner (e.g. to get close to her or to touch her). Therefore, the gestures and moves make the audience more involved with the reality of the story.

In the showing mode, everything becomes important: «[f]acial expressions, dress, and gestures take their place along with architecture and sets to convey cultural information that is both verisimilar and an 'index of the ideologies, values, and conventions by which we order experience and predicate activity'» (Hutcheon 2013, 150). Accordingly, in *Shahzad*, while the red flowers on the scene connote the love between Othello and Desdemona, when it comes to killing her, the flowers are absent and the scene becomes empty. Maryam, being a second Desdemona in the series, tries to treat the officer with polite gestures at the beginning of the story, not gazing at him, while at the end, her constant gazes at him implicate a relationship for the audience. These indicate the very influential role of all the details in the visual mode.

Hutcheon believes that «[w]hen stories travel—as they do when they are adapted ... across media, time, and place—they end up bringing together what Edward Said called different 'processes of representation and institutionalization'» (2013, 150) according to which, «ideas or theories that travel involve four elements: a set of initial circumstances, a distance traversed, a set of conditions of acceptance (or resistance), and a transformation of the idea in its new time and place» (2013, 150) which is what happens in the Iranian appropriation of *Othello* as well. The director sets similarities in plot to highlight the work being the influence of the famous play and little by little, he tries to focus on each idea represented in the play, accepts or resists them (like the question of race and gender) and transforms the whole idea in a way that fits the Iranian stage.

Therefore, «[a]daptations ... constitute transformations of previous works in new contexts» (2013, 150). To this end, «Local particularities [have to] become transplanted to new ground, and something new and hybrid results» (2013, 150). The adaptation that Hassan Fathi has produced out of *Othello*, is neither pure Iranian nor pure Shakespearean. Rather, it is a hybrid entity that has been under the influence of both the play and its new context. Consequently, «Indigenizing can lead to strangely hybrid works» (2013, 151).

Finally, Hutcheon reviews the term 'indigenization' as used by Susan Stanford to refer to a «kind of intercultural encounter and accommodation» (2013, 150). As she explains, «the advantage of the more general anthropological usage in thinking about adaptation is that it implies agency: people pick and choose what they want to transplant to their own soil. Adapters of traveling stories exert power over what they adapt» (2013, 150). In a similar vein, Fathi exerts the power of Islamic Iranian culture into the material produced by Shakespeare and appropriates it for his own culture.

Conclusions

After studying Linda Hutcheon's question of context side by side with Hassan Fathi's revitalization of *Othello*, we came to the conclusion that the final result of this revitalization is neither the pure product of Shakespeare's Elizabethan tragedy nor it is the pure creation of Iranian culture. Adaptations, being hybrid in nature, receive influences both from the context of reception and production and these influences represent themselves in many different ways, including but not limited to the question of power, language, gender, race, identity and even very minute details such as dress, gestures and looks. The Iranian *Shahrzad* portraying a history before the Islamic Revolution and being received after the Revolution, not only has to stick to the codes written by Shakespeare, but also has to satisfy the demands of the audience who expect to see history in a modern adaptation. We must admit that *Othello's* adaptation in *Shahrzad* has been successful in keeping its hybridity and the director has carefully taken into consideration all the important forces influencing the production and reception of the adaptation. Furthermore, while influencing the positive popularity of *Shahrzad* among the literary audience, *Othello's* reception is influenced by being a subplot of this successful drama series as well. Accordingly, it is concluded that the director has successfully represented the interconnectedness between the reception of literature and cinema.

Bibliography

- AFARY, JANET. 2009. *Sexual Politics in Modern Iran*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ANDEREGG, MICHAEL A. 2004. *Cinematic Shakespeare*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- BOOSE, LYNDA E. and RICHARD BURT. 2005. *Shakespeare, The Movie: Popularizing the Plays on Film, TV and Video*. London and New York: Routledge.
- BUCHANAN, JUDITH R. 2005. *Shakespeare on Film*. London and New York: Routledge.
- BURT, RICHARD and LYNDA E. BOOSE. 2003. *Shakespeare, The Movie II: Popularizing the plays on film, TV, video, and DVD*. London and New York: Routledge.
- CARTMELL, DEBORAH. 2012. *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. West Sussex: Wiley-Blackwell.
- COLLICK, JOHN. 1989. *Shakespeare, Cinema, and Society*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- DAVIES, ANTHONY and STANLEY WELLS. 1994. *Shakespeare and the Moving Image: The Plays on Film and Television*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FERGUSON, AILSA GRANT. 2016. *Shakespeare, Cinema, Counter-Culture: Appropriation and Inversion*. New York and London: Routledge.
- GHANDEHARION, AZRA, BEHNAZ HEYDARI JAGHARGH, and MAHMOUD REZA GHORBAN SABBAGH. 2017 «When Shakespeare Travels Along The Silk Road: Tardid, An Iranian Adaptation Of Hamlet». *Acta Via Serica* 2, n.º 1: 65-84.
- HINDLE, MAURICE. 2019. *Shakespeare on Film*. London: Springer Nature Limited.
- HOLDERNESS, GRAHAM. 2002. *Visual Shakespeare: Essays in Film and Television*. Hertfordshire: University of Hertfordshire Press.
- HUTCHEON, LINDA. 2013. *A Theory of Adaptation*. London and New York: Routledge.
- JACKSON, RUSSELL. 2007. *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KELLER, JAMES R. and LESLIE STRATYNER. 2004. *Almost Shakespeare: Reinventing His Works for Cinema and Television*. Jefferson: McFarland & Company Inc. Publishers.
- REMAK, HENRY. 1961. «Comparative Literature, Its Definition and Function». In *Comparative Literature: Method and Perspective*, edited by Newton P. Stall-

- nechtand Horst Frenz, 3-37. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- ROBINSON, MONICA BECKNER. 2011. «The Power of Words: Othello as Storyteller». *Storytelling, Self, Society* 7, n.º 1: 63-71.
- ROTHWELL, KENNETH S. 2004. *A History of Shakespeare on Screen: A Century of Film and Television*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SANDERS, JULIE. 2016. *Adaptation and Appropriation*. Oxon and New York: Routledge.
- SHAKESPEARE, WILLIAM. 2005. *Othello*. San Diego: ICON Classics.
- STAM, ROBERT and ALESSANDRA RAENGO. 2004. *A Companion to Literature and Film*. Maldan: Blackwell Publishing.
- THORNTON BURNETT, MARK. 2013. *Shakespeare and World Cinema*. Cambridge: Cambridge University Press.
- VAUGHAN, VIRGINIA MASON. 1994. *Othello: A Contextual History*. Cambridge University Press.
- WEST, ROBERT. H. 1964. «The Christianness of Othello». *Shakespeare Quarterly* 15, n.º 4: 333-343.
- WHITE, R. S. 2020. *Shakespeare's Cinema of Love: A Study in Genre and Influence*. Manchester: Manchester University Press.
- YAZDANJOO, MORTEZA, FAZEL ASADI AMJAD and FATEMEH SHAHPOORI ARANI. 2018. «A case of historical adaptation in Iranian media: Shahrzad as a palimpsestuous hive of intertextuality». *Cogent Arts & Humanities* 5, n.º 1: 1-15.

3
Voces de África

COORDINADOR
Aurelio Vargas Díaz-Toledo

Introducción a Voces de África

AURELIO VARGAS DÍAZ-TOLEDO

El desarrollo y la vigencia de los estudios africanos en el ámbito universitario están cada vez más presentes en las revistas científicas, así como en los planes de estudio de universidades europeas, especialmente españolas y portuguesas. El resultado de los trabajos que aquí se recogen dan buena cuenta de ello, con propuestas procedentes del mundo magrebí, de Angola o del Congo.

Así, por ejemplo, la investigadora Leonor Merino García, en su trabajo titulado *En el escalofrío de la luna, resiliencia: Maïssa Bey*, nos traslada a una escritora argelina que se enmarca dentro de una posmodernidad de los años setenta en donde prima la libertad del sujeto con respecto a la Historia y, más concretamente, el mundo interior de las personas sobre la realidad que les rodea. Una realidad que a menudo induce a escapar de ella y a refugiarse en uno mismo, haciendo evidente un sufrimiento que se mueve entre el silencio y la búsqueda de vencer el miedo. Para ello, la exitosa y prolífica escritora Maïssa Bey, seudónimo de Samia Benameur, recurre al valor musical de las palabras que refleja un intento por preservar la tradición oral, tan importante en la cultura africana en general, y en la cultura magrebí en particular.

Por su parte, el profesor Rafael Fernando Bermúdez Llanos, en su trabajo *En esta casa todas las paredes tienen mi boca: Teoria Geral do Esquecimento de J. E. Agualusa*, aborda la obra de uno de los escritores angoleños más exitosos del momento, cuya imaginación y forma de escribir le acerca a ese realismo mágico que parece haber nacido en tierras africanas, en lugar de en Hispanoamérica. En la novela escogida por el investigador Bermúdez Llanos, Agualusa, con un lenguaje a camino entre lo onírico y lo real, reflexiona sobre la amnesia y la capacidad de olvidar a través de unos personajes que se mueven en el clásico dilema en el que se encuentra todo país que ha pasado por una guerra civil o por una revolución violenta. En el caso particular de Angola, el proceso de descolonización condujo a un enfrentamiento con los dilemas derivados de la lucha armada. De este modo, con una herida todavía abierta, se lleva a cabo una representación de algunos traumas a través del uso de metáforas que acogen problemas actuales de Angola y, por extensión, también de África.

Por último, María Álvarez de la Cruz, en *Yo, el otro yo y los demás otros. El «viaje» de un inmigrante congoleño a París en «Tais-toi et meurs» de Alain Mabanckou*, analiza esta novela de corte policíaco que presenta una multiplicidad de lecturas, aunque ella se centra en una lectura como novela de un viaje ficcional, puesto que considera que la aventura que lleva a cabo el protagonista ofrece una mirada sobre la otredad distinta a la habitual. Un viaje de carácter migratorio que profundiza sobre la problemática de la propia identidad del personaje en tres direcciones: en su misma persona y los cambios que conlleva con la emigración a París y los otros, es decir, los franceses de la capital; y en la comunidad congoleña en París. Todo ello le conduce a una profunda reflexión sobre la cuestión identitaria y la desubicación de tantos y tantos emigrantes congoleños que llegan a tierras francesas y que se hallan a camino entre Europa y África, pero sin llegar a enraizar completamente ni en uno ni en otro continente.

En resumen, estos tres ensayos ponen de relieve cuestiones plenamente actuales, así como una reflexión sobre el continente africano y las consecuencias del colonialismo europeo. Gracias a estos estudios es posible comprender la importancia de África en la narrativa actual.

En el escalofrío de la luna, resiliencia: Maïssa Bey

In the Chill of the Moon, Resilience: Maïssa Bey

LEONOR MERINO GARCÍA

Universidad Autónoma de Madrid

leonormerinog@yahoo.es

Resumen

El reconocimiento de las literaturas magrebíes es universal; la dinámica de la modernidad militante de los años setenta dio lugar a la posmodernidad: el referente representa plenamente el papel de puesta en perspectiva de los textos, con una nueva visión de la literatura, ya no fijada en lo real sino rivalizando con ella a través de un trabajo estético de fondo, consagrando a la escritura en la era posmoderna, en lo que tiene de libertad el sujeto con respecto a la Historia; primacía del mundo interior sobre la realidad exterior. De igual modo, se pone de manifiesto una búsqueda por el valor acústico de las palabras para mantener el aspecto oral y visualizarlo, en la premiada y prolífica escritora argelina Maïssa Bey: seudónimo de Samia Benameur. Se trata de una escritura espontánea, cincelada, en donde existe una búsqueda de la verdad, lejos de establecer un juicio. De igual modo, existe un sufrimiento que se mueve entre el silencio y el intento de plegar el miedo, bajo el peso de las palabras para decir lo inenarrable.

PALABRAS CLAVE: Literaturas Magrebíes, Posmodernidad, Maïssa Bey, Resiliencia, Escritura Cincelada

Abstract

The recognition of Maghreb literatures is universal; the Dynamic militant modernity of the 1970s led to postmodernity: the reference fully represents the role of putting the texts into perspective, with a new vision of literature, no longer fixed on the real but rivalling it through a background aesthetic work, enshrining writing in the postmodern era, in what the subject has of freedom with regard to history; primacy of the inner world over outer reality. It consists in the search for the acoustic value of words to maintain oral appearance and visualising it, in the award-winning and prolific Algerian writer Maïssa Bey: Samia Benameur's pseudonym. It is about a spontaneous, chiselled writing, in search for truth, far from establishing a judgment. At the same time, it shows a suffering between silence and attempting to subdue fear, under the weight of words to say the unspeakable.

KEYWORDS: Maghreb Literatures, Postmodernity, Maïssa Bey, Resilience, Chiselled Writing

Balcón al otro

Maïssa Bey es una de las escritoras que ha marcado la historia de las literaturas magrebíes y, especialmente, de la literatura argelina, al lado de muchas otras escritoras, por solo citar a sus contemporáneas, y con algunas de las que he mantenido correspondencia o conocido personalmente, como Assia Djebbar, Malika Mokaddem, Leila Sebbar, Nassira Belloula, Hélène Cixoux o Fatima Gallaire, etc. En mi obra, *La Mujer y el lenguaje de su cuerpo. Voces literarias del Magreb* (Merino 2011, 479) estudio a 75 escritoras argelinas con traducciones al español y catalán, de igual modo que analizo a algunas escritoras y poetas argelinas en lengua árabe. En

este sentido, recojo una breve semblanza de Maïssa Bey en exclusiva para este *XXIII Simposio de la SELGyC virtual*.

Se abren sus ojos por primera vez al mundo en 1950 y en Ksar El-Boukhari –a poca distancia de la capital argelina–; ciudad extendida a lo largo del río Chelif y rodeada por crestas boscosas del Atlas. El padre de Maïssa, al igual que el de Assia Djebbar, fue profesor de francés y quien infunde con empeño esta lengua a sus hijas. Sin embargo, al ser denunciado y secuestrado una noche de 1957, Maïssa jamás lo volverá a ver, ya que muere torturado dos días más tarde, precisamente por quienes habían colonizado la tierra argelina y que tenían como lengua materna la que él enseñaba en su terruño ocupado. Alumna del Instituto Fromentin en Argel, Maïssa consigue el posgrado en lengua francesa de tal manera que, más tarde, impartirá clases de esta lengua.

De nuevo, al igual que Assia Djebbar (seudónimo de Fatma-Zohra Imalayène y única escritora árabe miembro de la *Academia Francesa*), Maïssa Bey escribe con un seudónimo que corresponde a su nombre Samia Benameur. De la misma forma, otras escritoras argelinas han firmado con seudónimo sus obras, a quienes cito por orden alfabético de apellido: Najia Abeer (Najia Benzegouta), Bediya Bachir (Baya EL Aouchiche), Nassira Belloula (Nassira Azouz), Myriam Ben (Marylise Ben Haïm), Nina Bouraoui (Yasmina Bouraoui), Nina Hayat (Aïcha Belhalfaoui), Aïcha Lemsine (Aïcha Chabi), Leïla Marouane (Leyla Zineb Mechentel) o Fadéla M'Rabet (Fatma Abda).

Al proponerme rescatar alguna de las explicaciones de Maïssa Bey sobre el porqué de su ocultación, alega en una conversación personal conmigo: «tuve que adoptar un seudónimo para beneficiarme de la protección del anonimato y escapar de la hecatombe que golpeaba a periodistas, creadores... todas mentes pensantes. Por mí y por toda mi familia, trato de preservar el anonimato, al menos en la ciudad donde vivo». En efecto, reside en Sidi-Bel-Abbès –nombre del morabito allí enterrado–, donde funda y preside una asociación cultural de mujeres argelinas llamada «Paroles et Écriture» (2000), y donde crea un Biblioteca (2007).

Ante la pregunta reiterativa, también, sobre por qué escribe, es decir, cómo fue [*Salvenue à l'écriture* (Cixoux et al. *La venue à l'écriture*, 1977)], Maïssa Bey responde siempre a fable: «la escritura es mi última defensa, me salva de la sinrazón, es cuando puedo hablar de la escritura como necesidad vital» (*À contre-silence*, 1998, 33 y 35). Es cercana, en contacto con el público y sus palabras son acogedoras, bálsamo, en mi contacto con ella a través de nuestra personal correspondencia escrita: «Si escribo, si continúo escribiendo, es porque usted es una de esas personas que están al otro extremo de mi soledad. De la soledad de la escritura. Una soledad conquistada, deseada, pero tan difícil de soportar. A la luz de vuestras miradas, siento que existo y que todo llega».

Gran lectora de Baudelaire, Rimbaud, Éluard y de escritores que alimentaron su adolescencia, como Camus, Zola, Vallès, Duras, Yourcenar, Semprún o García Márquez; igualmente admira a Gisèle Halimi, Assia Djebbar o Germaine Tillion, que la «moldearon después como mujer» –me confiesa. Escritora laboriosa que participa en obras colectivas y que deja su impronta poética en prefacios, como el firmado para *Déliés, une descendance algérienne* (2005) donde varios creadores (L. Huet, H. Mokrane, Y. Jeanmougin, M. Damian), a través de textos históricos y de ficción, dibujan una hermosa polifonía de testimonios y fotografías, como invitación al viaje de los Beni-Haoua («Hijos de Eva»): leyenda del personaje anónimo, misterioso e impenetrable y hasta entonces ausente de la Historia, Imma B'net o Mama Binette; una europea náufraga del navío Banel en las costas argelinas, casada con un caíd y elevada a la dignidad de morabito. Es decir, a santa del islam a quien las mujeres siguen haciendo peticiones y ofreciendo exvotos, en la *Kuba* que domina el mar y donde está enterrada. Y Maïssa Bey se pregunta: «¿Cómo hacer para que se lea al fin la historia liberada de la desmesura de mitos, pasiones y rechazos? Sencillamente despojándose de todas las certezas del saber. Hay que esperar, a veces largamente, a que surjan las palabras, y dejarlas que broten en una misma hasta que tome forma una imagen, una sola, suspendida entre cielo y mar».

Anclaje social en silencio, poesía

En su primera novela, *Au commencement était la mer*, se entretiene una mixtura donde se desglosa una narración heterodiegética, con el foco puesto en la heroína y en numerosos monólogos. Como telón de fondo, la guerra civil evocando un lugar donde «ya nadie sueña», así como la historia trágica de una Antígona moderna –«dieciocho años adornados de impaciencia, de deseos imprecisos y fugitivos» (*Algérie Littérature/Action*, n.º 5, 1996, 5-73)–: «ahogada en silencio, incomunicación y negación de la identidad. La autora se hace eco de la obra de Sófocles y, de la misma forma que Antígona, se opone a Creón, Nadia –la protagonista– tiene que enfrentarse a Karim, su amante y estudiante como ella en la Universidad de Argel que definitivamente la abandona – «el matrimonio es asunto de familia»–, así como desafía a su hermano Djamel, que encarna ese discurso amalgamado y extremista, en política y religión.

Denuncia de la promiscuidad y de la inactividad que lleva a los jóvenes al integrismo: «Argel. Ciudad de las 1200 viviendas. En algún lugar de la periferia de la ciudad. [...] El aburrimiento que se arrastra a lo largo de días interminables, que vanamente se intenta engañar, y que ni un soplo de aire llega a distraer. [...] Luego, a la hora de quedar, se repliegan en los huecos de la escalera oscuros y nauseabundos. [...] Retrasando el mayor tiempo posible, el momento en el que deben entrar en un apartamento demasiado pequeño, demasiado oscuro, cargado de rencores inexplicables».

Igualmente, acusación al orden que dictamina que todo es transgresión: «Delito por pensar, por soñar, por esperar otro mundo en el que la felicidad más sencilla sería posible, donde hombres y mujeres, juntos, darían gracias a Dios por la inmensa, la increíble belleza de una tierra cada día algo más debastada por la locura de los hombres (1996, 14-15 y 71).

Mientras, quedan evocadas las palabras del héroe de Dostoievski para explicar la lucha de Nadia: «Me mataré para afirmar mi rebeldía en nueva y terrible libertad». Así, el mar simboliza el despertar de la sensualidad; empero, el polvo de Argel deja adivinar el desenlace funesto: «Y es entonces, entonces solamente, cuando su hermano le lanzará la primera piedra» (1996, 118). Su transgresión la lleva inevitablemente a la muerte, después de haber contado su historia de amor con Karim y el aborto que siguió, como fin al sueño destruido.

Por tanto: *Crónica de una muerte anunciada* (García Márquez 1981) y tragedia mediterránea, puesto que el castigo, para quien transgrede y se opone a la ley de Creón, es la muerte. Texto en constante búsqueda de poesía y ficción, alimentada por múltiples experiencias: «Todos estos escritos, inspirados en historias reales –con frecuencia historias de mujeres– o suscitadas por emociones que atravesaban mi vida» (Bey 1996, 75).

Maïssa Bey se convierte en símbolo de una generación de jóvenes víctimas de la historia de su país: evoca la soledad de la mujer y la dependencia del hombre, cuya violencia y desencanto recuerda la novela de Leïla Marouane, *Le Châtiment des hypocrites* (2001): escritura de frases cortas en alerta donde dominan palabras violentas: ni Mlle. Kosra ni Mme. Amor, rostros de la misma persona, consiguen vivir con normalidad, tal es el peso de sus recuerdos desgraciados¹.

Prosigue Maïssa su escritura, salpicada de la conversación con Martine Marzloff, con fotos de infancia y textos inéditos, en la citada obra *À contre-silence*: escritura de lucha donde invita al reencuentro conmovedor, caluroso y denso de su universo intimista, sin cejar de expresar su «yo»: «En consecuencia, a través de las mujeres encontré nueva identidad, esa máscara que me permite hoy decir, narrar, dar a ver sin ser inmediatamente reconocida».

¹ En general, sus personajes viven solitarios y en soliloquio, como en las tragedias griegas y atraviesan sus vidas en la propia moral, las propias referencias y los propios traumas.

Otra versión del universo donde siempre reina la más extrema violencia y el individuo no cuenta para nada, es la novela del dramaturgo Slimane Benaïssa, *Le Silence de la falaise* (2001), donde el protagonista se pregunta cómo amar a un país en esas condiciones, «a pesar y contra él mismo». Ambos escritores están exiliados en Francia. Aunque Leïla Marouane vio la luz en Djerba (Túnez), ya que su familia estaba ahí exiliada, su nacimiento se declara en Argelia donde vivió hasta 1990. Slimane Benaïssa, por las amenazas contra su vida, salió de Argelia tres años más tarde.

Retomando ese citado título, confiesa: «En ese equilibrio precario, entre el deseo de decir y la tentación del silencio, siento que existo. Tomar los caminos de la escritura es ir a *contra-silencio*, aceptar nacer al verbo es aceptar el sufrimiento y la felicidad que acompañan a todo nacimiento al mundo» (Chaulet-Achour 2003, 78). Y es que cuando el silencio se hace ley, arduo es quebrarlo; se hace espinoso romper con la tradición secular impuesta a la vida de la mujer.

«No hay experiencia más difícil que la de encontrar las palabras para decir lo indecible», escribe ahora Maïssa Bey, en el Prefacio de los relatos dedicados «a mi madre», en *Nouvelles d'Algérie* (1998, 11-12)², que reflejan la realidad dramática de Argelia cuando estaba en plena guerra civil, a través de una galería de personajes, principalmente mujeres y adolescentes, en liza contra la intolerancia y el terror, con la pulsión y la firme voluntad de trabajar por la mujer, blandiendo el arma de su talento, en páginas que quedarán para siempre impresas en nuestra sensibilidad; donde algunos relatos vuelven a convertirse en catarsis y en esa dificultad de expresarse por medio de la palabra, sustituida por un lenguaje somático, que se hace más eficaz con ritmo sincopado.

Un estilo, en general, conciso, mensaje transparente, frase rota en la estructura, omisión de artículo o sujeto, en ocasiones, y en ruptura con el orden gramatical, como el relato «Cuerpo indecible», para narrar todo el horror de la joven que fue violada, testigo del asesinato de sus padres y del incendio de su casa. Al final y para lograr sanar el cuerpo –«un trozo de madera muerto calcinado y torcido»–, se vislumbra una luz entre el horror vivido, por medio de las palabras que asaltan al pensamiento –«Deja pudrir cuerpo descompuesto»–, pero aún hay que esperar, desterrar esas palabras por ser dañinas e «impedir las que penetren», debido a un yo todavía dolorido.

Si algunas de estas páginas abrasan porque aluden a la violencia hacia la mujer –violación, encierro carcelario, degollación–, la escritura restablece, también, la llama del encuentro y del amor. Los títulos de los relatos, que se alternan, no ofrecen equívoco: «El grito», «En el silencio de una mañana», «Un día de junio», «Sofiane B, veinte años», «Creer, obedecer, combatir», «Cuerpo indecible», «¿Y si habláramos de otra cosa?», «La casamentera», «Cuando él no está allí, ella baila» y «El oráculo».

Herida más personal, rebeldía acusadora, a través de la galería de retratos de mujeres, pasto de amargura, desgracia o esperanza, quedan reflejadas en el relato dedicado a «Neïla, mi hija», en *Cette fille-là* (2001)³ y en la narradora homodiegética, Malika o M'laïkia: «Soy la niña encontrada [...] bastarda. *Farkha*. Esa palabra lanzada a menudo como escupitajo. Uno de los insultos más graves que puede ser proferido. [...] ¿Resignarse entonces? ¿Aceptar las afrentas, las humillaciones, o aún peor las miradas compasivas?» (2001, 44-45).

Hijas bastardas porque no son reconocidas por la autoridad paterna, al no ser declarados sus nacimientos a la potestad civil, y puesto que supone una vergüenza aceptar su sexo de mujer: «Para él, es la chica que nunca debería haber nacido» (2001, 31)⁴.

La voz, de la abandonada heroína y narradora, se alterna con relatos de sus compañeras de infortunio –Aïcha-Jeanne, Yamina, M'a Zahra, Fátima, Kheïra, M'barka («única mujer negra aquí»), Badra-Fatma y Houriya–: selladas con el oprobio, estigmatizadas, heridas en alma y cuerpo, confinadas no en una «casa de jubilados», ni en «un asilo» u «hospicio», sino «más bien en una nave de locos» (2001, 14-15).

2 El relato «Cuando él no está allí, ella baila» fue llevada al teatro por Jocelyne Carmichael, compañía Théâtre'Elles, en Montpellier, 1999.

3 Adaptada para el teatro por Jocelyne Carmichael, grupo Théâtre'elles de Montpellier, con el título: *Filles du silence* (2003). Y representada, en abril 2003, en cuatro ciudades argelinas: Annaba, Argel, Orán y Sidi Bel Abbès.

4 Sobre la imagen paterna negativa, se explica la autora: «Solo después de haber terminado de escribir todas estas historias, fue cuando me di cuenta de esa representación negativa de los padres en mis historias. No hubo premeditación» (Le Boucher 2001, 147).

Voz interior y voces escuchadas de esas mujeres transformadas en escritura a través de Malika, la única que sabe leer y escribir, recogiendo el dolor cotidiano en una sociedad desgarrada por tabúes, en catarsis y terapia incontestable sobre la memoria colectiva integrada a la Historia argelina. La misma Malika firma la «Observación»:

Sencillamente tengo ganas de contar la rabia de estar en el mundo, ese asco de mí misma que se apodera de mí al no saber de dónde vengo y quién soy verdaderamente. Levantar el velo de los silencios de las mujeres y de la sociedad donde el azar me echó y de los tabúes, principios tan caducos y tan rígidos que a veces solo engendran mentiras, engaños, violencia y desgracia. Usted es muy libre de descubrir lo que algunos llaman delirios o de reducirme al silencio al abandonar este libro (2001, 11).

Sufrimiento femenino entre callarse y la pulsión de plegar el miedo bajo el peso de las palabras, para contar lo inenarrable.

Entonces, Maïssa se plantea si «¿hay que buscar los sueños aparte de la noche?», en su contribución a la obra colectiva *Journal intime et politique: Algérie, 40 ans après* (2003): mosaico de relatos personales –dos argelinas: Maïssa Bey y Leïla Sebbar y tres argelinos, Mohamed Kacimi, Nourredine Saadi y Boualem Sansal–, enlazados con una relación singular bañada en el recuerdo o en el presente, en Francia o en Argelia donde viven. Miradas sobre el mundo, caminando con la Argelia de ayer y de hoy, entre recuerdos.

También las literaturas magrebíes –en este caso la argelina– están cuajadas de pasajes con el recuerdo de la presencia paterna, que sería prolijo analizar aquí, por lo que remito a mi obra citada (*La Mujer y el lenguaje de su cuerpo. Voces literarias del Magreb*). Así, Maïssa Bey rememora la figura paterna, que añora sobremanera y que la reconcilia con el pasado doloroso, en *Entendez-vous dans les montagnes* (2002): título que entiendo abarca cierta referencia irónica a *La Marsellesa* («entendez-vous dans les campagnes»), así como existe alusión al propio glorioso canto patriótico, entonado antaño en la intimidad, *Min Yibalina* («de nuestras montañas se alza la voz de los hombres libres»).

Relato autobiográfico que le permite adquirir una «distancia necesaria» (Belloula 2004). Evocación apasionante del pasado argelino, cuyas heridas y cicatrices tal vez no estén del todo cerradas y, sobre todo, grito sostenido que se transforma en homenaje al padre (Yagoub Benameur): maestro en El-Boukhari y ejecutado, *chahid* (شهيد: mártir en lengua árabe), por militares franceses en la guerra de independencia argelina –como señalé– a quien le dedica el texto: «que no podrá jamás leer estas líneas»; al mismo tiempo que se lo brinda: «a mis hijos».

El padre tuvo justo el tiempo para despertar, en la corta edad de su hija, la pasión por la lectura (aprendizaje narrado en *Mon père*, 2007): «Este libro surgió con mayor dolor que el que debí sufrir a la muerte de mi padre, pues era demasiado joven para darme cuenta verdaderamente de lo que nos sucedía» (Chaulet Achour 2003, 61).

Escrito en tercera persona –con leves desplazamientos a la primera–, por un narrador omnisciente en el espacio temporal de una noche y construido en un escenario teatral: el compartimento del tren que se dirige a la ciudad del «Viejo Puerto», al sur de Francia y en el encuentro fortuito de unos destinos:

Una argelina, hija de un «glorioso mártir de la revolución» que –«¡ironía de la Historia!»– tiene que buscar amparo, en el país de quienes fueron enemigos en otro tiempo, huyendo del terror y la revancha: «el deseo irreprimible de venganza, la tentación de matar antes de que te maten».

Una joven francesa que lleva una cadena al cuello con su nombre –Marie–, nieta de un *pied-noir* y ávida por conocer algo más de aquella guerra de independencia de la que le ocultaron detalles.

Y un médico, antiguo soldado del ejército francés –«tenía veinte años... bueno para el servicio»–, que duda y se justifica –«era... era... una guerra... como todas las guerras»–, y que

recuerda órdenes –«había que servir y obedecer»–: sesiones de tortura y cuyo silencio es consentimiento tácito: «hacíamos nuestro deber, eso es todo». Sin embargo, su tristeza es infinita: «¡nadie ha salido indemne de esta guerra! ¡Nadie!»

Poco a poco, el extraño viaje se transforma en insólito reparto de papeles y los recuerdos, reprimidos y desgranados, aparecen en filigrana al dibujarse el *puzzle* de los últimos instantes del padre desaparecido: «Como si al pasar el dedo o palpar una cicatriz antigua, cuyos bordes se habían vuelto a cerrar –o así parecía–, brotara una ligera supuración que, poco a poco, se transforma en purulencia y termina por fluir con mayor abundancia sin que se la pueda detener» (Bey 2002, 43).

Reconstrucción de la memoria, espléndida por su sobriedad, extrayendo los pocos recuerdos que conserva del padre mártir que se fue tan pronto: «sus gafas habían permanecido intactas» y la alianza «que alguien le sacó del dedo», así como los documentos que abren y clausuran el texto: fotografía en blanco y negro del «verano de 1955» de un hombre moreno y fuerte, entre dos niños sonrientes a quienes rodea con los brazos (la única foto del padre de Maïssa); el *Certificado de Nacionalidad* («Indígena musulmán argelino no naturalizado francés»); el *Certificado de Buena Vida y Costumbres*; la asignación oficial como maestro en Boghari y una tarjeta postal desde Nantes: «Dulces besos y hasta pronto».

Escritura franca y esculpida en busca ontológica, lejos de establecer un juicio o decantarse por uno u otro bando. El texto, que plantea desde el inicio la relación entre realidad y ficción, ofrece varias hipótesis y sugerencias: «que los verdugos tienen rostro de hombres, ella está ahora segura, tienen manos de hombre, a veces incluso reacciones de hombre y nada permite distinguirlos de los demás. Y esta idea le aterroriza un poco más» (Bey 2002, 70). Pero, sobre todo, invita a plantear e interpretar qué sucedió durante la guerra de Argelia.

Con el título inspirado en una canción árabe antigua, *Sous le jasmin la nuit*⁵ (Bey 2004) que su madre cantaba a Maïssa (traducción al francés del árabe que me brinda en nuestra correspondencia⁶), surgen once relatos contundentes que convocan a la inmersión en el recóndito mundo sostenido por el pilar de la tradición, en esos ínfimos gestos cotidianos, donde brota la cólera, la melancolía y la ternura, con un estilo ágil y vivo, depurado y sensual, en el que hasta la muerte puede ser liberación. Narrados con maestría, confirma que, en la escritura, la sobriedad es señal de elegancia con sostén de ternura y esperanza para encontrar un rincón de libertad⁷.

Y mientras queda demostrado que el poder es atributo del hombre, en el primer relato que recoge el título de la colección, *Sous le jasmin la nuit* («la música de la voz materna no me abandonaba durante toda la redacción del libro», me confiesa), la escritora va perfilando –con finura y destreza– a sus personajes: Maya, la esposa aparentemente sumisa, observada por un marido incapaz de comunicarle su amor y con el deseo de «hacerla doblegar» con heladora indiferencia. La rebeldía de la mujer, por encontrar un espacio de afirmación y autonomía, se inicia a través de la mirada como desafío. Y al silencio, del hombre celoso, se opone el canto «bajo el jazmín la noche» que, como la brisa, es «apenas murmullo»; mas no como comunicación con el otro, sino búsqueda de la dulzura de otro tiempo y, también, con el fin de sobrevivir.

Así, al escoger el relato, forma literaria de la literatura árabe, Maïssa Bey crea una poética que extrae las raíces literarias de su cultura y vuelve a dar la palabra a las mujeres argelinas con un lenguaje alegórico y cercano a la narración oral. La música de la lengua como referente fundamental, que elabora gracias a la tipografía de los textos que nos brinda.

5 Relatos: *Sous le jasmin la nuit*, *En ce dernier matin*, *En tout bien tout honneur*, *Improvisation*, *Si, par une nuit d'été*, *Sur une virgule*, *Nonpourquoiparceque*, *Nuit et silence*, *Main de femme à la fenêtre*, *C'est quoi un arabe?*, *La petite fille de la cité sans nom*.

6 El estribillo de la canción habla de soledad y pena, tras el final de un amor: «Bajo el jazmín la noche/ Bajo la brisa/ Junto a las flores/ Se inclinan hacia mí las ramas/ Para enjuagar las lágrimas de mis mejillas...»

7 También de la dificultad de ser mujer, en numerosas sociedades africanas, dan testimonio las senegalesas M. Bâ (1979) y M. Barry (2000).

«Yo» *oculto en escena*

Con la novela *Surtout ne te retourne pas* (Bey 2005) –dedicada a las víctimas del tsunami del 26 de diciembre de 2004 en Asia–, la autora parte de una catástrofe natural y dolorosa, como fue el temblor de tierra del 21 de mayo del año 2003 que sacudió el nordeste de Argel y en el departamento de Boumerdès: «un sufrimiento agudo, más agudo y más feroz que el aullido de mujer, parece brotar de la misma tierra».

Sacudida telúrica tanto más turbadora después de lo que Argelia acababa de vivir debido a una ideología de otro tiempo. Escritura mecida por la armonía de las palabras, la concisión, y acompañada –aliviada también– por un coro de voces con heridas compartidas, humilladas y rotas, a veces insumisas, en las que se escucha la rebeldía y el desgarramiento al borde de la locura. Esa parte de humanidad que subyace en cada uno de nosotros.

La autora desea sacar a la mujer «de los juicios en los que el imaginario masculino, inmerso en exotismo o en nostalgia, las aparcó en harenes, gineceos y otros lugares domésticos llenos de misterio» (Lebdaï 2007).

Mujeres sometidas al qué dirán y fáciles al comadreo y hombres que encarnan autoridad paterna, irresponsabilidad y violencia.

Una segunda voz en cursiva se superpone a la narradora Amina. Se despega de ese personaje interno del relato, pero ya como Amina, escritora de su propia historia: «Es hora de desatar los hilos [...] Voy a reconstruir la escena una vez más. Otra vez. Pero de forma diferente puesto que soy uno de los personajes. Un papel para el que no estaba preparada» (Bey 2005, 193).

Sin discurso lacrimógeno sino esperanzado, muestra también a mujeres con determinación para llevar sus propias vidas a pesar de todo, «frente a la adversidad y el sufrimiento», sabiéndose organizar en la catástrofe que hacía «retroceder a los hombres más valientes», como la anciana Dada Aïcha, representante de coraje o la heroína Amina-Wahida que abandona a su familia, rompiendo con las raíces para huir del pasado y decidida a unirse con las víctimas de la catástrofe, errando en ese paisaje caótico, como el personaje que presenta en su obra Gilles Deleuze: desterrado, fragmentado, móvil y sin identidad definida (1977, 47).

Entre tanto, permanece la escritura de Maïssa Bey de lirismo poético domeñado, que sirve de catalizador y engloba el mito del eterno recommienzo para mejor librarse de la fatalidad: estratos de un relato que oculta una parte oscura y de misterio, donde se va restituyendo la palabra de las mujeres: Dounya, Nadia, Sabrina o Khadidja que se abren al lector, lejos de estereotipos. Así, en los personajes femeninos de Maïssa Bey existen quienes salen adelante por la resistencia en el día a día, para no hundirse en la ciénaga de la desolación.

Si ya sentimos la belleza grandiosa de los paisajes a través del esplendor de las imágenes y el hálito poético de las palabras de Maïssa Bey junto con Ourida Nekkache, que nos invitaron a penetrar en el universo hostil y fascinante del desierto argelino del Sahara a «la lenta danza de las dunas» y a «ese mundo extraño a ningún otro parecido» (Nekkache 2005); ahora regresan, escritora y fotógrafa, con *Désert, Désir d'éternité* (2006), en una edición diferente en Argelia con distinto título y formato, pero con aquellos cantos al mismo desierto: fuente de vida, ternura, dureza, nobleza y pudor.

Ese rico patrimonio cultural, ese mundo y los hombres que lo habitan –los tuaregs y la belleza de sus hijos, su humildad, su paciencia–, en ese mundo de piedras «lanzadas al vuelo por una mano gigantesca», en la que «cada piedra tiene su historia», y en donde se puede leer, en las huellas de la arena, «el vano deseo de eternidad que devora a los hombres». Fotografías esplendorosas en busca de imágenes que alimentan el imaginario de un pueblo libre que sobrevivió al olvido. Textos poéticos en armonía con un paisaje intemporal –«el oleaje inmóvil de las dunas y el más violento de los vientos»–, impregnado de amor –Yamin y Yousra–: pasión violenta y secreta, por la eternidad del desierto.

El título de la novela *Bleu blanc vert* (Bey 2006) abarca desde 1962 a 1992 y retoma la anécdota narrada desde las primeras páginas por «Lui»: profesor de Historia que prohíbe a los

alumnos utilizar el color rojo para corregir los ejercicios escritos con tinta azul en papel blanco, puesto que significa representar los colores de la bandera francesa colonial (azul blanco rojo). Por tanto, en su lugar, hay que utilizar el color verde del islam. El profesor les dijo «que eran libres ahora. Libres desde hace cuatro meses. Después de ciento treinta y dos años de colonización. Siete años y medio de guerra». Esta historia se sitúa entre 1962 –independencia argelina– y 1992, en un país desgarrado por el terrorismo –a veces hay que huir para escapar a la muerte–, así como por la coexistencia entre tradición y modernidad en perpetuo conflicto.

La voz de Lilas y Ali, jóvenes enamorados, es implacable: Lilas no entiende por qué «los chicos reciben regalos cuando se hacen hombres y no se organiza ninguna fiesta cuando, a su vez, las chicas se hacen mujeres» y puesto que, además, «enseñar a la niña a cocinar, limpiar y obedecer, es ayudarle a encontrar el camino para que se realice. Ese es básicamente el discurso de las madres. Por supuesto que esto no es válido para el niño. Ni siquiera pensable».

También son lúcidas las reflexiones sobre la realidad social y política del país, donde la libertad de expresión queda anulada ante la presencia imponente del nepotismo infalible: «en el periódico –solo y único– del Partido –Solo y Único– y en la televisión –sola y única–». Por eso, hay que saber componer. Mentir. Actuar con astucia. En todas partes y en toda circunstancia. «Se ha convertido en un deporte nacional». Una generación que pasó de la esperanza a «la sombra de la gran desilusión». Esta obra dibuja un profundo y amargo marco político-social, con una lucidez sin piedad, sobre todo por parte de los citados Lilas y Ali, que tenían doce y trece años respectivamente en el momento de la independencia: «La Revolución argelina garantiza el derecho de asilo a todos los que luchan por la libertad. [...] en nombre de esos mismos valores, se asesina aquí y allí a los opositores o, en el mejor de los casos, se los encarcela, se disuelven las organizaciones de estudiantes y se reprime toda veleidad de controversia», se señala en el capítulo dedicado al periodo 1972-1982 (Bey 2006).

La historia de los dos protagonistas principales se adscribe al planteamiento que se hace la autora sobre qué ha sucedido después de cuarenta años de independencia argelina, en ese desafío por iluminar el presente a la luz del pasado. Igualmente, esta escritura, bella y púdica, se tiñe de humor al reflejo de una sencilla supervivencia y describe con detalle a la gente en su día a día, así como persiste un rayo de luz a la clausura de la novela: «la esperanza pertenece a la vida. Es la vida misma la que se defiende», ya que, como vaticina Lilas: «nadie puede asesinar a la esperanza» (Bey 2006, 58, 82, 87, 132 y 284).

Nuevo desafío de Maïssa Bey que, una obra –tras otra– está sellada por la constante búsqueda de poesía, narra la historia contemporánea de Argelia, la de sus compatriotas en colectividad, dotando al relato cada vez mayor dimensión literaria.

Puesto que aprehende lo que socialmente está en movimiento y lo transforma en escritura como el último relato *Un jour à traverser*, en la obra colectiva *à cinq mains*, donde, dirigiéndose a la segunda persona, «tú», desfila toda la vida del personaje femenino ante la vista de sus propias manos: «Maquinalmente, frotas las manos una contra otra. Comprendiéndote en las callosidades y en el nacimiento de cada dedo. Pones una palabra en cada una de las protuberancias. Colada. Cestas. Bayeta. Escoba. Cepillo. Podrías continuar» (Bey 2007, 60).

Viveza, vigor

Los títulos de las obras de Maïssa Bey abundan en citas implícitas y están dotados de sentido alegórico, así sucede con *Pierre Sang Papier ou Cendre* (2008) –continuación de *Bleu Blanc Vert*– y con el verso recogido del poeta Paul Éluard (Eugène Grindel) en *Poésies et vérités* (1942):

Sobre todas las páginas leídas
Sobre todas las páginas en blanco
Piedra sangre papel o ceniza
Escribo tu nombre.

Al inicio de este relato –serie de cuadros–: la mirada infantil, inocente y lúcida centinela, «escruta el horizonte» del mar y atraviesa los años desde la llegada de los barcos franceses, en la costa argelina de Sidi-Fredj y en 1830, hasta su salida en 1962. Mirada-testigo de la instauración en su país argelino de «madame Lafrance» (Sebbar 2007; Bey: «França?», 53): elogio paródico y alegoría de la representación pictórica de Francia con trazos femeninos y de quienes actúan en su nombre, al redoble de tambores: «¡Ondear pabellones! ¡A las armas, ciudadanos! Formad batallones, en prietas filas: ¡Todos tras ella! Y vosotros, tribus bárbaras, ¡separaos, prosternaos! ¡Depositad a sus pies tributos y actos de juramento de fidelidad! Que ningún bribón tenga la audacia de levantarse en su camino: ¡avanza!».

Sí, avanza por el mar azul y en calma, escoltada por barcos con nombres femeninos como «*La Belle Gabrielle, L'Africaine, La Magicienne, La Capricieuse, La Victorieuse, La Désirée, La Superbe, La Didon, L'Iphigénie*» (Bey 2008, 23-24).

«Madame Lafrance», sorda ante las revueltas sangrientas que no se someten a su dictado, arrasa regiones donde «el par de orejas de un hombre valen dos duros». Sin embargo, Abdelkader, guerrero casi invencible, tiene la osadía de poner en peligro el poder de tan importante «señora» que continúa avanzando, teniendo por trono la humillación: el empobrecimiento de poblaciones locales, expoliando, rebautizando calles y zonas evocadoras de la propia Historia argelina, suplantando la voz del almuédano por el repique de campanas, edificando avenidas y paseos majestuosos: «para los suyos –y solamente para ellos».

Tranquila y satisfecha, persuadida de estar dotada de un halo salvador, «madame Lafrance, con casco, botas y armada, puede al fin ir y venir tranquilamente por sus tierras»; prefiere pasear por playas y por los magníficos paisajes naturales, cuajados de infinitos olores para «comulgar con esta tierra tan duramente conquistada», que aventurarse por «esos lugares de mala reputación»: «Apenas se acerca a ellos, cuando le parece escuchar como un rumor mal sano e inquietante, el bullicio de la multitud vivaz y vil que vive y crece allí, desesperadamente. Desesperadamente» (Bey 2008, 49).

Entonces, me llega en eco el recuerdo de aquellos sordos gemidos de hombres, mujeres, niños y animales, el crujido de rocas calcinadas desplomándose, el olor intenso a humo de aquellas hogueras encendidas por orden del coronel Péliissier –«verdugo-escribano»– al mando del mariscal Bugeaud.

Todo ese horror descrito que me lleva a Assia Djebar en *L'Amour, la fantasía* (1985) –«mujeres, niños, bueyes yacientes en las cuevas»– y que, ahora, regresa con gran plasticidad en Maïsa Bey: aquel mes de junio de 1845, en el que los hombres de «madame Lafrance» ahuman y queman a centenares de heroicos resistentes escondidos en las grutas de Ghar-el-Frechih, vientre de su propia tierra y sin salida posible.

Esos «rudos labradores», llegados de Francia hace ya tiempo y que han ido prosperando en tierras argelinas, en las que algunos han fallecido y, también, nacido y crecido sus hijos:

¡Ha sido necesario sanear, roturar, desecar, arar, sembrar... y todo eso con, o más bien a pesar de esos... esos inútiles, esos piojosos! ¡Ruinas de humanidad, reacios a cualquier idea de progreso y que, si no se los zarandea, son capaces de pasarse toda la jornada sentados, descansando cómodamente al sol, apoyados en un tronco de higuera! ¡No por nada se les llama bebedores de sol! (Bey 2008, 62-63).

Acechadora presencia, día y noche, presencia hostil, muda y poblada de miradas imperceptibles que está ahí, no muy lejos, aunque los parajes parezcan desérticos...⁸

⁸ Entonces, la voz de Camus me llega en su obra *La Peste*, donde solo nombra tres veces al árabe (designando hombres-mujeres) y una vez «indígena». Como la voz de Alexis de Tocqueville también un día me impresionó: «hemos vuelto a la sociedad musulmana mucho más miserable, más desordenada, más ignorante, y más bárbara de lo que era antes de conocernos».

Todo ha sido visto y aprehendido por la mirada infantil que recorre el texto –brindando cercanía a las cosas– y que observa, en la calle, a los «ladrones de imágenes»: «esos hombres, dicen inquietas las madres, son también ladrones de almas: quien se apodera de vuestra imagen se apodera también de vuestra alma», esos que fotografían a «esa raza harapienta», «magnífica de ver», saciándose así su procaz orientalismo (Bey 2008, 48).

En la escuela, la misma mirada aprende a ver otra cultura que borró de un plumazo la suya propia. La dura crítica, lejos de la fusión franco-argelina que soñó Camus, paradoja entre luz y sombra, en ese «vacío horroroso que [me] hace daño, profundidad oculta por una máscara» (Bey 2004, 21) y en la «Escuela Argelina» (Merino 2001).

Un juicio que se vuelve perplejo e irónico en la mirada inocente:

Madame Lafrance les repite que, para hacer de ellos los mejores y pequeños franceses, ha venido hasta aquí, hasta ellos. Sin que ni siquiera se lo hayan pedido. Dice también que ha venido para ‘civilizarlos’. Le gusta mucho esta palabra. La repite a menudo. ¿Entonces es para civilizarlos por lo que les han quitado sus tierras, con el fin de instalarse los franceses llegados de Francia? Sin duda, es para que tengan ante los ojos el ejemplo vivo de la Civilización.

«El niño ha comprendido ahora. Para agradar a madame Lafrance o simplemente para situarse a su nivel, hay que lavarse, hablar su lengua, amar su país, y cultivar la tierra. Eso es ser Civilizado. Nada más que eso. Pero... ¿cómo ser al mismo tiempo buen árabe y buen francés?» (Bey 2008, 91-92).

Así, este niño percibe el impacto de Occidente y su doble vara de medir: depredadora y civilizadora. Madame Lafrance «comprenderá demasiado tarde o tal vez no entenderá del todo», que «la humillación y la miseria se convierten en mantillo de odio». Muy lejos ya están las «olvidadas, las locas jornadas de la fraternización ficticia». Surgen el FLN y la OAS. «Los franceses de Argelia no tienen más que una única obsesión: marchar. Buscar acogida en el seno de la madre patria». Francia.

Como al inicio del relato, el niño, vigía de la memoria, observa los barcos, los transbordadores y los navíos militares que recogen el cargamento humano.

En voz alta, los detalla: «*El Kairouan, El Mansour, el Sidi Ferrouch, el Ville d'Oran, el Ville d'Alger, El Djezaïr, el Ville de Marseille, el Cambodge, el Lyautey, el Sidi Mabrouk, el Jean Laborde, el Sidi Okba, el Estérel*, y muchos otros aún» (Bey 2008, 192).

La autora, en este vasto fresco sobre la colonización francesa y a través del país argelino, acoge a todos los pueblos oprimidos, en el prisma de su escritura trascendida. Y su hálito poético queda al mismo tiempo habitado por la memoria y la inevitable esperanza.

En el año 2010, se otorga a Maïssa Bey el premio de «L’Afrique Méditerranée/Maghreb», por su relato epistolar *Puisque mon cœur est mort* (Bey 2010)⁹.

Aida escribe a su hijo Nadir, cuyo nombre se desvela al desenlace de la historia como si la madre renunciara a nombrarlo, inmersa en gran dolor en el que las palabras sirven de cordón umbilical para devolverlo a la vida, de donde, precisamente, se lo arrebataron los islamistas. Hijo omnipresente de forma simbólica: «te escribo porque he decidido vivir, compartir contigo cada instante de mi vida». Aida se expresa como mujer libre, catarsis para exorcizar su impotencia, para ver cuán frustrada ha vivido y cuánto le fue reprimido por la ley y la tradición.

Rechaza toda fórmula social de piadosas frases, empleada para amortiguar u olvidar su enorme pena –columpio de locura– y para que la acepte sin dilación, a pesar de los terribles momentos que está soportando, a pesar de haberle querido amordazar el dolor e imponerle

⁹ Título inspirado en el poema de Víctor Hugo, *VENI, VIDI, VIXI* dedicado a la muerte de su joven hija Léopoldine: «*puisque mon coeur est mort, j'ai bien assez vécu*».

silencio, a pesar de la foto del asesino y de sus secuaces: «esos protegidos por las nuevas leyes [julio 1999] que les garantizan impunidad».

Puesto que:

Se nos dice que todo lamento es herejía *bid'ā*: Desde la primera noche sin ti, eché de menos los cantos fúnebres, exhortaciones, gritos, laceraciones, imprecaciones e incluso, sí, los encantamientos. Me hubiera gustado gritar: ¡Acudid! ¡Venid a mí plañideras! Que los gemidos y gritos salvajes de las plañideras me inunden, por las calles de la ciudad, por todo el país y por el mundo. [...] ¡Cubrid la cabeza con ceniza, lacerad las mejillas, golpead el pecho y los muslos, modulad los gritos, lanzad cantos a la faz del cielo mundo y despertad así, en cada una de nosotras, en cada mujer y en cada madre, el estruendo de los dolores más antiguos, más secretos y enterrados! (Bey 2010, 15-16).

Luego, Maïssa Bey, como tantas escritoras argelinas, retrata el desgarró del «decenio negro» argelino de los años noventa:

Así, la periodista Ghania Mouffok, en *Être journaliste en Algérie* (1996) detalla la lista de compañeros asesinados desde 1988 a 1995. Ratiba Khemici escribe *Le sang de la face* (2001). Zineb Labidi, en *La balade des djinns* (2004), narra la historia que se desarrolla en un pueblo apartado de Argelia, durante el periodo de aquella tormenta ya transcurrida, a partir de los acontecimientos de octubre de 1988. Y en 2006, en recuerdo de numerosos raptos, torturas y violaciones de mujeres en esos fatídicos años, Rénia Aoudène escribe la obra de teatro *Le cri des sebayates* (2006). Grito implorado después por Maïssa Bey, a pesar de ser denominadas por la sociedad «plañideras mentirosas»: *bek kayate keddabate* (Bey 2010, 16).

Hasta en la capital de Malí, Bamako, el 8 de noviembre de 2008 y en el Centro Cultural Francés (en 1998 y en el Théâtre de l'Odéon-París), se representa un espectáculo teatral excepcional interpretado por actores malíes: *Lettres d'Algérie* del franco-argelino Baki Boumaza. Emocionantes testimonios y dolorosas experiencias en las cartas anónimas de argelinos, residentes en Francia, donde comunican a sus familiares el miedo y la psicosis de aquellos años.

Como hemos visto: creación literaria urgente y tributo de aquella cotidianidad bañada en el horror de Argelia, que se vio acorralada a reaccionar rápidamente, a expresarse y a «decir», al calor del instante, del dolor y de la emoción.

Unos escritores argelinos, sobre todo las escritoras, que nos tienden el espejo de aquellos acontecimientos, por los que nosotros, sus contemporáneos y la Historia, sentimos temor, pena y dolor al reconocerlos.

Cada vez con mayor vigor, Maïssa Bey retrata caracteres femeninos que desean soltar sus alas trabadas y que se proponen conseguir una vida libre e independiente, en la realidad social y política implacable, donde todo parece contribuir a derrumbar a la mujer, emplazada en cierto ámbito patriarcal.

En su siguiente novela homónima, *Hizya* (Bey 2015) sueña con evadirse de un futuro diseñado para repetirse hasta el infinito, como sucede en el entorno familiar, entre primas, vecinas o amigas: «Tanto si han estudiado o no. Si tienen trabajo fuera o no». Desasosiego de Hizya que, después de haber obtenido el título universitario de intérprete, trabaja en una peluquería intentando arrancar un poco de espacio de libertad, pensamiento y ensoñación, en un medio social apergaminado donde predomina la ley del disimulo, el silencio, esas miradas de los hombres y, también, esas de algunas mujeres como su madre.

Por la senda de la poesía, se evoca a la mítica Hizya (pronunciado Haïzya por quienes conocen la historia de la «princesa Hilalia de Argelia»), enfrentada a toda prohibición para elegir al ser amado. Historia narrada en el hermoso poema del siglo XIX de Mohamed Ben Guittoun (árabe y francés en el texto) y que Maïssa escuchaba tararear a su madre.

Discurre la narración en tono polifónico –originalidad en su estructura y «mezcla enunciativa» (Gasparini 2004, 157)–, entre el predominio del «yo» (Glowinski 1992, 229) y «ella»:

anhelo por convertirse en el personaje mítico de Hizya, puesto que «tal vez danza el poema en mí como danzan las palabras de este poema en nombre de la mujer» (Bey 2015, 1).

Escalofrío en la piel, ante el interrogante de Maïssa Bey: «¿En nuestro país cuando no podemos soportar la menor parcela de piel en la calle? Qué pasa con la mujer a la que debemos las páginas más bellas de la literatura árabe».

Siempre está presente en ella la escritura-refugio, como expresión de dolor y catarsis para romper el silencio, sobre todo en la mujer que sufre violencia machista, en *Nulle autre voix* (Bey 2018).

En numerosas ocasiones, la escritora ha narrado que ser mujer en Argelia abona el terreno del aislamiento y del silencio; pero si, además, ha sido condenada a quince años de prisión, por haber matado al marido, entonces, ya no existen palabras. Eso es, precisamente, lo que Maïssa Bey lleva a escena, en una atmósfera angustiosa en su último texto, una historia que se desarrolla en el frente a frente de una escritora-investigadora, en busca de un nuevo campo literario, que llama a la puerta de una expresidaria. La narradora asume el papel intradieético (Genette 1989).

Estas dos mujeres desarrollan un vínculo especial a través de la fuerza de la palabra, mediante el recurso epistolar en catorce cartas escritas por la asesina –que le ayudan a no zozobrar en el suicidio– y dirigidas a la escritora que, apenas presente, suscita la confesión de una mujer maltratada y humillada que, poco a poco, encuentra cierta libertad y paz interior recobradas, en el progresivo regreso a la vida y por el apoyo de la amistad: «Ahora, está ella, la escritora. La que me impone su presencia. La que ocupa todos mis pensamientos» (Bey 2018, 34).

Conclusión-Resiliencia

En Maïssa Bey, queda demostrado el profundo conocimiento de las técnicas narrativas en una escritura elaborada y admirable, que multiplica y desdobra los espacios narrativos, donde queda descrita la textura de la sociedad. Apasionante su vocación literaria con una escritura cincelada entre el sufrimiento, para doblegar el silencio y el miedo, anclando anécdotas y tantos recuerdos que brotan en su mente como creaciones escénicas, que encuentran sentido en pos de la verdad individual, intentando sobrevolar, despegarse de toda ganga colectiva en un pacto con el lector sin manipularlo, sino para decirle lo inenarrable, donde se dan cita palabras-cuchillo, como mirada de ciego, en el relato *Corps indécible*: «ese largo aullido que sale de ella y que se rompe contra nuestros silencios» (Bey 1998,18).

En la imposible comunicación, los diálogos llevan a la escena cierta violencia subliminal, por medio de la palabra áfona que se conjuga con el silencio en un ambiente absurdo. Esta escritora no emplea un solo registro; el nivel del lenguaje cambia a lo largo de las historias, en un estilo cuidado y poético y otro mimético, popular y vivo con signos tipográficos que brindan dimensión oral.

En general, ese cambio depende principalmente del espacio que enmarca la acción y de los personajes participantes narrando la historia de su vida, que la convierten en fuente de reflexión y planteamiento de interrogantes. Pensamiento moderno heterogéneo cuyo texto novelístico está compuesto de fragmentación, cumpliéndose así que «el texto es una galaxia de significantes y no una estructura de significado; no hay principio; es reversible; se accede por varias entradas y seguramente ninguna de ellas puede declararse principal; los códigos que movilizan se perfilan hasta donde la vista alcanza» (Barthes 1994, 557-728).

Así, su escritura –a la manera de Robbe-Grillet– se multiplica y desdobra en espacios narrativos. Igualmente, los elementos heterogéneos, que rodean al texto, desempeñan el papel de introducirlo y presentarlo, condicionando la lectura. Entre esos elementos, el título –al que confiere importancia Maïssa– se convierte en la mejor etiqueta, inaugurándose, por ese medio, el protocolo de lectura; puesto que el mensaje, que desea transmitir el texto literario, toma forma desde el mismo título, máscara codificada, que permite verificar la hipótesis de si texto y título convergen hacia la misma óptica.

Gerard Genette cita así a Antoine Furetière: «un buen título es el verdadero proxeneta de un libro» (1987). En ese tenor, son varias las escritoras magrebíes que nos brindan, en sus obras, títulos que recogen la palabra «cuerpo», al igual que Maïssa Bey. Con el fin de no ser prolija, cito por orden cronológico de publicación: *Le Troisième corps* (1970) de la escritora oranesa Hélène Cisoux; *Le corps en pièces* (1977), novela de la argelina Zoulika Boukortt; *L'envers du corps* (1998), obra poética de la argelina Fatiha Berezak y *Le corps dérobé* (1999), novela de la escritora marroquí Houria Boussejra.

Como ya hemos visto en Maïssa Bey, también hay escritoras argelinas que se erigieron en portavoz de mujeres que lucharon por la libertad y cuyo icono fue Djamila Bouhired, hija torturada de la Qasbah, o la escritora pionera Fadéla M'Rabet que escribe en la clausura de *La femme algérienne* (1965, 1967): «la liberación de las mujeres, como la independencia nacional, se arranca».

Más tarde, Maïssa Bey habla por boca de *Hyzia* (2015, 56): «Mi padre se apresuró a explicarme enérgicamente que la revolución se detiene donde comienza el derecho de los hombres, es decir de los varones». De ahí, las declaraciones posteriores sobre las mujeres echadas al olvido, tras la independencia.

Las escritoras argelinas fueron adalides de las mujeres perseguidas por el fanatismo – portador de una pretendida tradición islámica–, como Maïssa Bey: «Y luego, fue necesario que un día, resintiera la urgencia de decir y de ser portavoz, como se podría portar una antorcha» (Bey 1996, 75).

A pesar de todo, Argelia se erige como gran país de inmensas fronteras, entre el Sahel y el Sahara, y vecino de siete países (Mali, Níger, Túnez, Mauritania, Marruecos, Sahara Occidental y Libia), así como posee enormes escritores y poetas cuyas miradas incisivas son la prueba jamás desmentida del poder de lucidez que caracteriza a la Literatura, reveladora de los males que acechan a la sociedad.

Luego, no se puede prescindir de la creación literaria de las escritoras argelinas como Maïssa Bey, a quien rindo este homenaje por su escritura muy premiada y con varias obras representadas en el teatro. Su resiliencia ante situaciones traumáticas, denunciando y rompiendo estigmas sociales, así como generando capacidades cognitivas ante las dificultades y al abrigo de la Esperanza, en una existencia más digna, aunque cierto escalofrío nos haya recorrido, al menor descuido de la luna.

La escritora argelina, Hawa Djabali, declaraba hace tiempo: «Creo con toda mi vida y con todo mi corazón, en este país verde y rojo, azul y oro, que engendra a las mujeres que lo crean» (Chaulet-Achour 1998, 55).

En eco a estas palabras, responde el texto de Nassira Belloula –periodista y escritora comprometida–, *Les belles Algériennes. Confidences d'écrivaines* (2006)¹⁰: puesta al desnudo de abundante obra creadora cada vez más audaz y de la que debo seguir citando a las escritoras de este mencionado texto, con el fin de darlas a conocer:

Conversaciones: Hafida Ameyar, Maïssa Bey, Nadia Ghalem, Nouara Hocine, Zehira Houfani, Zineb Labidi, Samira Negrouche y Nacéra Tolba. Retratos: Najia Abeer, Karima Berger, Leïla Hamoutène, Nina Hayat, Zineb Laouedj, Leïla Marouane, Yamina Mechakra y Fadéla M'rabet. Poesía de resistencia: Anna Gréki, Nadia Guendouz, Annie Steiner y Z'hor Zerrari. Igualmente, notas biográficas: Nora Aceval, Djamila Amrane, Taos Amrouche, Myriam Ben, Nina Bouraoui, Djamila Débèche, Assia Djebbar, Hawa Djabali, Ghania Hamadou, Aïcha Lemsine, Malika Mokkedem, Ahlem Mosteghanemi y Leïla Sebbar.

10 También deseo citar: *Conversations à Alger. Quinze auteurs se dévoilent* (2005). Introducción Nassira Belloula. Quince autores forman el corpus de esta obra: Ahmed Adodehman, Anouar Benmalek, Karima Berger, Maïssa Bey, Yves Broussard, René Frégni, Sylvie Gracia, Yasmina Khadra, Malika Mokkedem, Boualem Sansal, Madjid Talamat, Nawal Saadawi, Minna Sif, Jean Claude Villain y Arlette Welty Domon.

Bibliografía

- AUDÈNE, RÉNIA. 2006. *Le cri des sebayates*. París: Marsa.
- BÂ, MARIAMA. 1979. *Une si longue lettre*. Dakar: Nouvelles éditions africaines, 1979. Premio Noma 1980.
- BARRY, MARIAMA. 2000. *La Petite Peule*. París: Mazarine.
- BARTHES, ROLAND. 1994. *S/Z in Œuvres complètes*, Vol. II (ed.) París: Le Seuil.
- BELLOULA, NASSIRA (Introducción). 2005. *Conversations à Alger. Quinze auteurs se dévoilent*. Argel: Chihab.
- 2006. *Les belles Algériennes. Confidences d'écrivaines*. Constantine: Media Plus.
- BENAÏSSA, SLIMANE. 2001. *Le Silence de la falaise*. París: Plon, 2001.
- BENAOUDA, LEBDAÏ. 2007. *El Watan*: Argel, 6 septembre «Rencontre Maïssa Bey. L'être et les mots».
- BEREZAK, FATIHA BERZAK. 1999. *Le corps dérobé*. Casablanca: Afrique Orient.
- BEY, MAÏSSA (seudónimo de Samia Benameur). 1996. *Au commencement était la mer*. *Algérie Littérature/Action*, n° 5, Novembre. París: Marsa. Postfacio: Claire Etcherelli. Novela adaptada para el teatro por Zineb Labidi.
- 1996. *L'auteur répond aux questions d'Algérie Littérature/ Action* Nov. París: Marsa.
- 1998. *Nouvelles d'Algérie*. París : Grasset. Gran Premio « Société des Gens de Lettres », 1998. El relato «Quand il n'est pas là, elle danse» representado en el teatro por Jocelyne Carmichaël. 1999. Montpellier: Théâtre'Elles.
- 1998. *À contre-silence*. Grigny : Paroles d'Aube. Entrevista con Martine Marzloff. Textos inéditos y un estudio de Dominique Le Boucher: «Un corps qui danse».
- 2001. *Cette fille-là*. La Tour d'Aigues : De l'Aube. Premio Marguerite Audoux (premio « Femina 1910 »). Novela adaptada para el teatro por Jocelyne Carmichaël. 2003. *Filles du silence*. Montpellier : Théâtre'elles.
- 2002. *Entendez-vous dans les montagnes*. La Tour d'Aigues : De l'Aube. Relato. Se representó en el teatro por Jean-Marie Lejude, compañía «L'oeil du tigre».
- 2004. *Sous le jasmin la nuit*, La Tour d'Aigues: De L'Aube. Relatos.
- 2004. *L'ombre d'un homme qui marche au soleil. Réflexions sur Albert Camus*. Montpellier : Chèvre-Feuille Étoilée. Prefacio de Catherine Camus.
- 2004. Propos recueillis par Nassira Belloula. *Liberté*, Alger, 20 décembre.
- 2005. *Surtout ne te retourne pas*, La Tour d'Aigues: De L'Aube Premio Cybèle 2005. Gran Premio de las librerías en 2005. Novela.
- 2005. *Sahara, mon amour. Photographies de Ourida Nemiche Nekkache*. La Tour d'Aigues: De l'Aube.
- 2006. *Bleu blanc vert*, La Tour d'Aigues: De l'Aube, 2006. Novela. Llevada al teatro (2009) por Kheireddine Lardjam y La Comédie de Valence.
- 2006. *Désert, Désir d'éternité*. Dalimen: Alger. Álbum. Textos y fotografías de Ourida Nemiche Nekkache. Prefacio: Chérif Rahmani.
- 2007. *Mon père*. Montpellier: Chèvre-feuille étoilée.
- 2007. «Un jour à traverser» : à cinq mains. Tunis : Elyzad. Relato.
- 2008. *Pierre Sang Papier ou Cendre*, La Tour d'Aigues: De l'Aube, 2008. Grand Prix du Roman Francophone Sila 2008. Relato.
- 2010. *Puisque mon cœur est mort*, La Tour d'Aigues: De l'Aube. Novela.
- 2015. *Hizya*. Barzakh: Alger. Novela.
- 2018. *Nulle autre voix*. París: De l'Aube/Alger: Barzakh.
- 2005. (Prefacio), Laurence Huet, Hachemi Mokrane, Yves Jeanmouguin y Mariéla Damian. *Déliés, une descendance algérienne*. París: Métamorphoses.
- y MOHAMED KACIMI, NOUREDDINE SAADI, BOUALEM SANSAL y Leïla SEBBAR. 2003. *Journal intime et politique, Algérie 40 ans après*. La Tour d'Aigues: De l'Aube et Littera 05.
- y OURIDA NEMICHE NEKKACHE. 2006. *Désert, Désir d'éternité* Argel: Dalimen.
- BOUKORTT, ZOULIKA. 1988. *L'envers du corps*. París: L'Harmattan.
- CAMUS, ALBERT. 1947. *La peste*. París: Gallimard. «Folio».
- CIXOUS, HÉLÈNE. 1970. *Le Troisième corps*. París: Grasset.

- y MADELAINE GAGNON y ANNIE LECLER. 1977. *La venue à l'écriture*, Paris: Union Générale d'Éditions.
- CHAULET-ACHOUR, CHRISTIANE. 1998, 155. *Noûn, Algériennes dans l'écriture*, Biarritz: Atlantica.
- 2002, 63-64, 61. « Maïssa Bey: l'épreuve de la Mémoire ». *Algérie Littérature/Action*, septembre–octobre. Paris: Marsa.
- CHAULET-ACHOUR, CHRISTIANE. 2003. «Écrire en Algérie: Maïssa Bey, sept années de création». *Notre Librairie*, 150 avril-juin.
- DELEUZE, GILLES y CLAIRE PARNET. 1997. *Dialogues*. Paris: Flammarion.
- DJEBAR, ASSIA. 1985. *L'Amour, la fantasia*. Argel: E.N.A.L. Paris: J.-C. Lattès. «Prix de l'Amitié Franco-Arabe 1985 ».
- ÉLUARD, PAUL (EUGÈNE GRINDEL). 1942. «Liberté». *Poésies et vérités*, Paris: De Minuit.
- LE BOUCHER, DOMINIQUE. 2001. *Algérie Littérature/Action*, n.ºs 55-56, 147. Maïssa Bey «Lecture/Dialogue».
- GASPARINI, PHILIPPE. 2004. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris: Le Seuil.
- GENETTE, GÉRARD. 1987. *Seuils*. Paris: Le Seuil.
- 1996. *Figures III*, Paris: Lumen.
- GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL. 1981. *Crónica de una muerte anunciada*. Casa de las Américas: La Habana.
- GLOWINSKI, MICHAEL. 1992. "Le roman à la première personne". *Esthétique et poétique. Textes réunis et présentés par Gérard Genette*: Paris: Le Seuil.
- KHEMICI, RATIBA. 2001. *Le sang de la face*. Paris: Publisud.
- LABIDI, ZINEB. 2004. *La balade des djinns*. Alger: Casbah.
- MAROUANE, LEÏLA. 2001. *Le Châtiment des hypocrites*. Le Seuil: Paris.
- M'RABET, FADÉLA. 1965 *La femme algérienne*. 1967. *La Femme algérienne. Suivi de Les Algériennes*. Paris, Maspéro.
- MERINO, LEONOR. 2001. *Encrucijada de Literaturas Magrebies*. Alzira-Valencia: Centro Francisco Tomás y Valiente, UNED.
- 2011. *La Mujer y el lenguaje de su cuerpo. Voces literarias del Magreb*. Madrid: CantArabia.
- MOUFFOK, GHANIA MOUFFOK. 1996. *Être journaliste en Algérie. Paris: Reporters sans Frontières*.
- ROBBE-GRILLET, ALAIN. 1963. *Pour un nouveau roman*. Paris : Le Minuit.
- SEBBAR, LEÏLA (Prefacio). 2007. *C'était leur France. En Algérie, avant l'indépendance. Textes inédits*. Paris: Gallimard. Relatos de veinticinco autores. Maïssa BEY: ««França?», 53.

En esta casa todas las paredes tienen mi boca:
Teoria Geral do Esquecimento de J. E. Agualusa
In this House all the Walls Have my Mouth:
J. E. Agualusa's *Teoria Geral do Esquecimento*

RAFAEL FERNANDO BERMÚDEZ LLANOS
Universidad Complutense de Madrid
rafaberm@ucm.es

Resumen

Esta obra de J. E. Agualusa engloba una serie de aspectos literarios que son marca de su narrativa particular, entrelaza la historiografía y las experiencias ficticias en un escenario vivo y propio, revelando los hechos de una sociedad que ha ido cambiando de paradigmas a lo largo del tiempo, una Angola que procuró su descolonización enfrentándose a los dilemas de la lucha armada. Asimismo, desde ópticas profundamente singulares, se representan diferentes traumas por medio de metáforas que abarcan problemas angoleños y africanos. A partir de la agorafobia vivida por la protagonista, el autor recrea un lirismo que no nace de la misantropía sino de las circunstancias adversas y el azar provocado por un conflicto interno.

PALABRAS CLAVE: Metaficción, Olvido, Postcolonialismo, Agorafobia

Abstract

This work by J.E. Agualusa encompasses a series of literary aspects that are the brand of his narrative, it intertwines historiography and fictional experiences in a living scenario, revealing the facts of a society that has been on change of its paradigms over time, an Angola that sought decolonization by facing the dilemmas of the armed struggle. Likewise, from deeply unique perspectives, different psychological traumas are represented via metaphors that embrace Angolan and African issues. Starting from the agoraphobia experienced by the main character, the author recreates a lyricism that is not born from misanthropy but from adverse circumstances and chance caused by an internal conflict.

KEYWORDS: Metafiction, Oblivion, Postcolonialism, Agoraphobia

«*Aquilo que todos veem, deixa de ser visto*»¹

El sugerente título de esta novela, *Teoria Geral do Esquecimento* (2012), sujeta una licencia poética cargada de metáforas que operan alrededor de la idea del ser que se anula, de protagonistas que procuran su olvido y que a través de este recuperan una identidad. De personajes desencantados en medio de un marco literariamente fascinante, es decir: en un lugar y una nación donde los eventos reales son tan inmediatamente absurdos que el autor los aprovecha para traerlos analógicamente al campo de la ficción.

La novela es un juego a partir de una metaficción que se le ofrece al lector desde la primera página; metaficción que se admite, pero de la cual caben dudas sobre su carácter verosí-

¹ Resolución meditativa de uno de los personajes principales de la novela, Pequeño Soba, como recurso para poder escapar de sus perseguidores políticos (vid. Agualusa 2012, 72).

mil para el lector activo, pues el autor envuelve lo fáctico dentro de la invención para después transformarla en un nuevo texto con el objetivo de recalcar la prioridad general de las metáforas literarias: la verdad subjetiva (que se atraviesa por medio de la ficción) por encima de lo objetivo real.

Bajo su férula, los escritores cultivan una escritura sin obstáculos epistemológicos, ofrecida a una apropiación inmediata. Por lo general, se trata de una literatura deshistorizada o, alternativamente, de una literatura retrospectiva, que configura la historia con ironía o nostalgia, sabiéndose distinta del discurso histórico efectivo (Resina 1997, 165).

Los hechos causantes fueron, justamente, los del momento histórico: la Independencia Angoleña, con ella el conflicto y las contradicciones económicas, políticas y sociales anteriores y posteriores a su fecha oficial, el 11 de noviembre de 1975. El escenario inicial (y ficticio) es el *Edifício de los Envidiados* (*Predio dos Invejados* en portugués), una construcción con carácter semiótico, siendo esta la fuente y la meta de la historia.

Antes los llamados *envidiados* eran portugueses², en el momento de la independencia el edificio no dejaría atrás su utilidad inicial, ya que fue apropiado por nuevos *envidiados* que, en este caso, serían los propios angoleños, resaltando la permanente lucha de clases y el traspaso de poder entre manos, una constante trágica de las independencias contemporáneas que Agualusa revela por medio de la ficción: «[...] a obra de Agualusa amplia o leque de indagações no diálogo entre ficção e história, pois encena discussões que enfocam o papel desempenhado pelos africanos e portugueses em momentos e espaços bastante carregados de tensão, conflito e ambivalência» (Salgado y Sepúlveda 2006, 177). Estas tensiones se notan desde el inicio de la novela en situaciones casuales que denotan diferencias de clase:

Compreendia a necessidade de maior justiça social, mas os comunistas, ameaçando com nacionalizar tudo, assustavam-no. Expropriar a propriedade privada. Expulsar os brancos. Partir os dentes à pequena burguesia. Ele, Orlando, orgulhava-se do sorriso perfeito, não queria usar dentadura. O primo ria-se, atribuía os excessos de linguagem à euforia do momento, elogiava o uísque e servia-se mais. Aquele primo de cabeleira crespa, redonda, à Jimi Hendrix, camisa florida aberta sobre o peito suado, assustava as irmãs. Fala como um preto! acusava Odete. Além disso, fede a catinga. Sempre que vem aqui empesta a casa inteira (Agualusa 2012, 17).

Ludovica Fernandes (Ludo), la protagonista principal, es una portuguesa venida de Aveiro y que vive en tal edificio junto a su hermana y su cuñado, Odete y Orlando, este último un angoleño patriota que, por su condición burguesa, carga con sentimientos encontrados hacia la revolución. En un inicio la historia se enfoca en el extrañamiento que le produce a Ludo su traslado a Luanda, por una serie de traumas personales (que serán detallados a posteriori) ella se encuentra dependiendo de su hermana. Ludo sufre de una especie de agorafobia y se ve llevada al ostracismo, condición que se agravará con el pasar de la trama.

Según Borja y Muxí (2003), la agorafobia es «una enfermedad producida por la degradación o la desaparición de los espacios públicos integradores y protectores a la vez que abiertos para todos». Quizás, menos drásticos a la hora de pensar en una enfermedad propiamente dicho por el contexto en que nos situamos, son prolíferos los estudios que avalan el hecho de que la mujer llegue a sentir cierta ansiedad a la hora de utilizar la ciudad en determinadas circunstancias, creando en la mente de las mujeres «planos

² Previo a la fecha oficial de la independencia se suponía desalojado en una época cuando casi medio millón de portugueses estaban huyendo de Angola, pues la construcción consistía en moradores pertenecientes a la oligarquía luandesa; en síntesis: una alegoría al colonialismo y al postcolonialismo angoleño.

de entornos temidos y lugares peligrosos que imposibilitan su utilización del espacio» (Morrel, 1998), (Barrau 2010, 84).

La situación fue, como es de esperar, convulsa por los hechos violentos de la insurrección civil en Luanda *ad portas* la dimisión del control portugués sobre el país. Ante esto su cuñado y hermana, como ejemplo de la burguesía colonial en desaparición, procuran un escape expedito hacia Portugal, una empresa sin éxito que resultaría en su muerte, así dejando a Ludovica en orfandad y desamparo con una única compañía, su perro Fantasma.

Odete pode ser a representação de muitos dos habitantes portugueses residentes em terras angolanas que se sentiam ameaçados pela independência, sendo considerados, pelos nativos, como torturadores de nacionalistas angolanos durante a colonização e que mereciam e precisavam ser exterminados. Ela, portanto, por ser portuguesa, sentia-se acuada e pretendia deixar Angola o mais breve possível (Da Silva 2017, 24).

Por causa del caos que se vive en las calles luandesas el pánico de Ludo se acrecienta, y con la intención de evitar que la violencia exterior le afecte mortalmente, ella hace de las puertas de su apartamento muros de concreto con la finalidad de ser olvidada. Este aislamiento y pánico sentidos por Ludo, sobre todo después de evitar que su hogar pudiese haber sido saqueado, hacen explícita su intención de recluirse entre sus paredes. Con el paso del tiempo el edificio, y el vecindario, fue repoblado por gentes que veían como opción su autosostenimiento con huertas y granjas propias dentro de la ciudad.

Tais elaborações narrativas e artísticas de Ludo surgem como alguns exemplos da irônica contradição em suas tentativas de esquecer e ser esquecida. Deste modo, sua insistência no sentido de alcançar o esquecimento somente a conduz para a direção oposta: o encontro com o passado, seus traumas, a realidade sócio-política de Angola da qual tenta fugir. Neste sentido, tentar esquecer é uma forma de lembrar (Medeiros 2014, 3).

La intención y la no-intención son un paradigma que el autor plantea para dar a entender que las acciones de los individuos, ya sea por azar o casualidad, tienen un efecto en la vida y en el actuar de quienes están próximos o ajenos a decisiones que parecen nimias para alguien en particular. Por lo cual Ludo, desde su apartamento en el *Edificio de los Envidiados*, tiene una fuerza gravitacional con el resto de los nudos literarios por medio de alusiones que se presentan en la totalidad de la novela, al ser estas analogías trascendentales que procuran señalar aspectos endémicos de Angola.

El juego y sus jugadores

Las coincidencias del autor son, en cierto modo, tan evidentes que al rayar con lo obvio y lo absurdo se asemejan a lo fantástico en la realidad pura. La adjetivación y las metáforas son constantes, entonces, por medio de los detalles, Agualusa destapa grandes realidades a partir de sucesos que giran en torno a lo efímero, por ejemplo, las reservas alimentarias de Ludo, aunque copiosas, escasearon con el tiempo y se vio obligada a la cacería, una cacería pasiva, por así llamarla, donde desde su balcón se vio en el trabajo de robar gallinas³ de sus vecinos

³ Ludo aprovecharía la cosmovisión local para este fin, pues los vecinos estaban seguros de que era una Kianda. «A Kianda é uma entidade, uma energia capaz do Bem e do Mal. Essa energia se exprime através de luzes coloridas emergindo da água, das ondas do mal e da fúria dos ventos. Os pescadores prestam-lhe tributo» (Agualusa 2012, 50). Esta es una figura similar al *Yemanyá* o *Jemanyá* que se representa en el *Macumba* brasileiro, una especie de sirena que, a veces, desaparece a los transeúntes.

y atrapar palomas⁴ que arribaban con la intención de comerse algunas *pequenas pedras* que Ludo había encontrado en el colchón de su cuñado.

Estas piedras, como es de suponer, eran diamantes. Su valor ya no tenía un equivalente pecuniario, sino de supervivencia, cazaba carne de paloma con piedras preciosas, una clara analogía a la precaria dinámica económica de África con el resto del mundo:

[...] la literatura elabora metáforas que no pueden ser expresadas en los términos del lenguaje conceptual propio de la filosofía y que, en el caso de la narrativa, son desarrollados como anécdotas, a través de las cuales vemos el mundo, por no un mundo rigurosamente humano. Estas metáforas no lo traducen ni lo reflejan, porque el suyo no es un conocimiento verdadero, pero sí que le otorgan un sentido. Después de todo, el estado sensible es inalcanzable con el lenguaje (López y Ruiz 2008, 95).

A partir de esta equivalencia se desarrollan el resto de los personajes por medio de un azar que, inicialmente, solo puede ser observado desde las ventanas del apartamento de Ludo. Extremando lo simbólico de su persona y de su espacio, no es una mera casualidad que el autor le atribuya el diminutivo de Ludo que, en este caso, no parte tan solo del latín *ludus* (juego), sino que está relacionado con la dinámica de la novela; al *ludo* se le conoce en la cultura hispana como el parchís o parkés.

Si se piensa en el juego de mesa, como parábola al universo de la novela y la meta del tablero, que es a donde todos los personajes procuran llegar o confluir, sería siempre el *Prédio dos Invejados*, es decir, el apartamento donde Ludovica pasaría veintiocho años encerrada; y tal como en el juego, los jugadores arrancan desde diferentes posiciones, afectándose los unos a los otros, para que en un capítulo particular coincidiesen en el apartamento, que es la fuente de todo azar. Para esto el autor hizo uso de pequeñas metáforas, por ejemplo, Ludo:

Queimou as mobílias, queimou milhares de livros, queimou todas as telas. Foi só quando se viu desesperada que retirou os mucubais da parede. Ia para arrancar o prego, apenas por uma questão de estética, porque lhe parecia mal ali, sem serventia, quando lhe ocorreu que talvez aquilo, aquele pedaço de metal, segurasse a parede. Talvez sustentasse todo o edifício. Quem sabe, arrancando o prego da parede, ruísse a cidade inteira. Não arrancou o prego (Agualusa 2012, 133).

Ludovica adquiere un carácter excéntrico, en la definición general de la palabra, por causa de su ostracismo, paradoja que es permanente en el libro, pues si bien está fuera del centro (*off-center*) de la historiografía oficial, ella es el personaje excéntrico que, por medio de sus comportamientos singulares, y aparentemente excluidos, afecta de forma directa a personajes ajenos que vuelven a ella con el pasar de la historia.

Como todo o bom romance pós-moderno, *Teoria Geral do Esquecimento* (2012) não apresenta respostas para a realidade traumatizada e totalizante da contemporaneidade angolana. A intertextualidade dessa obra com a história, sua autoconsciência em relação aos acontecimentos históricos fica ainda mais evidente pela presença de várias personagens ex-cêntricas, que, enquanto transitam de identidades dentro do sistema, constroem sua história através de várias ações inter-relacionadas (Dadico 2015, 119).

⁴ Como es de suponer, en un contexto común, las palomas comerían maíz (*milho* en portugués). Cuando el personaje Jeremías Carrasco llama a Ludovica Fernandes pidiendo los diamantes como extorsión para que volviese a ver a su cuñado y a su hermana, se refiere a las piedras como *milho* (vid. Agualusa 2012, 24), que es, de hecho, el término informal que se le da al dinero y, en este caso, a los diamantes en Angola.

Dadico (2015 y 2017) hace un énfasis particular en lo «ex-céntrico», por así llamarlo, como apunte al término utilizado por Hutcheon al tratar el tema del personaje «off-center» o «de-centered» (Hutcheon 1991, 61). El carácter del personaje excéntrico, al acuñar el mismo juego semántico de la palabra, se enfoca en el hecho de que el protagonista no es el centro de la historia, sino el entorno que le rodea, es decir, el centro realmente es la historia política/social presentada por Agualusa, el pre, el durante y el post de la independencia angoleña. Un hecho particular y resaltante sobre el azar en la novela ocurre casualmente durante el intento de golpe de estado el 27 de mayo de 1977:

The coup was seen in May 1977 as an uprising of the musseques slums of Luanda. The subsequent MPLA report on it makes it out to have been a much wider phenomenon, with strong provincial cells. Nito Alves, in his capacity of Minister of Internal Administration, had close contacts with all the provincial administrators. At first it was planned that the rising should take place in Malange, and only when those plans dissolved did the leaders realize that the capital must be seized first in any successful takeover (Birmingham 1978, 556).

Este fue un evento breve pero significativo en nuestra historia que apunta a las coincidencias en la vida del personaje Pequeño Soba quien, ante la opresión militar por los enfrentamientos, para no ser descubierto por su militancia decide transformarse en mendigo simulando la locura, y como todo mendigo se ve obligado a comer lo que tenga al alcance de sus manos. Pequeño Soba (cuyo nombre real sería Arnaldo Cruz) es un personaje que, por medio de su suerte, tiene merecido un apodo que destaca su destino en la historia. En la cultura angoleña:

A *soba* was traditionally the highest authority in a region consisting of several *quimbo*s. He had the services of ministers, counsellors, and a private guard. Each *quimbo* had its own group of elders, who had the position of vice-sobas. The *soba* was a man who the people considered to be wise and clever, whose judgements they respected, and whose decisions they supported. The elders chose his successor from among his sons; if they deemed none of them suitable, they would choose one of the *soba*'s sister's sons. It was not customary for a woman to be considered for their position (Habgood 1998, 23).

En el acto de mendigar Pequeño Soba atrapa una paloma mensajera, en su interior habían diamantes con los que amasará una fortuna que le permitirá posteriormente establecerse en el *Edificio de los Envidiados*, convirtiéndose, sin saberlo, en vecino de Ludovica al descubrir su encierro. La metáfora gira en torno a los acasos y al cliché a partir de los nombres de los personajes. Sus propios nombres adjetivan su rol y su papel en la novela, no son dados aleatoriamente y tienen una intención narrativa aunque el desconcierto domine la trama.

La herramienta descriptiva anterior es también usada por otros autores lusófonos como Pepetela en su novela *Mayombé* (1979). Este autor recrea los días previos a la revolución angoleña por medio de una ficción historiográfica. Similar a *Teoria Geral do Esquecimento*, se hace uso de la adjetivación de sus personajes, sujetos que hacen parte de la guerrilla del MPLA y que no cuentan con nombres propios sino etiquetas como *O Comissario*, *Sem Medo*, *Teoria*, *Mundo Novo*, etc., que claramente denominan características personales de carácter psicológico e ideológico. La diferencia con Agualusa se repara en la búsqueda de crear nombres que, si bien

plantean roles en la novela, pueden ser perfectamente de uso común, que no representan una huida de los planteamientos normativos semánticos de la realidad.⁵

Al igual que Pepetela, hay otros autores como el brasileño Rubem Fonseca o el mexicano Yuri Herrera que apelan al mismo recurso. Fonseca, con su novela *O Seminarista* (2009), difícilmente usa nombres propios y cada uno se refiere al prójimo por su condición económica en el mundo del sicariato de Río de Janeiro. Herrera plantea una baraja de nombres con su novela *Trabajos del Reino* (2004) en una obra, también, de carácter historiográfico, sincretizado con la fábula y el narcocorrido, caracterizando así a sus personajes con roles cortesanos en un mundo donde se comprende entrelíneas que pertenece a la mafia del norte de México.

Metaficción e intertextualidad

Agualusa es un autor híbrido que junta la historicidad, la cuestión de la identidad y el *thriller* policíaco (al tener en cuenta que la solución se basa en pistas hasta dar con el apartamento de Ludovica Fernandes); la sucesión de los enredos, aunque no parta de un acto criminal, como suele pasar en el policial clásico, se resuelve por medio de la semiótica que lanza el apartamento de Ludo. El autor utiliza la mentira, la ficción y los traumas de la violencia con la intención de recrear la autoconsciencia de sus personajes a través del uso de diferentes herramientas narrativas:

However, Agualusa, I will argue, maintains a critical intertextuality with Luso-Tropicalism through a set of narrative strategies that include parody, self-conscious stereotype, metafiction, and, perhaps most distinct from Freyre's narrative of mestiçagem, multivocality and the reflexive destabilization of lines dividing myth and reality, fiction and non-fiction, truth and lie (McNee 2012, 9).

Ante esto podemos acudir directamente al hecho del cómo nace la escritura de esta novela. En un inicio se sabe por entrevistas al autor que la idea original era para un guión, donde los documentos escritos obtenidos de Ludovica Fernandes le habían sido (supuestamente) cedidos, al igual que fotografías tomadas del apartamento, reconstruyendo así el drama. Esto es una absoluta ficción que va de la mano con la ingenuidad del lector, pues no es descabellado el supuesto de los diarios de Ludovica o de su agorafobia; parece ser que no juega en absoluto con lo absurdo si se tiene en cuenta el escenario en el cual está sumergida la historia.

Lo anterior nos lleva a una metaficción que usa la extradiégesis con la finalidad de mantener una línea narrativa coherente. Esta novela, se asume, es un proyecto en transformación: pasó de ser un guión a ser la razón misma del guión. Esta historia sería la que daría la idea a un meta-guión.

⁵ Es necesario mencionar al mercenario portugués Jeremias Carrasco. Carrasco, al ser este un apellido común en la cultura hispana y lusitana significa en castellano: verdugo; a sabiendas que: «Jeremias sabia, desde há muito, estar destinado a arder pela eternidade fora nas chamas do Inferno. Matara, torturara. E se ao princípio o fizera por dever, cumprindo ordens, a seguir tomara-lhe o gosto. Só se sentia desperto, inteiro, enquanto corria através da noite, perseguindo outros homens» (Agualusa 2012, 60). Un último personaje, a riesgo metafórico que puede rayar con lo absurdo, es el Capitán (posteriormente investigador Monte), cuyo nombre completo es Magno Moreira Monte, quien es, en realidad, enmarcado como representante de la represión del nuevo régimen. Se asume que una *moreira* (*Maclura tinctoria*) es un gran árbol de moras, una morera de la que se extrae tinta, pero si se toma el parónimo de este en portugués se estaría hablando de una *mureira* (aquí Agualusa está jugando con la pronunciación y el acento de la palabra en el portugués angoleño), cuyo significado es, literalmente, un depósito de detritos y excrementos. No es complicado dar con que el nombre de bautizo del Capitán sería un «magno monte excremental». Estos personajes, con el desarrollo de la historia, con las coincidencias narrativas y la intervención del azar, resultan juntándose en el Edificio de los Envidiados, así dando completitud al juego literario, donde hace gran parte la actividad del lector como actor racional que reúne las pistas que se han proveído.

O próprio desenvolvimento da literatura africana lusófona sugere essa perspectiva, na medida em que história e identidade tornam-se, a partir do século XX, conceitos fundamentais para a constituição de uma literatura independente. Desse modo, a literatura lusófona produzida no continente africano chega ao presente século, por um lado, consolidando essas duas matrizes ideológicas responsáveis por sua constituição e desenvolvimento e, por outro lado, buscando ressignificar a relação que ambos os conceitos estabelecem entre si (Silva 2015, 214).

Ya se ha visto que Agualusa usa las coincidencias semióticas y semánticas para la construcción de las ironías y paradojas en la sociedad angoleña, comenzando con el *Prédio dos Invejados*, también la analogía de los diamantes, al igual que con la frase *O Luto Continua*⁶, e incluso haciendo un paralelo de la lucha armada en Angola con el asesinato de un pequeño simio, apodado *Che Guevara*, perpetrado por Ludovica para no morir de hambre y como una metáfora al movimiento revolucionario:

Mais adiante, descobrimos que o homem perseguido nesta ocasião é Pequeno Soba, militante de esquerda insatisfeito com os encaminhamentos políticos promovidos pelo MPLA em Angola. Logo, podemos perceber a relação simbólica entre o macaco Che Guevara e aquele personagem. Cada qual ao seu modo, ambos representam utopias socialistas que foram violentamente perseguidas e massacradas na história. [...] Dois capítulos após «Maio, 27», Ludo esfaqueia o macaco Che Guevara, o que resulta em sua morte. Ela resolve eliminá-lo como forma de atender a uma de suas duas condições para se suicidar: determinada a não estar mais em sentido contrário às demais; o simio estar morto (Medeiros 2014, 9).

Este simio, Che Guevara, es una metáfora de la ilusión de la ideología donde hay una búsqueda de un objeto inalcanzable que desencadena de lo subjetivo a la sociedad en general, donde da como resultado un desencanto por lo propiamente utópico en campo del deseo de los paradigmas ideológicos, dado que «La ilusión es, por lo tanto, doble: consiste en pasar por alto la ilusión que estructura nuestra relación efectiva y la real con la realidad. Y esta ilusión inconsciente que se pasa por alto es lo que se podría denominar la fantasía ideológica» (Žižek 1992, 61).

Poética del olvido

La venganza y violencia son los apartes de conflictos que en su momento parecen perpetuos, que igualmente son la imagen que se percibe en el África actual, donde una guerra conduce a otra, etc., y los individuos son llevados a partir de los impulsos de reparación y justicia

6 Las coincidencias (realizadas a propósito por Agualusa) son permanentes, por ejemplo: la hermana (Odete) y el cuñado (Orlando) de Ludovica Fernandes, pierden la vida en una persecución automovilística acompañados por Jeremías Carrasco, soldado portugués que buscaba extorsionar a Ludovica, pidiendo diamantes por sus vidas y su huida a Portugal; Carrasco (vid. Agualusa 2012, 31) es arrestado y mandado a fusilamiento, a su suerte no resulta muerto, pero al momento de la ejecución repara en un grafiti que sobrepone otro grafiti donde dice: *O Luto Continua*, sobre otro anterior que decía: *A Luta Continua*; algo que, como es claro, busca expresar el dolor de un conflicto que no ve un fin y que se alimenta de la venganza. Con respecto a *Che Guevara*, el mono que aparece en la terraza del apartamento de Ludovica, una alegoría a la lucha comunista/maoísta, un cliché revolucionario del siglo XX: «Dei-lhe um nome: Che Guevara, porque temu um olhar um pouco trocista, rebelde, uma altivez de rei que perdeu o reino e a coroa» (Agualusa 2012, 55). El mono baja de una *mulemba*, un árbol ancestral africano, que «Em Angola, é considerada a árvore real, ou árvore da palavra [...]» (Agualusa 2012, 55), recordándonos siempre que se está en África, una característica que se aparta profundamente del postmodernismo literario, pues en este las historias pueden ser similares en cualquier lugar del globo, implicando el paralelismo social generado por el capitalismo tardío; estos ejemplos, como lo son el de la *mulemba* y las luchas ideológicas procuran reafirmar el valor de la identidad africana lusófona.

por su propia cuenta. Las tragedias se cuentan por medio de la repetición del odio. Este es el trasfondo de la historia oficial y también literaria de tal país y del continente:

[...] as identidades não são nunca unificadas; que elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são, nunca, singulares, mas múltiplemente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação (Hall 2000, 108).

Por lo tanto: «A identidade, agora, passa a ser atributo da memória, mas de uma memória artificial, construída, como dissemos, como simulacro, a fim de satisfazer nossa contemporânea necessidade de uma identidade instantânea» (Silva 2015, 224). Así, los personajes de esta novela son una especie de brújula ética, reflejos subjetivos de Angola.

Se puede llamar conflicto interno, guerra civil o simplemente lucha armada de facciones: en los países donde se perpetúa la violencia se afirma que las gentes «cargan muertos», las vicisitudes en estos contextos implican que, de una manera u otra, las personas se ven afectadas por el conflicto de forma tanatológica, es decir, con un punto de vista de la muerte que parece solo presentarse por medio del homicidio y raramente con la espera de un fallecimiento pacífico; una óptica cínica y nihilista, para así producir un efecto dramático a sabiendas que «Ni la muerte ni la vida, que no son contrarias: sino que en ellas deja su sello [...] Es quizá, el tiempo quien deja su marca en la vida y la muerte» (Rampérez 2014, 45). Ludovica cavila en este conflicto en ciertos apartados propios durante la novela:

Despertei com tiros. Vi, mais tarde, através da janela da sala, o homem magérrimo a correr. Fantasma cirandou o dia inteiro, rodado sobre o próprio medo, mordendo os dedos. Escutei gritos no apartamento ao lado. Vários homens discutindo. Depois, silencio. Não consegui dormir. Às quatro da manhã subi ao terraço. A noite, como um poço, engolia estrelas.

Então vi passar uma carrinha de caixa aberta carregando cadáveres (Agualusa 2012, 68).

Esta es una las diferencias que se producen entre la literatura del siglo XIX y la del siglo XX con respecto a la contemplación de la muerte, pues este traspaso secular implicó la exponenciación de la narrativa sobre esta, desde el ámbito del desencanto, en la cultura popular, pues: «While natural death became more and more smothered in prudery, violent death has played an ever-growing part in the fantasies offered to mass audiences—detective stories, thrillers, Westerns, war stories, spy stories, science fiction, and eventually horror comics» (Gorer 1965, 51). Este es un detalle que se sobreentiende en el contexto de la revolución angoleña, cuestión de contraste con la narrativa de Agualusa, que contiene un tinte, en esencia, sensiblemente personal.

Lo anterior hace que la reparación social al momento de la llegada de una paz estable, posterior a una guerra interna, sea profundamente engorrosa, ya que ha habido, durante mucho tiempo, una predominancia de la lógica de la ley del Talión. Por lo tanto, la venganza se hace natural y salta todas las formas de la legalidad, no pasa por la criba de la omisión. Por lo cual, una característica que comparten los personajes principales de la novela es que, de una forma u otra, buscan pasar desapercibidos, aunque «Entretanto, nenhum deles consegue fugir do passado. As tentativas de se desvencilharem de seus fantasmas passados, ironicamente, contribuem para que as trajetórias destes personagens acabem convergindo» (Medeiros 2014, 10).

Aquí hay que tener en cuenta al personaje Magno Moreira Monte, alguna vez el capitán Monte y posteriormente el detective privado Monte, quien es un símbolo del desencanto de la lucha armada, pues ejerció un papel opresivo y ejecutor durante los días de la independencia.

Él se encontrará con las repercusiones por sus actuaciones del pasado: la tortura y represión en representación del MPLA. Igualmente:

Magno Moreira Monte foi morto por uma antena parabólica. Caiu do telhado enquanto tentava fixar a antena. Depois o objeto tombou sobre a sua cabeça. Houve quem visse no acontecimento uma alegoria irónica dos novos tempos. O antigo agente da Segurança de Estado, derradeiro representante de um passado que, em Angola, poucos gostam de recordar, teria sido derrubado pelo futuro; a livre comunicação triunfara sobre o obscurantismo, o silêncio e a censura; o cosmopolitismo esmagara o provincianismo (Agualusa 2012, 209).

Su pasado, como efecto, de la guerra está basado y justificado bajo la premisa de seguir órdenes de rangos mayores. Este personaje está, como se ha aclarado en la cita anterior, imposibilitado de caer en el olvido para tener una nueva vida o borrarse en esta misma, aunque, al igual que los demás personajes, está centrado en el paradigma de la búsqueda de su propia inadvertencia ya sea directa o indirecta (como sucede con Jeremias Carrasco⁷ y Ludovica Fernandes, respectivamente).

Como ya se ha dicho, durante los primeros años del ostracismo, Ludovica Fernandes tuvo que aguantar su hambre racionando las grandes reservas de comida que quedaban en el apartamento, compartiéndolas con su perro Fantasma; con el paso del tiempo y el frío se ve obligada a quemar los libros y los muebles. En aquel entonces es cuando comienza a llevar un diario:

[...] Ludovica crea su espacio discursivo en las paredes del apartamento y construye su mundo metamorfoseándose con él, creando su propio tiempo condensado, al elaborar una teoría general del olvido [...] (Barossi 2017, 86).

A pesar de la narración heterodiegética [...] Ludovica se convierte en otra al contacto con Fantasma (su perro) y se construye en las paredes del apartamento, produciendo narrativas con carbón cuando acabaron los papeles (Barossi 2017, 88).

En un ejercicio que podríamos llamar de reflexión poética, ella comienza a relatar la cantidad de vicisitudes que implican su encierro, de ahí el valor lírico de la obra de Agualusa, quien con la ayuda inspirativa de poemas de Ruy Duarte de Carvalho e, igualmente, colaboración poética directa de la poetisa Christiana Nóvoa (Agualusa 2012, 243), hizo posible la creación de capítulos que buscan retratar la angustiada vida de la protagonista.

Después de quemar sus muebles, sus libros, etc., Ludo se ve reducida a tener que llevar sus reflexiones, si así se pueden catalogar, a las paredes de la casa. La cuestión del no-olvido se puede considerar como paradójica y también ambigua en el caso de Ludo. El hecho de su encierro está causado enteramente por la agorafobia (y no por su propio deseo de desaparecer) dada por traumas que se dilataron con el paso de los años.

«*Escrevo para quem fui*»⁸

La obra cierra dando explicación al porqué del trastorno psicológico de Ludovica Fernandes que la llevó al ostracismo. Agualusa usa un *alter ego*, Daniel Benchimol, para investigar, primero, dónde estaba Ludovica, pues su hija, Maria da Piedade Lourenço, está en su búsqueda, ya que, a causa de una violación y posterior maltrato familiar, tuvo que darla en adopción.

7 A quién se le puede atribuir que «Todos podemos, ao longo da vida, conhecer várias existências. Eventualmente, desistências. Aliás, o mais habitual. Poucos, contudo, têm a possibilidade de vestir uma outra pele. A Jeremias Carrasco aconteceu-lhe quase isso» (Agualusa 2012, 59).

8 Vid. Agualusa 2012, 237.

Ante esto, el autor usa un siniestro eufemismo, llamándole *O Acidente*. Ese supuesto accidente fue lo que le causó a Ludovica esta agorafobia y relación de pavor con el exterior, obligada a recluirse en su casa y depender casi enteramente de su hermana; esta historia está basada en la herida personal como mujer e, igualmente, social que el autor ha plasmado de diferentes maneras en los capítulos:

Quando chegou o momento, uma parteira veio ajudar-me. Nem cheguei a ver o rosto da minha filha. Tiraram-na de mim.

A vergonha.

A vergonha é que me impedia sair de casa. O meu pai morreu sem nunca mais dirigir a palavra. Eu entrava na sala e ele levantava-se e ia-se embora. Passaram-se anos, morreu (Aqualusa 2012, 232).

Ludo se queda ciega con los años y lo que le queda de memoria viva es lo que escribe en las paredes de su apartamento, memorias que no puede leer y que son solo traspasables a un público que repara su sufrimiento *a posteriori*, tomando al arte como el cliché del goce por el dolor del creador; ella no escribía para nadie más que ella misma, para mantener algo de cordura, a sabiendas de que tampoco tenía la intención de que nadie lo viese como un producto artístico sino como un reflejo catártico entre sus paredes, pues el acto de escribir en este caso se ejemplifica no con la intención de exponerse, sino como un medio para mantenerse viva.

En su descubrimiento (como final del juego) se llega a la convergencia de los personajes tras dar un recorrido por el absurdo escenario angoleño, para así revelar una serie de realidades que se viven durante un conflicto, como lo son las desigualdades y la cosmovisión de tal sociedad, ya que se esclarece el combate ideológico desde las diferentes clases sociales hasta los abusos de MPLA, así como la adaptación de la sociedad al nuevo orden y la herencia sincrética de Angola. Herencia donde la lusofonía no es tan solo una referencia a un idioma conector sino la implicación de una cantidad de amalgamas culturales que contienen factores como la raza y sus mestizajes, la religión como ejemplo de adaptaciones espirituales, y el colonialismo lusitano que ha estado presente hasta épocas tardías.

Bibliografía

- AGUALUSA, JOSÉ EDUARDO. 2012. *Teoria Geral do Esquecimento*. Lisboa: Quetzal.
- BAROSSO, LUANA. 2017. «A Zoo(Po)ética de Aqualusa». *Ilha do Desterro* 70, n.º 2: 83-91.
- BARRAU FUENTES, MARIA ISABEL. 2010. «Mujer y ciudad: una relación de miedo». *Investigaciones multidisciplinares en género: II Congreso Universitario Nacional Investigación y Género*, Facultad de Ciencias de Trabajo de la Universidad de Sevilla.
- BIRMINGHAM, DAVID. 1978. «The Twenty-Seventh of May: An Historical Note on the Abortive 1977 “coup” in Angola». *African Affairs*, Vol. 77, n.º 309: 554-564.
- DA SILVA, JOBSON. 2015. «Memória e identidade: a construção da personagem Ludovica em *Teoria Geral do Esquecimento* de José Eduardo Aqualusa». Tesis de Grado. Universidade Estadual da Paraíba.
- DA SILVA GONÇALVES, ROSA MARIA. 2017. «Escrever para (não) morrer em *Teoria Geral do Esquecimento*, de José Eduardo Aqualusa». Tesis de Maestría. Universidade Federal de Uberlândia.
- DADICO SOBRINHO, JOÃO MARCOS. 2015. «A Metaficção Historiográfica Em *Teoria Geral Do Esquecimento* de José Eduardo Aqualusa». Tesis De Maestría. Universidade Federal da Grande Dourados.
- 2017. «A construção das Identidades pós-modernas em *Teoria Geral do Esqueci-*

- mento, de José Eduardo Agualusa». *Nau Literária* 13, n.º 1: 169 - 186.
- EMBAJADA DE ANGOLA. 2021. «Los Jefes Tradicionales». Acceso el 20 de febrero: <http://www.embajadadeangola.com/noticias/noticia-111017-8.html>
- FONSECA, RUBEM. 2009. *O Seminarista*. Lisboa: Porto Editoria.
- GORER, GEOFFREY en Shneidman, EDWIN (ed). 1976. *Death: Current Perspectives*. California City: Mayfield Publishing.
- HABGOOD, LAURA. 1998. *Health and Livelihoods in Rural Angola: A Participatory Research Project*. Oxford: Oxfam.
- HALL, STUART. 2006. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.
- HERRERA, YURI. 2004. *Trabajos del Reino*. Cáceres: Periférica.
- HUTCHEON, LINDA. 1991. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago.
- LÓPEZ BADANO, CECILIA y RUIZ TREGALLO, SILVIA. 2008. «Narconarrativas de compensaciones ficcionales (y condenas neoliberales): *Trabajos del Reino*, de Yuri Herrera; *Perra Brava*, de Orfa Alarcón». *Mitologías Hoy*, vol. 14: 191-212.
- MCNEE, MALCOLM K. 2012. «José Eduardo Agualusa, and Other Possible Lusofonias». *Luso-Brazilian Review*, vol. 49, n.º 1: 1-26.
- MEDEIROS MOURA, GABRIEL. 2014. «O luto continua: as reconstruções da memória em *teoria geral do esquecimento*, de José Eduardo Agualusa». *Cadernos Imbondeiro*. João Pessoa, vol. 3, n.º 2.
- PEPETELA, pseud. 1993. *Mayombe*. Lisboa: Dom Quixote.
- RAMPÉREZ ALCOLEA, FERNANDO. 2014. «El velo, la apariencia y algo demasiado grande. Comentario a los parágrafos 3 y 4 de El nacimiento de la tragedia». *Hybris, Revista de Filosofía*, Vol. 5, n.º Especial El arte de Dionisos: 37-56.
- RESINA, JOAN RAMON. 1997. *El cadáver en la cocina*. Barcelona: Anthropos.
- SALGADO, MARIA TERESA y SEPÚLVEDA, MARIA DO CARMO. 2006. *José Eduardo Agualusa: Uma Ponte entre Angola e o Mundo. África & Brasil: Letras em Laços*. São Caetano do Sul: Yendis.
- SILVA, MAURÍCIO. 2015. «História e identidade na ficção de José Eduardo Agualusa». *Anuário Literário Florianópolis*, vol. 20, n.º 1: 213-227.
- ŽIŽEK, SLAVOJ. 1992. *El Sublime Objeto de la Ideología*. Barcelona: Siglo Veintiuno Editores.

Yo, el otro yo y los demás otros: El «viaje» de un inmigrante congoleño a París en Tais-toi et meurs de Alain Mabanckou
I, the Other I and the Others: The «Journey» of a Congolese Immigrant to Paris in Alain Mabanckou's Tais-toi et meurs

MARÍA ÁLVAREZ DE LA CRUZ
Universidad Complutense de Madrid
maalva08@ucm.es

Resumen

Tais-toi et meurs de Alain Mabanckou es una novela con tintes policíacos que ofrece múltiples lecturas. En este trabajo, se propone una lectura como novela de un viaje ficcional, al considerar que la aventura del protagonista arroja una perspectiva distinta sobre este tipo de narrativa y una mirada sobre la otredad distinta de la habitual. Pero en este relato de viaje migratorio, se encuentra esencialmente la problemática de la identidad del personaje sobre tres ejes distintos: él mismo, lo que cambia con la emigración a Francia y los otros, que, a su vez, son los franceses, los parisinos, a cuya ciudad llega; pero también, y más importante, la mirada a la comunidad congoleña en París. Por lo tanto, se examina principalmente esta cuestión de viaje para considerar la noción identitaria. Además, esta identidad fragmentada del personaje permite reflexionar sobre la desubicación de aquellos que llegan a Francia, con un pie medio en Europa, medio en África; sin realmente enraizarse, ni construirse identitariamente en ningún lugar.

PALABRAS CLAVE: Literatura Africana, Identidad, Inmigración, París, Mabanckou

Abstract

Alain Mabanckou's crime fiction *Tais-toi et meurs* offers many readings. In this paper, the purpose rather than analyzing the crime narrative is to consider it as fiction 'travel novel', exposing the 'adventures' in France, particularly in Paris, of a Congolese immigrant. Such perspective evaluates the novel from a different angle, taking into account, that this time, an African glances to France, as an manifold's Other. Therefore such journey conveys a questioning of one's own identity, and the Otherness. However, in this case, the Otherness does not only refer to the French, but also to the Congolese community established in Paris, to which the character doesn't fully fit in. Moreover, the consideration of the fragmentation of identity is reflected in those three angles: I, the French and the other Congolese. And this analysis drives us to the inquiry concerning the disorientation of the immigrant, unable to build a new identity, belonging neither to Africa, nor Europe.

KEYWORDS: African Literature, Identity, Immigration, Paris, Mabanckou

En su novela con tintes de género negro¹, *Tais-toi et meurs*, Alain Mabanckou nos propone el relato de las peripecias de un personaje, Julien Makambo, caracterizado por su rol en un crimen que no ha cometido, donde se entremezclan los papeles de víctima y victimario por la falsa acusación, pero también algunos aspectos de la escritura de viajes. La primera consideración que debemos hacer respecto a este aparente oxímoron de novelística de viajes es sobre cómo se articula el relato. Si bien es cierto que nos hallamos ante una novela, para dejarlo bien

¹ Sería materia para otro trabajo discurrir sobre si esta novela se adscribe o no al género negro, por ello, se ha optado por tildarla de novela con tintes negros.

claro: estamos en terreno ficcional; dentro de la misma, lo que cuenta el personaje constituye hechos «reales» para él, dentro de la ficción, de lo que le ha pasado en Francia. Este carácter factual viene determinado por el empleo de la primera persona y el marcado acento de toda la narración de que nos encontramos ante un relato del propio personaje. El protagonista intenta dilucidar qué ha sucedido realmente en un episodio de su trayectoria y por el que ha dado con sus huesos en prisión. Se trata de una reivindicación de sí mismo como víctima de un asesinato del que es inculpa para ocultar al verdadero culpable, pero también de un intento de comprensión de la realidad que le rodea y cómo es el mundo al que ha emigrado, esa parte de París, donde se ha movido y que le ha llevado a la situación en la que está. Con todas las precauciones que impone la noción, tan literaria, de «narración de los hechos», en esta novela, sí destaca el aspecto testimonial del personaje, que funciona claramente en el universo de la ficción. No nos encontramos ante narrativa de viajes como tal², de ahí el uso del vocablo «novela» frente al «relato de viajes» propiamente dicho³, aunque toda la narración funcione como un relato de su protagonista. La segunda consideración a no perder de vista es que esa desventura le ha acaecido fruto de su decisión de emigrar. Es obvio que, en su tierra natal, la República del Congo, se podrían haber producido muchas situaciones adversas, pero los rasgos específicos de su mala fortuna se insertan en un contexto de inmigrante sin papeles sujeto a los avatares de un jefecillo dominador. Por lo tanto, es pertinente una lectura como novela de viajes, de uno en concreto: el del inmigrante. El uso del género negro por parte de Mabanckou, aunque se ría de él a través de su protagonista que lo considera como ficciones cinematográficas y reivindica que: «mon histoire n'est pas une fiction, et mon histoire relève bien de la réalité» (Mabanckou 2012, 15) permite subrayar el carácter indagatorio del relato. Al igual que aspecto testimonial, tal y como muestra la cita anterior, propicia, además, que el lector conecte con el narrador y protagonista y le siga página tras página en sus desventuras, y de «viaje» a otro país y dentro de sí mismo. Son los elementos claves que estructuran el relato construido por el novelista y hacen emerger la cuestión de la identidad fragmentada ante el lector. En este artículo se explora cómo esa utilización de distintos elementos, en particular del relato testimonial y de la narrativa de viajes, contribuyen a la estructuración de la trama y a la problemática identitaria del personaje en el terreno de la ficción.

Debido a estas vertientes de novela, inmigración y viaje, se hace necesario adentrarse en el terreno de las ciencias sociales para examinar los conceptos ligados a la identidad que nos pueden ayudar a entender la perspectiva del personaje y el hilo conductor de la intriga. Al referirse a la identidad, no cabe olvidar que es una noción dinámica, sensible al espacio y el tiempo considerados (no es lo mismo EEUU antes de la Segunda Guerra Mundial que actualmente, así como Francia en la década de 1960 como Francia en los albores del siglo XXI). Incluso es una noción que dentro de un conjunto de individuos, o de un único individuo, calificado como «inmigrante» varía notablemente en función del tiempo, se distancia la percepción de la propia identidad y de la ajena al inicio del periplo que tras largos años de estancia, tampoco llega a una concepción estática, incluso tras la difusa idea de la integración. Resulta relevante tener en cuenta los principios básicos señalados por Kastoryano en su estudio del fenómeno migratorio en Francia y Alemania respecto a la identidad:

Identities are not commodities and are therefore difficult to negotiate. Abstract, fluid, and changeable, they reflect and reveal the profound emotions of individuals, peoples, and nations. They are redefined and affirmed in action and interaction with the cultural, social, and political environment. [...] Minority groups (whether ethnic or religious) differentiate themselves from the larger society by their language, their culture, their

² Para la consideración de qué aspectos imprimen el género de narrativa de viajes, se puede consultar Albuquerque (2011, 16-22)

³ Para la distinción entre novela (ficcional) de relato (factual) se sigue los presupuestos de Albuquerque (2011)

religion, or their history. They are also defined in opposition to other immigrant groups, but above all in opposition to the national community (Kastoryano 2002, 4).

Sin dejar de lado un rasgo fundamental: cuando hablamos de minorías, grupos minoritarios o sociedad en general nos referimos a conjuntos de individuos que «comparten» un mismo espacio público. En este caso, Francia y en concreto, la ciudad de París. Pero esta idea de compartir debería remplazarse por encontrarse o hallarse, por mucho que estos distintos grupos, minoritarios o mayoritarios, estén en París, no es la misma ciudad en la que viven cada uno de ellos. De esta forma, la ciudad, como sucede con muchas megalópolis de por sí inabarcables, se ha segregado por comunidades y presenta espacios diferenciados e inmiscibles. El tópico del París africano ya no resulta útil para desentrañar los posos del continente africano que van marcando la ciudad. No existe una noción ni única ni homogénea de África, sino que hay muchas Áfricas dentro de África, como muchos «Parises» en París. Todas estas distintas realidades se dan cita en la ciudad descrita por Alain Mabanckou⁴. El autor conoce bien la realidad que refleja en la ficción, él mismo eligió París para terminar sus estudios, aunque su condición de estudiante le aleje de la categoría de inmigrante sin papeles de su protagonista.

Por lo tanto, esta novela se alza como un cruce de caminos de distintos géneros literarios, así como de entremezcla de realidades diversas de sus personajes para elucidar la cuestión principal y subyacente de quién es el protagonista. Esta pregunta se refiere a ese concepto dinámico de identidad que Julien deberá ir descubriendo a lo largo de la narración.

En los cuatro años que Julien pasa en París hasta su entrada en prisión, la ciudad, que él conoce, se reduce a dos distritos muy específicos: el 18º y 10º. En el 10º se sitúa la *rue du Paradis*, donde se localiza el piso donde va a vivir con otros compatriotas. La ironía queda patente entre la denominación de paraíso y la situación real en que se encuentran cada uno de los personajes, que de idílica tiene poco. Este conjunto de personajes pasará a llamarse en la novela la tribu del paraíso. Irónica es también su apelación como tribu, lo que reflejaría ese deseo de comunidad, de clan, incluso de formar un conjunto estable, otro concepto inalcanzable para Julien. Conviene mencionar que el distrito 10º es donde se sitúan dos de las principales estaciones de ferrocarril de la ciudad, lo que sugiere esa idea de viaje, de lugar de paso, en contraste con los deseos de asentamiento, de establecerse. Además en el distrito 10º se encuentra el barrio de *Château d'Eau*, donde Julien se mueve con asiduidad. El otro lugar que marca la novela es el distrito 18º, concretamente el barrio de *Château Rouge*. La ironía también está en los topónimos de los barrios, esos castillos que desentonan con la calidad de vida de los personajes. Al mismo tiempo se añade la idea de fortaleza, de lugar en que es difícil entrar, pero también salir. El distrito 18º apela al imaginario popular del europeo a su faceta artística, ya que Montmartre aparece ligado a muchas de las grandes corrientes artísticas del siglo xx y a grandes nombres de la pintura universal. Nada de eso aparece en la novela. El distrito 18º es uno de los que presenta mayores contrastes en la geografía parisina y que, cada vez más, se está forjando una identidad propia como «distrito africano». En realidad, el distrito 18º engloba muchas realidades, desde las más turísticas hasta las más desarraigadas del conjunto diverso de migraciones africanas. Para Julien, este segundo parámetro marca su recorrido por el 18º, además le ancla a los referentes del Congo y del resto de África, que por otra parte añaden más confusión a su estado de transición identitaria entre un continente y otro. En el 18º se encuentra el restaurante de referencia de la novela, *l'Ambassade*, real, y, como no podía ser de otra manera en la narrativa de Mabanckou, un nombre con notable ironía. En ese espacio, de embajada, se tejen y fraguan distintos contactos y asuntos turbios entre la realidad y las necesidades del lugar de origen, la República del Congo, y la realidad francesa. El crimen de la joven francesa acontece en el 18º, en el barrio de *Château Rouge*, que, además, es un foco de

4 Aunque actualmente no resida en Francia, Mabanckou tiene la nacionalidad francesa y se engloba dentro de lo que ya Jacques Chevrier (2004) denomina *Migritude*, que liga lo africano a la migración del sujeto.

prostitución ejercida de forma oculta en casas y pensiones. Se puede afirmar que el distrito 18^o se convierte en una trampa para Julien, porque no le permite escaparse de los condicionantes sociales congoleños.

En cualquier caso, es una marcada novela urbana, el espacio parisino (o las partes del mismo que aparecen en la novela) «reste lié à l'évolution de la narration et constitue un élément primordial dans la construction du monde romanesque» (Malela 2017, 5). En esta evolución, Julien pasa de moverse por estos dos distritos de París a emprender una huida por la periferia parisina, pero únicamente por aquellos lugares de presencia africana, donde tendrá únicamente contacto directo con magrebíes y malienses, para acabar recluido. La pérdida no es solo de los sueños de una vida «superior», también de restricción de movimientos y, como se verá a continuación, de identidad.

A este respecto, hay que distinguir distintas etapas del proceso migratorio⁵ y la imagen que uno tiene de sí y del lugar al que emigra, aplicadas a la historia de este inmigrante literario: una es anterior al viaje en sí, la siguiente se da en su nuevo contexto y, posteriormente, ya en la cárcel, va elaborando y reinterpretando las distintas experiencias vividas.

El nombre del protagonista da algunas claves sobre su destino, Makambo, su apellido, significa problemas (*ennuis*) en lingala. Desde su apelación, entrevemos que es un personaje enfrentado a un conflicto con su propia identidad, ya que de por sí, esta va ligada al determinismo auspiciado por su apellido, que parece predestinarle a meterse en líos. Si delimitamos la trayectoria vital del personaje en su periplo de acuerdo con Oberg (1960), encontramos indicios suficientes de que el personaje se halla en fase de luna de miel al llegar a su destino:

Comment oublier le premier jour de mon arrivée en France ? L'Europe était là, devant moi. Cet espace qui nous obsédait depuis le pays était enfin une réalité. Et j'avais la chance de ne pas échouer dans un endroit où il n'y aurait personne pour me tendre la main. Pedro était venu me chercher à Roissy. [...] Je trouvais que Pedro était un peu plus grand que lorsqu'il vivait au Congo. Mais nous autres, du bled, on s'imagine que les Noirs d'Europe sont toujours plus grands que nous. L'Europe fait forcément grandir, pensions-nous (Mabanckou 2012, 52).

Así, la nueva realidad, Francia, es un lugar casi mítico, que, por fin, es alcanzado. El contexto de «superioridad» que da Francia, implícitamente frente a la realidad de la República del Congo, se manifiesta además por la altura, ya que Europa hace «crecer» al inmigrante. No solo es un sitio mejor, sino que hace al otro, mejor. Este concepto nace de un imaginario colectivo respecto al proceso migratorio, que el autor aquí nos transmite a través de la visión individual de su protagonista. Es notorio el doble sentido, entre el crecimiento en centímetros y el personal. Julien se ve frente a una oportunidad que espera no desperdiciar. Aparece aquí otro personaje fundamental de la intriga, Pedro. Jefecillo o cacique de la tropa de congoleños a la que va a parar Julien. Propicia el viaje sin retorno del protagonista, al cual le unen lazos informales familiares (es el padre del sobrino de Julien, sin haberse casado con su hermana), pero sobre todo va a ser determinante para el destino de este. En última instancia, Pedro va a ser también el causante de la desdicha de Julien, al llevarle al lugar del crimen y ser el

5 En ningún caso se pretende aquí teorizar sobre las distintas fases del cambio social en la inmigración. El objetivo es mucho más limitado: delimitarlas en el contexto literario de la novela que se estudia. Sin embargo, sí que se utiliza el modelo clásico de 4 fases de choque cultural propuesto por Oberg (1960): *honeymoon* (luna de miel), *negotiation* (negociación o crisis), *adjustment* (ajuste o recuperación), *adaptation* (adaptación). Se podría calificar la segunda fase de negociación como un periodo de replanteamiento de la luna de miel en clave de negación, donde a la nueva realidad se traslada una gran carga negativa y se experimenta gran rechazo hacia ella, que pueden conducir al aislamiento. De la misma manera, la etapa de ajusta puede conllevar distintas subfases de ajuste inicial o incluso de aislamiento (en fase más tardía que en la de negociación) y desorientación (en caso del inmigrante: sentimiento de no pertenecer a ningún sitio). Nada presupone que se lleve linealmente a la última etapa de adaptación. También puede resultar interesante aplicar algunos aspectos teorizados por Hofstede (2001).

verdadero culpable. Julien, desde su llegada, empieza a orbitar en torno a Pedro. El primer síntoma de que la identidad de Julien va a verse seriamente comprometida en París es que Pedro le entrega documentación falsa con otro nombre. Julien se ve despojado de su identidad congoleña original para adoptar la de José Montfort, inmigrante en París. En cuestión de símbolos, constituye un gran indicio de que el inmigrante tiene que dejar atrás su identidad al llegar. Tras el crimen, es José Montfort quien es detenido y encarcelado, y buena parte de los esfuerzos de Julien se centran en comprender y en recuperar su auténtica identidad. Podríamos incluso considerar el desdoblamiento identitario del protagonista, su yo originario se convierte en su otro yo de inmigrante y ambos se adhieren a un personaje confuso ante sus peripecias migratorias para dejarle en una suerte de limbo identitario que marcará su devenir en Francia. Además, es interesante cómo se define esa percepción de engrandecimiento, ya que el personaje la establece respecto a lo que es uno en su contexto africano. Por tanto, el referente va a ser congoleño. Su identidad de partida le marca en su imaginación sobre lo que representa Europa. Al menos, todavía en este punto de la novela, el personaje conserva su identidad o algo de ella, aunque empieza a desdibujarse respecto a lo que ha pensado mientras estaba en África y su relato, que no olvidemos, efectúa una vez ha acabado en la cárcel con una pérdida total de la identidad.

Sobre su ciudad de acogida, cabe incidir una vez más en que la postal de París para un turista occidental no es la realidad que entrevé Julien. Tampoco la africanidad parisina es similar a lo que ocurre en EE.UU., como explica Bennetta Jules-Rosette:

Le Paris noir n'est pas un ghetto à l'américaine. Il est constitué de nombreuses communautés dispersées à travers la ville, créant une subculture exotique cachée derrière les monuments officiels. Tandis que de nouveaux immigrants affluent dans la ville, Paris leur fait de la place à contrecœur (Jules-Rosette en Thomas 2013, 30).

En la síntesis de Jules-Rosette destacan tres ideas que en esta novela van a ser cruciales: la primera es que el París africano se trata, en realidad, de una mezcla heterogénea de comunidades, de distintas realidades culturales, dispersas en la ciudad; la segunda es el carácter de ocultación, por mucho de que cada vez sean más visibles en la ciudad, la representación de París la siguen marcando las imágenes arquetípicas, tan caras a los turistas; y la tercera es la dificultad para hacerse un hueco o encontrar su sitio para los recién llegados. En la novela, Julien va a transitar por las distintas realidades «africanas» en París: congoleño (de la República del Congo), congoleños del otro lado del río (República Democrática del Congo), malienses, argelinos, y, con ello, el autor desmitifica esa imagen de la africanidad como concepto unitario. Las distintas comunidades interaccionan entre sí, frente a los franceses *de souche*, casi por su exclusión de esta identidad francesa y conforme a sus distintos intereses (fundamentalmente de negocios, más o menos turbios). Por mucho que aparezca en un momento dado el dueño de un bar argelino reivindicando la unidad africana, Julien (y el lector) ya saben que es una falacia. No existe, por ello, un concepto unitario, lo cual cobra relevancia por no ajustarse al patrón de unicidad africana, sino que confluyen muchas identidades africanas en París. La figura de la africanidad solo existe para oponerse a los otros, los franceses. Del mismo modo que se sucede con los europeos (o cualquier otra denominación identitaria continental), uno solo sería africano para diferenciarse de la otredad europea. De modo similar, los escasos contactos que tiene Julien con la realidad francesa, sobre todo después del crimen, a través de los medios de comunicación, engloban en esa categoría de africano lo que les resulta ajeno y lo ligan a la criminalidad. Justamente durante su huida tiene una especie de visión indirecta de cómo le ve la sociedad francesa, al escuchar las siguientes declaraciones de la abuela de la víctima en la televisión:

- On les accepte dans ce pays, et voilà ce qui nous arrive! Où est donc la justice, hein? Et on s'étonne que les gens votent massivement pour l'extrême droite ces derniers temps! (Mabanckou 2012, 95)

A este respecto, Bassintsa-Bouesso revela también la simplificación en la criminalización de los inmigrantes de origen subsahariano:

Ces propos qui attribuent aux migrants négroïdes en provenance de l'Afrique la responsabilité de la recrudescence du banditisme, régis par la rhétorique des appartenances, révèlent que de plus en plus de citoyens Français « blancs » (si l'on peut ainsi s'exprimer) pensent qu'il faudrait défendre la France, contre les migrants, envahissants et déstabilisateurs, ignorant la multiplication des interférences entre les peuples, et par-delà, la complexité de cette ère nouvelle qui nous lie les uns aux autres, loin des considérations géographiques et raciales.

La figure du migrant, mise à l'épreuve de la xénophobie dans le corpus, pose la question du rapport à l'autre et les phénomènes ambivalents que sont l'ethnocentrisme, le racisme et le patriotisme exacerbé (2017, 158).

En efecto, se establece una dinámica del «nosotros» frente al «ellos», pero juega en los dos sentidos. Por un lado, la sociedad francesa frente a ese «ellos», en el caso que nos ocupa, representado por los inmigrantes de origen africano, en concreto subsahariano. En esa dicotomía, el «nosotros» se configuraría en torno al conjunto de individuos calificados como franceses *de souche* o siguiendo la terminología de Bassintsa-Bouesso, los franceses «blancos», y el «ellos» por los inmigrantes «negros». Las dos nociones operan según quien las utilice, la mayor parte de las veces el «nosotros» serán los congoleños, no así en las declaraciones de la afligida abuela de la víctima. Así, la clásica oposición blanco/negro, tan superada para referirse a la decimonónica oposición europeo/africano, se superpondría el plano nosotros/ellos. Por tanto, entre las dispersas y heterogéneas comunidades africanas de París, el «nosotros» aparece también al referirse al «ellos», los franceses. Además, sirviéndose de la misma dicotomía y reflejando lo que la imagen que los «otros» tienen del «nosotros».

En el distrito 18^o, donde ya hemos visto que orbita buena parte de las andanzas de Julien, se encuentra la tienda de Connivences, que existe en la realidad, al igual que su dueño, que aparece retratado en la novela. La moda a la congoleña refleja las tendencias de la *SAPE*⁶, cuya influencia es notable entre los emigrados congoleños en París. Pero, en lo que nos interesa, define la barrera entre el «ellos» y el «nosotros», además de dar la vuelta a la imagen de París como capital de la moda y a los parisinos como *summum* de la elegancia. Las palabras del dueño del local son esclarecedoras:

- C'est pour ça qu'ils sont tristes et froids, ces Français! Regardez-les dans la rue! C'est pitoyable! Vous vous rendez compte qu'ils portent du gris ou du noir 365 jours sur 365, et même plus quand c'est une année bissextile! Le vert électrique, mes frangins, c'est la couleur de la vie, de l'espérance, de l'optimisme. Et comme dans ce pays les gens ne vivent pas, n'ont pas d'espérance et sont pessimistes, ils ont en horreur cette couleur. [...] Tu as peur de quoi? De ces ignorants de la mode, hein? Je suis convaincu que tu reviendras dans ma boutique pour d'autres couleurs! Et je t'informe au passage que tu n'as rien vu car j'ai du rose, du jaune, du rouge et du mauve dans ma réserve au sous-sol! Si tu ne prends pas ce costume, c'est que tu es encore sous la domination coloniale! (Mabanckou 2012, 29)

6 La *SAPE* (*Société des ambianceurs et des personnes élégantes*) es un movimiento surgido en la República del Congo y la República Democrática del Congo. Una moda y concepción social. Sus principales rasgos es el amplio uso de vestimenta de colores eléctricos o llamativos, las grandes marcas y que los que visten a su gusto no pasan desapercibidos. Sobre este movimiento se puede consultar Thomas (2013, 178-180).

Vestir de una determinada forma marca la pertenencia a una comunidad o a otra; además, si uno es de origen africano, el vestir a la francesa, según el dueño de la tienda, supone estar bajo el influjo colonial, es decir, sentirse inferior y según las expectativas de Julien, se desdibujaría esa pretendida superioridad que da el estar en Europa. En cuestión de moda, vestirse al gusto de la *SAPE* supone que uno destaque en el mar de atuendos grises y negros de las calles de París. Julien no se encuentra del todo cómodo con esta forma de arreglarse, aunque para no destacar dentro de la comunidad congoleña, se enfundará un traje verde eléctrico, con el que acudirá al lugar del crimen y será, por tanto, un tipo fácilmente reconocible al escapar. Se ve aquí la inadaptación del personaje a la comunidad congoleña en París. Por otra parte, la adecuación a los estándares de los congoleños le separa irremediamente de los franceses. La tensión entre unos y otros divide al personaje, lo que tampoco le permite expresar su individualidad, ni construir su identidad fuera del grupo, minoritario, de congoleños en París. Una cuestión como la moda se erige como expresión de lo colectivo y exclusión social (en este caso de la sociedad francesa).

El comentario de la abuela francesa de la víctima «blanca» reproduce la falsa unicidad africana y lo equipara a criminalidad. Shaft, como lugarteniente de Pedro, lo utiliza para sus fines: un congoleño es suplantable por otro, y de cara a la opinión pública francesa, todo arreglado. Así propone a Julien que tome la falsa identidad de Pedro Bolowa, un nuevo despojamiento no solo de su yo original, sino de su yo inmigrante para convertirse en otro yo que no es y purgar la culpa del verdadero homicida. De cara a las autoridades francesas, ya hay un culpable, implícitamente africano, de «ellos» (aquí el «nosotros» sería la opinión pública francesa). Cuando Julien se niega, Shaft ya tiene otro candidato, Bonaventure, otro congoleño, lo que refleja bien el concepto de hombre-masa, en que un cualquiera equivale a cualquier otro cualquiera, y se excluye toda posibilidad de identidad individual. Shaft se lo deja bien claro a Julien, al exclamar:

- José, regarde-moi quand je te parle ! Est-ce que tu sais que pour le Français moyen, le type habillé en vert c'est le meurtrier de cette Blanche? Est-ce que tu sais que ce même Français moyen se fout de l'autre Nègre qui est toujours en cavale? Est-ce qu'il en a à branler puisque quelqu'un a été pris en photo et ce quelqu'un est un Nègre?
[...]
- Oui, pour ce Français moyen, tout Nègre a un costume vert dans sa garde-robe et est près à pousser cette pauvre Française du cinquième étage d'un immeuble parisien (Mabanckou 2012, 195).

Resumiendo, como para «ellos» (franceses) somos todos iguales, pues «nosotros» (congoleños/africanos/subsaharianos) somos todos iguales y cualquiera sirve para representar el rol del «negro» culpable. La dicotomía se alimenta a sí misma por las dos partes y deja de lado cualquier viso de tener en cuenta no solo la realidad de quién es el verdadero culpable, sino de la heterogeneidad identitaria tanto a nivel colectivo (las distintas comunidades africanas) como individual (cada persona en sí). Shaft solo quiere resolver la papeleta de parapetar a Pedro, quien, por su parte, según este embrollo para librarle de la cárcel, se ve también despojado de su identidad, que debe pasar a otro. La identidad se convierte en una materia prima, intercambiable, mercantilizada ya de por sí mediante la documentación falsa, pero que se quita y se pone, en función de las necesidades de encubrir un asesinato. La identidad individual, en este sentido, se colectiviza, en los demás otros, como una masa, sin características propias. Sin embargo, sí que pervive una cierta individualidad en la consciencia del individuo. Lo vemos tanto en Julien, que no quiere pagar por los crímenes de otro, como en Pedro, que, según el rango del clan, quiere librarse de su culpabilidad – individual – y traspasarla. En esta jerarquía podemos percibir algunas de las dimensiones culturales, según la página web de *Hofstede*

Insights (2021)⁷, especialmente las referidas a la individualidad frente a la colectividad (*Individualism versus Collectivism*) e índice de distancia con el poder (*Power Distance Index*). En esta parte de la novela, no podemos asociar con claridad una dimensión al universo en que se mueve Julien, puesto que, por una parte, reivindica su individualidad, por otra, Shaft le reclama que se sacrifique por la colectividad (la tribu congoleña que depende de Pedro). Por su parte, Pedro opera también a ambos niveles: en beneficio propio (escaparse de la cárcel) y en beneficio de alguien más, la persona importante que le encarga el crimen, que no quiere ver a su hijo casado con una francesa. El orden jerárquico de la cultura de origen queda trasplantado a la realidad en territorio francés. Además, Shaft no entiende el empecinamiento de Julien en negarse a prestarse a esa suplantación. De donde se deduce que el proceso migratorio de Shaft y de los demás inmigrantes de la tribu de Pedro no se ha completado, según el modelo de Oberg (1960). En realidad, siguen desajustados frente a Francia y amarrados por una mental cuerda tensa a la realidad congoleña. De este modo, el inmigrante está en permanente tensión, entre los parámetros del Congo y la imposibilidad de conectar con la sociedad francesa.

A ello se añade el concepto que tienen los congoleños de la población francesa, especialmente referido a las mujeres, que denominan como «blancas» y se encuentran en la escala inferior de sus valores. Las palabras de Shaft, de nuevo, son providenciales y representativas. Y, una vez más, lo colectivo en la denominación engulle lo individual, ya que conlleva la idea implícita de que todas las «blancas» son iguales (incluso intercambiables y cuya función al lado del varón subsahariano se limita al sexo sin compromiso). De ahí, surge el conflicto con el matrimonio entre la víctima primaria, Roselyne y Auguste Olembi, congoleño, hijo de un político de relevancia, de corte nacionalista y extremista, en el Congo. La imagen de la mujer «blanca» es de relación pasajera, en algunos casos porque ellas mismas demuestran interés por los congoleños con «afanes antropológicos» o en este caso en concreto, Shaft reprocha a Auguste haberse enamorado de Roselyne. El padre de Auguste tenía ya concertado un matrimonio para su hijo en el Congo, ya que en su escala de valores, su hijo debía casarse únicamente con una congoleña. Shaft expone todas las contradicciones de este político congoleño, que por muy nacionalista que sea «envoyait pourtant ses enfants à l'étranger pour étudier, alors que nous avons une université sur place» (Mabanckou 2012, 200). Auguste no se pliega a los deseos de su padre, ni tampoco se rinde a ser bigamo, según sugiere Shaft como posible solución. Auguste, como Julien, está en una tensión identitaria y cultural, entre lo que es en el Congo y lo que se espera de él y su proceso de adaptación a la realidad francesa, que le acaba por costar la vida a su mujer. Sea como fuere, Pedro será el brazo ejecutor de los deseos del padre de Auguste. Y el lugar que le corresponde a Julien es el de salvar a Pedro.

Lo más triste de todo es que Julien no ha acabado de adaptarse a ninguna de las realidades con las que está en contacto. No pertenece a ninguna parte: ni a Francia —en realidad su trato con la sociedad francesa ha sido mínimo y la estancia en París ha estado muy limitada a los ambientes de ciertos barrios—, ni a otras comunidades en Francia, ni siquiera con la tribu que le acoge. Shaft también le despeja cualquier duda sobre su pertenencia en este sentido:

En réalité tu n'as jamais été des nôtres, et ça je l'ai senti le premier jour où je t'ai vu. J'ai dit que je t'aimais bien, mais dans le milieu on n'aime pas, ou alors on aime par intérêt. Pedro t'aime par intérêt, et dans cette tribu tu es le bouc émissaire dans le sens originel de cette expression ; tu sais sans doute que chez les Juifs ce bouc était celui qui portait tous les péchés d'Israël. Aujourd'hui c'est toi qui es chargé de porter tous nos péchés. Oui, tout le monde t'aimait par intérêt! (Mabanckou 2012, 197).

⁷ Aunque la investigación realizada por el psicólogo social Geert Hofstede se centra en principio en ámbito laboral, se puede aplicar parte de sus estudios a la esfera social (sin caracterizarla como profesional o personal).

Julien no tiene pertenencia alguna y solo le queda una función instrumental. De nuevo, aparece la tensión entre lo individual y lo colectivo. Un chivo expiatorio, un único individuo, que debe portar todos los males comunitarios. Julien, cuyo deseo inicial era engrandecerse con la inmigración, ve todas las expectativas hechas añicos. Es un mero objeto para su grupo de acogida. Nunca ha tenido lugar, ni ninguna posibilidad. Solo entonces se le revela la inmensidad de su aislamiento, de su soledad, del callejón sin salida al que ha ido a dar. Se le anula como ser. No tiene identidad, más que cargar con la culpa. Ni su yo, ni su otro yo, que además es producto de Shaft como falsificador: «Tu existes parce que c'est moi qui t'ai fait exister. Tu portes ce nom parce que c'est celui que je t'ai affecté en m'inspirant des initiales de ton nom d'origine» (Mabanckou 2012, 195). Shaft, como creador bíblico, se niega a que su creación adquiera entidad propia y le recuerda la sumisión que le debe. Más que nunca, el viaje que ha emprendido Julien no es a Francia, ni a París, ni a sus anhelos de convertirse en alguien superior, ni a la tribu del paraíso, ni a ninguna parte. Además en el camino va a terminar por perderse a sí mismo. Su destino ineludible es callarse y morir⁸, como bien dice el título. Sin embargo, en un último intento, el personaje se da voz a sí mismo o se niega a perderse sin remedio, al elaborar su relato en la cárcel. No solo ha revivido su «viaje», también ha reinterpretado los caminos falsarios y crueles que le despojan de su identidad, tanto de la propia (el «yo») como de la adoptada (el «otro yo»). Ninguna le sirve. Como también ha resultado falsa su idea de emigrar a Europa. Al final, tras su imagen maravillosa, se ha visto en un proceso de confrontación con todas las realidades culturales y sociales que operan en su entorno parisino y de total aislamiento. El personaje, en realidad, está imbuido en un proceso entremezclado de contacto con realidades contrapuestas, la comunidad congoleña que le «recibe», las peculiaridades de los distritos parisinos que transita sin llegar a penetrar en otras partes de la ciudad y una sociedad francesa, a la que se opone su «comunidad» y que le resulta ajena. En este contexto, hablar de la fase de adaptación constituye una falacia y, por otra parte, el aislamiento se va a producir en los demás ambientes con los que sí ha tenido contacto el personaje.

Al referirse al proceso migratorio, Thomas puntualiza: «Il s'agit donc de migrations de personnes, mais aussi d'identités» (2013, 15). En esta novela de Mabanckou, a través de una trama con tintes policíacos, un falso testimonio y falsa narrativa de viajes, ya que se trata únicamente de ficción, se pone de manifiesto la inadaptación de la migración de esa identidad. Mabanckou acierta al construir su trama en torno a un único personaje. Si al hablar de inmigración, se desdibuja el destino individual, lo contrario sucede al relatar una única experiencia, en primera persona, con un protagonista tan ingenuo como desorientado que conecta con el lector. Examinando una trayectoria individual, fallida, Mabanckou nos expone los diversos conflictos identitarios de su personaje, engranado a partir de un imaginario colectivo que no contribuye a permitirle asentarse en su nueva realidad: pierde su yo originario para supuestamente acceder a otro yo que le permita estar en París, tampoco llega a París, sino a una parte muy restringida de París, y, trágicamente, se ve confrontado a una doble exclusión, de la sociedad francesa y de la comunidad congoleña, por no mencionar al resto de comunidades africanas, en las que no le cabe hallar un lugar. Pero la reflexión identitaria traspasa lo individual para convertirse en una parábola de un camino a un destino fallido, callejón sin salida de muchos otros.

⁸ *Tais-toi et meurs* es el título de la novela de Mabanckou, que como ya demostrase en *Verre Cassé* (2005), juega con la intertextualidad. En este caso, no parece casual la inversión respecto a la novela *Meurs et tais-toi* de Patrice Dard (1974). Se puede consultar a este respecto Malela (2017, 6).

Bibliografía

- ALBURQUERQUE-GARCÍA, L. 2011. «El “relato de viajes”: hitos y formas en la evolución del género». *Revista de Literatura* 73, n.º 145: 15-34, doi:10.3989/revliteratura.2011.v73.i145.250
- BASSINTSA-BOUOSSO, A. 2017. «Alain Mabankou et l'écriture de la migrance : enjeux éthiques et sociopoétiques». *Francisola* 2, n.º 2: 153-162, doi: dx.doi.org/10.17509/francisola.v2i2.9407.
- CHEVRIER, J. 2004. «Afriques(s)-sur-Seine: autour de la notion de “migritude”». *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, n.º 155-156: 96-100.
- HOFSTEDE, G. 2001. *Culture's consequences: Comparing values, behaviors and institutions across nations*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- HOFSTEDE INSIGHTS. 2021. «National Culture». Acceso el 15 de junio de 2021. <https://hi.hofstede-insights.com/national-culture>.
- KASTORYANO, R. 1996. «Immigration and Identities in France: The War of Words». *French Politics and Society* 14, n.º 2: 58-66. Acceso el 13 de junio de 2021. <http://www.jstor.org/stable/42844548>.
- KASTORYANO, R. 2002. *Negotiating Identities. States and Immigrants in France and Germany*. Traducido por Barbara Harshav. Princeton: Princeton University Press.
- MABANCKOU, A. 2012. *Tais-toi et meurs*. París: éditions La Branche.
- MALELA, BUATA B. 2017. «Le global et le local : réécriture de Paris et reconstruction d'un espace esthétisé». *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature* [online], 88, no. 1: Article 9. Acceso el 27 de febrero de 2021. <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol88/iss1/9>.
- OBERG, K. 1960. «Cultural Shock: Adjustment to New Cultural Environments». *Practical Anthropology*, vol. os-7, n.º 4: 177-182, doi: <https://doi.org/10.1177/009182966000700405>.
- THOMAS, D. 2013. *Noirs d'encre. Colonialisme, immigration et identité au cœur de la littérature afro-française*. Trad. de Dominique Haas y Karine Lolm. París: éditions La Découverte.



SELGYC

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE LITERATURA GENERAL
Y COMPARADA